UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

André Ferreira Gomes de Carvalho

Representação do trabalho e trabalho de representação em narrativas seriadas televisivas norte-americanas

São José do Rio Preto
2018

André Ferreira Gomes de Carvalho

Representação do trabalho e trabalho de representação em narrativas seriadas televisivas norte-americanas

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras junto ao programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração — Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Profª. Drª. Giséle Manganelli Fernandes

São José do Rio Preto

2018

Carvalho, André Ferreira Gomes de.
Representação do trabalho e trabalho de representação em narrativas seriadas televisivas norte-americanas / André Ferreira Gomes de Carvalho. – São José do Rio Preto, 2018
423p.

Orientador: Giséle Manganelli Fernandes
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

1. Televisão - Seriados. 2. Trabalho. 3. Neoliberalismo. 4. Estados Unidos. 5. Estudos culturais. I. Título.

CDU – 331

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

André Ferreira Gomes de Carvalho

Representação do trabalho e trabalho de representação em narrativas seriadas televisivas norte-americanas

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras junto ao programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração — Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Profª. Drª. Giséle Manganelli Fernandes

Comissão examinadora

Profª. Drª. Giséle Manganelli Fernandes
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Profª. Drª. Norma Wimmer
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina
University of Louisville (EUA)

Prof. Dr. Daniel Puglia
USP – São Paulo

São José do Rio Preto

3 de setembro de 2018

A todos os trabalhadores.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Giséle Manganelli Fernandes, que acreditou neste trabalho do começo ao fim. Vejo nela a articulação perfeita do pessoal e do profissional: excelência e autonomia, afeto e suporte.

Agradeço ao Prof. Manuel Medina a discussão do projeto inicial e as disciplinas ministradas na pós-graduação.

Agradeço a Profa. Norma Wimmer e ao Prof. Alvaro Hattnher a leitura delicada e as sugestões teóricas na banca de qualificação que contribuíram enormemente para o resultado final.

Agradeço a Olívia Cappi a primeira revisão *just-in-time* e o companherismo no mundo do trabalho.

Agradeço a Eliana Teixeira, que misturou família e trabalho, as correções finais.

Agradeço a Camila Pavanelli de Lorenzi, autora da melhor tese brasileira sobre *The Wire*, o compartilhamento de textos e ideias na fase inicial do projeto.

Agradeço a Christiane Vieira, cujo livro sobre trabalho e subjetividade jamais devolvi.

À Ana, todo o amor.

RESUMO

Nesta tese, examino a relação entre as transformações que ocorreram no mundo do trabalho a partir de meados da década de 1970 e as novas formas de narrativa seriada televisiva que se tornaram predominantes nos Estados Unidos. Argumento que o impacto das crises econômicas no imaginário dos profissionais norte-americanos e as políticas neoliberais do governo subsequente de Reagan contribuíram com a formação da nova ficção do horário nobre, e que a reorganização do trabalho desde então continua a determinar os modos dramáticos das séries contemporâneas. Detenho-me particularmente na transição do modelo fordista-taylorista de organização produtiva para o modelo toyotista e, de acordo com teóricos do trabalho, comento os impactos psicológicos do aumento da concorrência entre os trabalhadores devido à flexibilização de contratos, à terceirização e à crescente desigualdade social. De início, analiso traços gerais de obras celebradas das décadas de 1980 e 1990, como *Hill Street Blues* (1981–1987) e *ER* (1994–2009), e determino os principais elementos do drama televisivo, além de mudanças na forma de financiamento, distribuição e consumo de programas de televisão. Em seguida, tratando de séries que fizeram sucesso nos anos 2000, como *24* (2001–2010) e *The Sopranos* (1999–2007), examino como a nova ficção articula posições de classe e situa os sujeitos do neoliberalismo em relação a suas narrativas pessoais. Por fim, concentro-me nas criações de David Simon, escritor/produtor de séries da HBO como *The Wire* (2002–2008) e *Treme* (2010–2013); analiso a primeira temporada de *The Deuce* (2017–) para discutir como a narrativa articula questões de trabalho e representação com um segmento específico: o trabalho sexual e a pornografia.

Palavras-chave: Televisão, Trabalho, Estudos Culturais, Neoliberalismo, Estados Unidos

ABSTRACT

In this dissertation, I examine the relationship between the labor transformations that have taken place since the mid-1970s and the new forms of television serial narrative which become predominant in the United States. I argue that the impact of crises on the imaginary of American professionals during that decade and the neoliberal policies of Reagan's subsequent rule contributed to the formation of the new primetime fiction, and that the reorganization of work since then continues to determine the dramatic modes of the contemporary series. I examine closely the transition from the Fordist-Taylorist model of productive organization to the Toyotist model, and, following the work of labor theorists, I comment on the psychological impacts of increased competition among workers due to flexibilization of contracts, outsourcing and increased social inequality. At first, I analyze general features of celebrated works from the 1980s and 1990s, such as *Hill Street Blues* (1981–1987) and *ER* (1994–2009), and determine the main elements of television drama, as well as changes in the forms of financing, distribution and consumption of television. Then, addressing series that were successful in the 2000s, such as *24* (2001–2010) and *The Sopranos* (1999–2007), I examine how the new fiction articulates class positions and places the neoliberal subjects in relation to their personal narratives. Finally, I focus on the creations of David Simon, writer/producer of HBO series such as *The Wire* (2002–2008) and *Treme* (2010–2013); I analyze the first season of *The Deuce* (2017–) to explore how its narrative articulates matters of work and representation with a specific industry, that of sex work and pornography.

Keywords: Television, Work, Cultural Studies, Neoliberalism, United States

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **15**

I A NOVA SÉRIE DRAMÁTICA DE TELEVISÃO **27**

1 MTM E A NOVA SÉRIE 27

2 SEGMENTAÇÃO *E POST-NETWORK ERA* 51

II O NOVO MUNDO DO TRABALHO **69**

3 NEOLIBERALISMO: PANORAMA HISTÓRICO E SOCIAL 69

4 REESTRUTURAÇÃO PRODUTIVA E O HOMEM EMPRESARIAL 93

5 PROFISSIONAIS, GERENTES E INTELECTUAIS 108

III A SÉRIE NO AMBIENTE DE TRABALHO **117**

6 TRABALHO CONCRETO E SIGNIFICATIVO 117

7 TOYOTISMO E REPRESENTAÇÃO 128

8 HEROÍSMO TOYOTISTA 141

IV NARRATIVA PESSOAL **159**

9 PREÇO HUMANO E NARRATIVA: *24* 159

10 *THE SOPRANOS* 182

V TELEVISÃO E DRAMA **213**

11 DRAMA BURGUÊS 213

12 MELODRAMA 233

13 "SUPERAÇÃO DO MELODRAMA" 248

VI TRABALHO CONTRA CAPITAL **275**

14 TRABALHO DE POLÍCIA E BANDIDO: *THE WIRE* 275

15 TRABALHO DO SEXO: *THE DEUCE* 321

16 O HORIZONTE DE DAVID SIMON 372

VII CONCLUSÃO **389**

17 OUTRAS FORMAS DE ARTICULAÇÃO 389

18 ESPECIFICAR A UTOPIA 395

REFERÊNCIAS **403**

APÊNDICE A – OBRAS TELEVISIVAS CITADAS **419**

INTRODUÇÃO

O mundo do trabalho e eu

Meu primeiro emprego foi em uma escola de ioga que frequentei dos treze aos dezesseis anos em Fortaleza, no Ceará. Das oito da manhã até a hora do almoço, e depois da escola, das seis às dez, eu atendia alunos e prospectos na secretaria, vendia produtos e participava das aulas como assistente, visando a me formar instrutor. No último ano, já tinha turmas regulares e substituía frequentemente outros profissionais. Pensei ser aquela minha vocação. Acordava cedo e dedicava quase todas as horas do dia ao ensino e à realização pessoal. O lema da escola era *autossuficiência*, e eu acreditava estar perfazendo um caminho bem traçado que me levaria à autonomia plena. Além disso, a comunidade da escola me ofereceu uma importante rede de relacionamentos diferente dos âmbitos familiar e acadêmico. Dividir tarefas e responsabilidades com outras pessoas fazia-me sentir mais maduro, e a intensidade dos laços nunca foi esquecida.

Um dia, porém, a dona da escola me avisou que se mudaria de cidade. Ela ofereceu a mim e a um colega mais velho a missão de continuarmos a empresa. Pensei em largar os estudos para dar seguimento ao negócio, pelo menos até que pudesse delegar as tarefas administrativas a terceiros. Durante o carnaval, quando eu e meu colega ficamos tomando conta do edifício, na ausência da dona e de sua família, resolvi investigar as listas de presença. Montei planilhas e gráficos correlacionando o valor das mensalidades e a frequência dos alunos numa sequência histórica dos cinco anos anteriores. Averiguei os valores de aluguel. Busquei notícias sobre a economia local e circulei pelo bairro em busca de competidores. Vasculhei fóruns da internet para saber de experiências com essa franquia em outros estados. Ao final, montei um relatório que apresentei à dona, especificando as condições para aceitar o negócio. Ela viu esse ato como uma traição. Não estava esperando que o adolescente, seu aluno, se portasse como um *homem de negócios*. Sem acordo possível, desfizemos nossa relação.

Alguns anos depois, em São Paulo, no primeiro ano de faculdade, me vi obrigado a me sustentar. Consegui um emprego em uma pequena empresa que exportava camisetas. Comprávamos na Galeria do Rock e vendíamos em sites de leilão pela internet. Como (graças às séries) eu já falava inglês fluentemente, fiquei responsável pela comunicação com os clientes dos Estados Unidos, Canadá e Europa. Um sócio brasileiro aparecia no escritório uma vez por semana; outro, norte-americano, nos ajudava virtualmente. Era um emprego que só podia existir devido a uma conjunção de fatores bem específica: a globalização, os novos

meios de comunicação e, principalmente, o dólar alto, que facilitava a exportação. Logo dominei os procedimentos e, claro, busquei melhorá-los. O maior aprendizado foi conviver com colegas que não vinham de famílias de classe média, que não falavam inglês e que, aparentemente, não se importavam muito em fazer as coisas da melhor maneira possível. Para eles era um *emprego*, uma maneira de ganhar dinheiro para sustentar o carro, as festas, as roupas. Com diplomas menos prestigiados, com expectativas diferentes das minhas, eles sabiam que passariam por diversas empresas na vida. Para mim, era uma *missão*: eu queria aprender ao máximo para benefício próprio. Havia prazer em aprimorar os processos e em adquirir novas habilidades.

Com a valorização da moeda brasileira, a empresa logo se desfez. Entrei em um grande banco multinacional, no departamento de investigação de crimes de lavagem de dinheiro e combate ao terrorismo. O título impressiona, mas o que realmente se passava ali, naquela sala enorme na Avenida Paulista repleta de funcionários engravatados, era um trabalho feito da maneira mais burocrática possível para atender a regulações que, no fundo, tinham como objetivo apenas evitar processos bilionários e valorizar a marca do banco. Na época, eu assistia a *The Office*, a comédia originalmente britânica adaptada pelos Estados Unidos que narrava a vida de funcionários em uma distribuidora da papel. Tudo o que eu via nos corredores do banco correspondia à série: em meio ao trabalho de apertar botões e fazer verificações inúteis, o que aflorava das 9 às 18h era a vida social dos funcionários. Passávamos horas no programa de bate-papo decidindo onde iríamos almoçar. Fazíamos pausas para o café ou para fumar a cada hora. Estendíamos o almoço além do permitido, às vezes tomando algumas taças de vinho. Burlar os controles, enganar os chefes e os sistemas informatizados, sem absolutamente qualquer prejuízo ao trabalho de fato, tornava suportável a burocracia sem sentido do dia a dia. Fazíamos piadas durante a ginástica laboral e nas frequentes dinâmicas de grupo que, conforme afirmava a gerência, tinham por objetivo "melhorar o relacionamento" entre os funcionários. Aparentemente, tratava-se de uma equipe disfuncional. Sabíamos de romances secretos, ouvíamos fofocas a respeito dos esquemas daqueles que almejavam ascender na hierarquia do banco e que para isso fariam tudo o que fosse necessário. Golpes, traições, jogos de cena. A sensação de circular entre as salas de paredes de vidro era semelhante à de estar sob o foco da câmera de *The Office*, que procurava desvendar os segredos dos funcionários através das frestas.

Quando o setor foi dissolvido devido a uma fusão com outro banco, que percebeu o absurdo de manter mais de trinta funcionários produzindo quase nada de lucro, aproveitei para fugir. Mesmo assim, aprendi o que ocorre quando indivíduos são colocados em uma estrutura

fortemente hierarquizada, com salários e benefícios gordos, mas sem qualquer tipo de desafio. “Fazer a social” e obedecer a ordens pareciam as únicas condições para a evolução na carreira, e o preço visível era uma desconexão profunda dos funcionários com a atividade que realizavam durante a maior parte de seus dias. Relatos de depressão e doenças psicossomáticas eram frequentes.

Agora, quase quinze anos depois, consigo novamente apreender certas peculiaridades da minha perspectiva. O trabalho no banco foi uma espécie de turismo. Ainda imerso em uma ideologia de realização pessoal, em busca de uma vocação e me preparando para, um dia, realizar um serviço de fato útil, não conseguia ver sentido naquela vida. O status de usar um terno na Avenida Paulista jamais foi o suficiente para mim, mas compreendo que uma mínima parcela da população brasileira teve ou terá acesso a um salário como aquele. E meu único mérito foi ter crescido como filho único, em uma casa que assinava televisão a cabo e depois internet. Foi assim que obtive a fluência no idioma estrangeiro desde muito cedo. Além, é claro, da minha cor e das minhas atitudes de classe média que sempre me abriram portas em entrevistas.

Após esse período, comecei a dar aulas para funcionários da Universidade de São Paulo. Lembro com muito carinho da turma de professores, técnicos, assistentes e auxiliares da Faculdade de Medicina Tropical da USP, que abdicava da hora do almoço para aprender inglês. Percebo agora que as aulas eram mais prazerosas porque, para eles, não se tratava de mais um momento obrigatório de aquisição de capital cultural. Não eram adolescentes arrastados à escola pelos pais, nem adultos em busca de requalificação urgente, que deviam adiquir habilidades em idiomas estrangeiros para sobreviver à competição no mercado de trabalho. Naquelas horas, as aulas eram atividades lúdicas em que o aprendizado era uma pausa no trabalho. Além disso, por serem profissionais já estabelecidos, com estabilidade no emprego, e amigos entre si, a dinâmica em sala de aula era tranquila: quase todas as dificuldades eram superadas pelo apoio mútuo e pela extensão do ambiente harmonioso do trabalho à sala de aula.

Ao longo da graduação e do mestrado continuei dando aulas de idiomas em diversas instituições, até que decidi mudar de carreira. Voltei ao universo do trabalho formal, das 9 às 18h30, dessa vez como tradutor técnico. Fui contratado por uma empresa familiar situada em um edifício no centro de São Paulo. Foi um choque devido à precariedade das instalações e aos controles gerenciais antiquados. No verão, a sala sem ar-condicionado era muito quente; no inverno, o oposto. Todos os dias, tínhamos que bater o ponto em um relógio como o de fábricas do século passado. A produção era fiscalizada por um “capataz” que passava de

cadeira em cadeira com um caderninho e anotava o número de laudas. Não havia qualquer tipo de controle fino sobre a qualidade: tanto fazia se traduzíamos dez mil palavras de listas bizarras de nomes de peça sem qualquer conexão gramatical, ou frases elaboradas de marketing: o importante para a gerência era ter certeza de que as horas dos funcionários não estavam sendo desperdiçadas. Regras e limitações novas eram criadas a cada semana. Proibições relativas à frequência das pausas e idas ao banheiro, rodízios malucos para almoçar, como se a sala de tradução necessitasse sempre de alguém trabalhando. Uma gerente, nossa amiga, contava a respeito das reuniões com os chefes: eles indicavam com toda a clareza, em diagramas desenhados a lápis, que havia o lado dos patrões e o lado dos funcionários, e que cada um lutava contra o outro em benefício próprio. Os funcionários fariam de tudo para ganhar minutos de ócio, para produzir menos e ganhar mais, enquanto os patrões deveriam disputar cada minuto e cada movimento dos corpos na sala de produção para não deixarem o lucro escapar. Em quase todas as semanas, um de nós era mandado embora, sempre nos últimos 15 minutos do expediente, acompanhado do capataz que desligava o computador e examinava os pertences do funcionário, supostamente para impedi-lo de levar "os segredos da empresa". Colegas novos eram contratados e fazíamos apostas de quanto durariam. Alguns iam almoçar e, já no primeiro dia, nunca mais voltavam. Outros faziam escândalos a respeito das condições de trabalho e ameaçavam processos. Alguns saíam aos berros após a demissão. Quando clientes reclamavam da qualidade, novas regras inúteis eram colocadas em prática. Avisávamos que seria impossível entregar um serviço bem-feito com os prazos apertados, o que era prontamente ignorado pelo setor de vendas que deveria bater metas de aquisições de contas. Nenhum tipo de medida sensata era tomada para de fato aprimorar o conteúdo dos manuais traduzidos (e que provavelmente jamais seriam lidos), e o jogo novamente se voltava ao controle físico dos funcionários, como se um novo código de conduta ou de vestimenta pudesse magicamente acarretar um texto melhor.

Após o expediente, nos encontrávamos nos bares do centro para falar mal da empresa. Mais do que o sentimento de exploração, o que nos unia era a absoluta falta de razão dos controles despóticos, o ridículo de uma organização de tradução em que os chefes mal falavam inglês e cujos métodos de produtividade se baseavam em práticas fabris. Aliás, descobrimos que os donos haviam trabalhado na indústria do ABC. Apelidei a empresa de Bangladesh, em referência ao prédio que havia desabado nessa época. Obviamente, as duas situações são incomparáveis, mas após vários anos como estudante e professor, era assim que me sentia.

A maioria de nós utilizava o tempo para aprender uns com os outros a manejar os softwares, já que, para a empresa, investir em treinamento de funcionários era outro tabu. Também compartilhávamos as melhores práticas de tradução técnica. Revisores ajudavam tradutores, e cada um se virava para encontrar um jeito de entregar um bom serviço *apesar* dos patrões.

Assim, era raro que alguém ficasse por lá mais do que um ou dois anos. Frequentemente, turmas inteiras se demitiam ao mesmo tempo, indo para escritórios de tradução mais renomados ou se tornando *freelancers*. Mesmo assim, ainda tenho contato com diversos dos meus colegas, e sei que ainda se reúnem periodicamente, como sobreviventes de um trauma em comum.

Numa das grandes debandadas, acabei sendo contratado por uma grande multinacional de tradução que pagava praticamente três vezes o que Bangladesh oferecia. Lembro a primeira vez que entrei na sala. Ar-condicionado. Computadores com sistemas atualizados. Cadeiras com rodinhas. Gerentes que nos escutavam. Treinamentos. O vale-refeição podia pagar um almoço inteiro. Era inacreditável.

Com o tempo, porém, o preço disso foi ficando claro. Os controles não partiam mais, como na empresa anterior, de uma chefia caricatural, mas de um sofisticado sistema de demandas. A tendência era que os tradutores virassem gerentes de contas e ficassem responsáveis por acatar os pedidos de grandes empresas internacionais, manejando a tarefa com *freelancers* contratados individualmente. A responsabilidade era transferida de uma esfera de planejadores a cada um dos tradutores-gerentes, que deveriam alocar seus recursos de maneira a cumprir prazos cada vez mais apertados. Além disso, toda a cobrança pela qualidade e pelo cumprimento de processos complexos, pautados por políticas internacionais de uma grande estrutura multinacional, também recaía sobre nós. Nas salas amplas, com café à vontade, fazíamos o máximo de horas extras permitidas para conseguir dar conta das atribuições. Se na empresa anterior eram permitidas duas pausas para ir ao banheiro diariamente, agora muitas vezes tínhamos que segurar a vontade o dia inteiro devido ao acúmulo de *jobs* que jamais nos davam sossego. Com clientes e filiais em praticamente todos os fusos horários, a conta corporativa de e-mail acumulava mensagens. Não falávamos em metas, não havia um controle da produção por palavras, mas, para não entregar uma tradução malfeita, muitas vezes levávamos *notebooks* da empresa e continuávamos a revisão em casa no fim de semana. Tudo era pago corretamente, podíamos desabafar com os administradores, mas o ritmo de trabalho não diminuía. Na verdade, ocorria apenas uma seleção entre aqueles que se adaptavam e os que preferiam pedir as contas.

Finalmente, após anos de experiência, pude me tornar um *freelancer*. Passei oficialmente ao contingente das pessoas jurídicas, dos "microeemprendedores individuais", que gozam dessa maravilhosa liberdade de não terem um horário fixo nem uma carteira assinada. Que não estão mais presos a um contrato rígido e sem flexibilidade. Que fazem o próprio horário e que podem trabalhar de pijamas. Estou sendo apenas parcialmente irônico. Por um lado, foi essa mudança que me permitiu retomar os estudos no doutorado; por outro, sei que qualquer flutuação de moeda estrangeira ou perturbação em uma rede complexa de relacionamentos profissionais pode me deixar outra vez sem sustento. Também sei que devo gerenciar minha previdência social, antecipar variações sazonais, manter meu ambiente de trabalho limpo, meus equipamentos atualizados e, principalmente, cuidar da disciplina pessoal de acordar e dormir em horários razoáveis. Além disso, sou o único responsável por buscar contato humano periodicamente. Parece que finalmente atingi o almejado grau de *autossuficiência* — mas a que preço?

Meu *curriculum vitae* atesta uma diversificada gama de experiências profissionais. Participei de empresas familiares e de grandes multinacionais; frequentei, como professor e aluno, escolas particulares e universidades públicas; tive colegas de diversas classes sociais, de empreendedores ambiciosos a funcionários públicos concursados, de gente que me ensinou a fazer o mínimo de esforço e poupar minha energia para a vida *fora* do trabalho àqueles que me contagiaram com dedicação.

No percurso maior, de empregado tradicional a *freelancer*, pareço ter traçado um caminho que condiz com a evolução do trabalho ao longo do último século. No entanto, pensando ainda no primeiro emprego da escola de ioga, até o momento em que me organizo para escrever esta tese, o que realmente me intriga é a *atitude* que trago dentro de mim. De onde surgiu o *gosto* pelo trabalho bem feito? Por que, a cada nova empreitada, eu tentava aprimorar os processos, economizar tempo e, sempre que possível, adquirir e treinar habilidades?

Desde a infância, minha série favorita era *ER* (exibida na televisão aberta brasileira como *Plantão Médico*). Eu era fascinado pela vida dos plantonistas da emergência daquele hospital de Chicago que não tinham um minuto de sossego. Seus corpos obedeciam sincronizadamente às ordens do cérebro: cada ação era calculada e mostrada numa coreografia de planos-sequências diferentes de tudo o que havia na televisão da época. Decisões de vida e morte eram tomadas sem hesitação. Apesar dos erros, ou melhor, por causa deles, cada personagem trilhava um caminho claro de maturação. Em meio às tarefas, os relacionamentos entre eles se combinavam. Personagens novos entravam e saíam, mas o

apoio mútuo fazia daquela grande família do trabalho um substituto para minha própria solidão. Haveria alguma relação entre a admiração pela ética e pela dedicação dos médicos e minha atitude? Onde mais eu poderia ter aprendido essa postura tão... profissional?

A presente tese busca responder a essas perguntas. A diferença é que saio da perspectiva pessoal e passo a examinar formas artísticas e circunstâncias históricas objetivas. Estudando, descobri que não se trata só da minha experiência, mas de tendências globais do mundo do trabalho. Sem entrar em detalhes complicados a respeito de teorias da reprodução social (MARX, 2013, p. 642) e de Aparelhos Ideológicos de Estado (ALTHUSSER, 1996), basta afirmar que consegui ver uma articulação clara entre a atitude profissional subjetiva e a organização da ficção. Do ponto de vista histórico, as mudanças nas condições materiais da organização produtiva, do paradigma fordista-taylorista ao toyotista, do período de bem-estar social à hegemonia da ideologia neoliberal, ocorrem simultaneamente à ascensão das novas séries. Da perspectiva de classe, diferentes segmentos de espectadores recebem produtos distintos: para certa faixa, séries extremamente repetitivas, previsíveis e formulaicas; para outra, novas obras sofisticadas desenvolvem um alto grau de problematização psicológica e ambiguidade narrativa. Examinarei, caso a caso, como cada um desses extremos se manifesta em linhas de força complexas.

Resumo das partes

Na **Parte I**, ofereço um panorama histórico e uma morfologia do tipo de série que se tornaria o marco dos anos 1980 e 1990, a *série no ambiente de trabalho*. Com ela, cria-se a mecânica que se dispõe tão bem a essa forma: delegacias de polícia, hospitais, departamentos públicos, escolas e diversos outros cenários que, dia após dia, recebem uma variedade de ocorrências. É a receita ideal para a exploração de temas atuais e interessantes ao público, e também para a investigação profunda de características psicológicas das personagens principais. Utilizo o exemplo de *Hill Street Blues*, considerada por críticos e criadores[1] contemporâneos como uma das principais influências do gênero. Não faço uma análise aprofundada de temas, mas tomo a série como modelo para explicar ao leitor as partes móveis fundamentais do objeto.

Na **Parte II**, volto-me às transformações históricas e sociais que coincidem com a ascensão das novas séries. Examino os impactos das políticas neoliberais no nível de desigualdade, na configuração das cidades e, principalmente, na questão do trabalho.

[1] Cf. Capítulo 1, Seção “Influência e autoria” (p. 45).

Parafraseando Virginia Woolf, durante a década de 1970 e, principalmente, após o governo Reagan, a natureza humana parece ter mudado. O trabalho se metamorfoseia e exige do sujeito uma atitude diferente, tanto do ponto de vista objetivo quanto de sua própria relação imaginária consigo mesmo. O panorama de desemprego e desigualdade dá vazão a novas ansiedades. A concorrência se acirra entre homens e mulheres que, cada vez mais, se gerenciam como empresas. As técnicas da corporação toyotista, que vão substituindo o paradigma fordista-taylorista, também exigem uma atitude absolutamente diversa do operário no ponto de produção.

Tais mudanças são focadas especialmente através das lentes de um grupo específico: a classe de gerentes, profissionais liberais, intelectuais e artistas. É a perspectiva desse grupo que define várias das concepções que temos da época e, não por coincidência, são esses profissionais que produzem e assistem às novas séries. Compreender isso é fundamental para entender que os objetos culturais discutidos são controlados majoritariamente por apenas um segmento muito influente da sociedade. São as aspirações e os preconceitos desse grupo, no momento e no lugar que se encontram, na passagem do Estado de bem-estar social ao neoliberal, do fordismo ao toyotismo, que definirão o horizonte ideológico das questões exploradas.

As séries mudaram. O trabalho mudou. A partir dessas premissas, passo a investigar tentativas de articulação entre os âmbitos. Não se trata de um esquema determinista: as séries não “refletem” o mundo do trabalho. Elas se encaixam no jogo de reprodução social, que envolve treinamento de habilidades e o fornecimento de materiais de organização psíquica, como de identificação. Contudo, as séries também são artefatos artísticos e culturais, fornecem brechas de resistência e denúncia. A própria cognição do espectador se altera conforme a organização formal da ficção popular passa a exigir uma nova relação de apreciação estética. E situações concretas de produção, além de interesses de autores particulares, permitem que conteúdos antes proibidos adentrem a esfera de representação.

As duas primeiras partes introduzem as duas áreas fundamentais da tese. Elas servem para aproximar de maneira mais sistemática os conhecimentos dos Estudos de Televisão e da Sociologia do Trabalho que serão dinamizados conforme as análises prosseguem.

Na **Parte III**, utilizo o exemplo de *ER* para discutir com detalhe a inter-relação entre os novos paradigmas do mundo do trabalho e as mudanças de convenção da ficção seriada. Examino diferentes aspectos, em particular a distinção entre trabalho abstrato e concreto. Comento a respeito da “família do trabalho”, um elemento presente em todas as séries desse

tipo, e sua relação com as novas técnicas toyotistas de gestão. E traço alguns paralelos entre a nova figura do "herói trabalhador" e suas origens na ética protestante.

ER constitui um momento de síntese que configura possibilidades latentes exploradas com diferentes ênfases no momento posterior. A partir dos anos 2000, as séries se firmam definitivamente como objetos legítimos, e seu número explode. Os valores de produção aumentam ainda mais, e os canais de televisão a cabo passam a investir boa parte de seus orçamentos nesses produtos para valorizar suas marcas. A partir daí, caminhos se bifurcam e diferentes autores vão explorar abordagens particulares.

A tensão entre os temas de interesse social e a investigação psicológica, que nunca se resolveu em *ER*, vai pender definitivamente para o segundo termo. Na **Parte IV**, chamo esse veio de "narrativa pessoal". Exploro como a série *24* articula diversos problemas da classe de profissionais que se via perdida na virada do século em busca de um herói e de uma narrativa que colocasse os sujeitos de volta no centro, como indivíduos autônomos independentes. Ao mesmo tempo, a série explora a intensificação da serialidade flexível, com histórias menos episódicas e repletas de reviravoltas que inconscientemente educam os espectadores ao novo panorama fluido do trabalho precário.

The Sopranos é a série inaugural da nova geração. Examino um episódio em particular para dar a medida da nova intensidade possível. Nesta parte, o sujeito psicológico domina toda a ação e o trabalho parece sair momentaneamente de cena. Contudo, novamente por meio da análise da perspectiva, vamos descobrir que se trata de um viés de classe, que explora o adensamento psicológico e a ambiguidade da série para naturalizar formas já legitimadas de articulação burguesa.

A **Parte V** constitui um intervalo, já que não trata especificamente das mudanças no mundo do trabalho. A pergunta aqui não é mais como o panorama histórico e social é representado pela ficção, mas como as próprias convenções limitam e possibilitam certas articulações. Na formulação de Raymond Williams, deixo de investigar o que determinado autor faz com a obra para examinar o que as obras fazem de seus autores. A ambição é reconectar o drama televisivo à tradição do drama burguês, em particular o melodrama e a tragédia moderna.

A **Parte VI** lida com a obra de um criador específico, David Simon, que responde à narrativa pessoal com séries mais interessadas no documentário social e na exploração de problemas sociais complexos. Sua preocupação temática com a "morte do trabalho" e sua ambição de denúncia conformam e deformam definitivamente o formato do melodrama televisivo serial. Ele retoma a tendência de *Hill Street Blues* e *ER* ao trazer para o horário

nobre a narrativa estruturada a partir de múltiplos pontos focais em oposição a estudos concentrados em indivíduos, mas transpõe o procedimento episódico para uma serialidade que acompanha uma investigação densa. No primeiro capítulo dessa parte, examino questões fundamentais de *The Wire* em relação ao mundo do trabalho. Então, resumo brevemente as próximas séries de Simon para dar uma ideia da amplitude dos interesses do autor. Em seguida, estudo detalhadamente uma temporada inteira da série mais recente de Simon, *The Deuce*, como forma de síntese das questões que permearam a tese até este momento. A série trata do trabalho sexual, portanto combino as questões profissionais a uma investigação que se apoia em teorias feministas a respeito da prostituição e da pornografia. Trata-se de um exemplo de como o exame de obras específicas mobiliza necessariamente diversas áreas do saber, ainda que a espinha dorsal da discussão permaneça a questão do trabalho. Por último, discuto como Simon acaba por representar todas as linhas de força discutidas anteriormente. Ele será o autor exemplar para avaliarmos a posição do intelectual que pensa o mundo do trabalho.

Esclarecimentos teóricos

Esta tese nasceu originalmente a partir do interesse por *The Wire*, uma das produções televisivas mais importantes do século XXI. Percebi imediatamente que a série tematizava a questão do trabalho, o que me levou a estudos de história e sociologia dos Estados Unidos. Durante a pesquisa, fui tendo contato com suas predecessoras, voltando no tempo da história da televisão para conseguir compreender como o formato dessas narrativas se constituiu. Nesse momento, percebi que tanto a representação do trabalho quanto a evolução das séries (o trabalho de representação) estavam mais relacionados entre si do que o mero interesse temático pontual de um roteirista/produtor. Decidi contar essa história em seus "momentos decisivos" a partir dos anos 1980, quando a série no ambiente de trabalho de fato se firmou com *Hill Street Blues*, até uma produção de 2017 ainda em andamento, *The Deuce*.

É necessário enfatizar que todos os objetos examinados nesta tese dizem respeito aos Estados Unidos. Ao utilizar termos como "televisão", "séries", "mundo do trabalho" e "classe profissional-gerencial", por exemplo, estou me referindo a essa realidade. Quase todos os teóricos utilizados são historiadores, filósofos, sociólogos e memorialistas norte-americanos, e todas as séries são produções desse país. Portanto, nenhuma das conclusões a que chego pode ser adaptada a outras situações sem esforços consideráveis.

No entanto, cabe destacar a enorme influência que os Estados Unidos têm sobre o mundo. As práticas e as instituições produtivas, desde o início do século XX, são exportadas

de lá. A indústria cultural ainda é dominada por Hollywood. Em muitos países ocidentais, particularmente no Brasil, filmes e conteúdo televisivo norte-americano são exibidos com prioridade por cinemas, canais de televisão a cabo e serviços sob demanda. Roteiristas, diretores e artistas criativos do meio têm que lidar com isso, copiando as fórmulas ou modificando-as para que se coadunem com aquilo que o público já espera.

Ademais, acredito que diversas das considerações feitas ao longo da tese a respeito da "morte" do trabalho organizado, que foi superado por uma nova realidade de precarização e competição de pessoas jurídicas, encontrem ressonância no contexto brasileiro e internacional. Durante a elaboração da tese, assisti estarrecido a um golpe de estado muito peculiar, cujo objetivo principal sempre foi o de aplicar um programa de governo centrado em reformas semelhantes às que ocorreram nos Estados Unidos durante o governo Reagan.

Em todas as conferências e congressos de que participei, sempre que tive a chance de falar da pesquisa e apresentar seus objetos, o público me apontou as semelhanças entre o material analisado e as novelas da televisão brasileira. Isso inclusive me leva a formular uma hipótese de que a "complexidade" que examino nas séries a partir dos anos 1980, e que remete a uma condição de incerteza, insegurança e de grande variabilidade do emprego, é velha conhecida de um país que, diferentemente dos Estados Unidos e da Europa, jamais consolidou seu mercado de trabalho formal e sua noção de cidadania. Penso, portanto, que o esforço de refletir a respeito dos temas abordados na tese em diferentes contextos possa salientar semelhanças estruturais interessantes.

Duas observações são necessárias sobre a palavra *representação*. Para leitores acostumados ao método sociológico, devo enfatizar que não realizo uma ilustração de teorias e/ou de fatos histórico-sociológicos por meio das obras audiovisuais. Não se trata de apontar, no plano do conteúdo, como as séries "ilustram" questões da vida contemporânea relacionadas ao trabalho. Novamente, refuto a ideia de que haja uma reflexão direta de questões "reais" no plano estético. As séries, aqui, não servem de "suporte" a questões que as antecedem e as ultrapassam. Caso o leitor esteja mais interessado nesse tipo de abordagem, recomendo os quatro volumes de *Trabalho e Cinema*, de Giovanni Alves (2006), e *O trabalho no cinema*, de Lorena Holzmann (2012). Ambos os autores, sociólogos de formação, têm o respaldo teórico para comentar sobre as mudanças sociais nesse âmbito e utilizam filmes como exemplo para facilitar a discussão.

Ainda assim, reconheço que as séries forneçam exemplos de situações concretas do cotidiano de trabalhadores. Por diversas vezes, trato do plano representado ligeiramente descolado de suas convenções artísticas, de modo a aprofundar e ilustrar conceitos exteriores

à obra. Faço isso, acima de tudo, por conveniência do exemplo à mão. Mas espero que, conforme a análise avance, o leitor volte a se lembrar de que os pressupostos técnicos do gênero e da arte, e os horizontes históricos e de classe, são os termos fundamentais de articulação das situações concretas e de sua representação audiovisual. Por isso, insisto em dois planos que se retroalimentam, a representação do trabalho e o trabalho de representação: a tentativa de apreender e figurar uma relação viva, e o processo de transformação das convenções representativas, de acordo com o tempo, o espaço, as inclinações individuais, as relações de classe, as condições de produção e o assunto.

A palavra *representação* também pode dar a entender que realizarei uma investigação a respeito de estereótipos e generalizações: como cada profissão é representada no horário nobre, quais segmentos de trabalhadores são escondidos ou relegados a papéis secundários, e quais ganham proeminência. Alguns autores (JOHNSON, 1980; PUETTE, 1992; SCHATZ, 1991; WATSON, 1998) fazem exatamente esse tipo de questionamento e quantificam seus resultados[2]. Eles verificam, na ficção televisiva, a abundância de trabalhadores liberais e artistas, a ausência de questões sindicais, a dificuldade de representar a linha de produção de fato. Líderes trabalhistas são representados como vilões, *freelancers* são vistos como heróis. Tudo isso é importante para um retrato geral das categorias mais literais de trabalho, trabalhador e representação no horário nobre. Contudo, gostaria de marcar a diferença entre essa abordagem e a tentativa de apreender movimentos e tensões do mundo do trabalho que se estruturam nas obras, mesmo em séries que não lidam diretamente com o trabalho e com trabalhadores. Há uma diferença entre obras “em ambiente de trabalho” e a tentativa, nos mais diversos tipos de arte, de representar essa relação metabólica do homem com o mundo, que encontra manifestações concretas de acordo com situações históricas e de classe. É nesse sentido que compreendo o trabalho: como um recorte conceitual que sempre necessita de especificidade e que sempre pode ser iluminado a partir de certo ângulo.

[2] Cf. também o livro clássico de Fiske e Hartley (2003, cap. 2), que agrupa e discute os resultados de estudos desse tipo realizados antes de 1978, data da publicação original da obra. Os autores acrescentam à questão profissional recortes de gênero, classe e idade como paradigma de uma metodologia de análise de conteúdo.

I A NOVA SÉRIE DRAMÁTICA DE TELEVISÃO

1 MTM E A NOVA SÉRIE

MTM

A série dramática que conhecemos hoje, geralmente vista como o produto mais "sofisticado" do meio, tem origem bem demarcada. Foi a produtora independente MTM[3], que vendia conteúdo para os canais nacionais de distribuição dos Estados Unidos, em particular para a CBS e para a NBC, a responsável por codificar o formato que dominará o horário nobre a partir de meados dos anos 1970: uma mistura de comédia e drama de 45–60 minutos, com múltiplas personagens, filmada com equipamentos e técnicas de cinema, comandada por um ou dois autores, quase sempre roteiristas fixos, e uma equipe criativa convidada a cada episódio ou temporada. Mesmo levando em conta pequenas variações ao longo da década de 1990 e uma intensificação de elementos de "qualidade" a partir dos anos 2000, essas características ainda formam a base da produção atual.

Não se trata de afirmar que a MTM "criou" a série de televisão contemporânea a partir de um vácuo. Todas as convenções de que dispunha vinham se desenvolvendo ao longo das décadas anteriores, mas mudanças institucionais permitem uma consolidação da "qualidade" no plano estético, graças à intensificação do uso de recursos audiovisuais e de roteiro, incomuns na produção televisiva anterior.

A empresa surgiu em 1970 para produzir um programa específico, *The Mary Tyler Moore Show* (NBC, 1970–1977), cuja atriz principal, Mary Tyler Moore, havia estrelado uma série mais popular nos anos 60. Esse sistema de produção representa o paradigma das próximas duas décadas após mudanças na legislação, que obrigaram as grandes redes a exibir conteúdos independentes no horário nobre ("Prime Time Access Rule") e dificultaram a obtenção de lucros advindos de programas que não fossem inteiramente produzidos por elas ("Financial Interest and Syndication Rules" ou simplesmente "*fin-syn*"). Ambos os fatores

[3] A história dos bastidores da MTM estão presentes, respectivamente, nos livros *MTM 'Quality Television'* (FEUER; KERR; VAHIMAGI, 1984) e *Inside Prime Time* (GITLIN, 1983). Ambos também trazem análises e críticas aprofundadas das narrativas produzidas pela emissora, mantendo a distância necessária para (geralmente) não se mostrarem entusiastas cegos da então novíssima produção tida como revolucionária. As aspas de Jane Feuer ao redor do termo "qualidade" no corpo do texto dão conta de evidenciar seu distanciamento crítico. A autora e os demais ensaístas questionam a empolgação com que as novas séries estavam sendo recebidas e chamam atenção para possibilidades perdidas, concessões e conteúdos nada progressistas que acometiam os episódios mais recentes. A vantagem do texto introdutório de Feuer é ter sido escrito para o público do Reino Unido, que não conhecia as especificidades do sistema de produção e distribuição televisivo norte-americano. Ela explica a diferença entre produtoras independentes, canais locais e nacionais, e todo o sistema de financiamento, avaliação de qualidade e cancelamento da programação.

estimularam as redes de televisão, concessões públicas, a encomendar programas de produtoras independentes que arcavam com a idealização e a execução do projeto — em especial, com os riscos financeiros. As produtoras, no entanto, permaneciam donas do conteúdo e poderiam lucrar com ele em futuras exibições em outras emissoras e até em outros países (MARTIN, B., 2013, p. 26). O sistema de venda de conteúdo ficou conhecido como *sindicação*.

Esse modelo estimulou o aparecimento de programas inovadores por diversas razões econômicas e de logística de produção explicadas por Feuer (1984, p. 8). A principal foi o fato de que grandes estúdios não estavam dispostos a ousar criativamente, pois temiam investir muito dinheiro sem a garantia de sucesso de público. Como dispositivo de segurança, os programas eram testados com a utilização de *focus groups*, grupos de discussão cujas impressões eram determinantes na decisão de aceitar ou negar a produção de um novo programa. Esse modelo de negócios é alvo de críticos da indústria cultural, que (acertadamente) percebem a impossibilidade de se produzir conteúdo inovador e socialmente relevante tendo em conta apenas a aceitação imediata de um público geralmente leigo[4]. O próprio sistema é um entrave a revoluções na convenção estética, ao enfrentamento de temas espinhosos e a qualquer coisa que não se conforme ao imediatamente (e supostamente) palatável.

No entanto, como mostra a história da MTM, a dinâmica das instituições é mais complicada. Feuer explica que no começo dos anos 1970 a televisão se encontrava saturada. As fórmulas estavam desgastadas da perspectiva de uma geração que havia participado do movimento de contracultura dos anos 60 e que parecia necessitar de um conteúdo mais progressista, socialmente relevante e formalmente inovador. Além disso, também há um fator contraintuitivo que facilitou a produção de material arrojado: a capacidade das produtoras de operar no vermelho durante muitos anos (MURDOCK; GOLDING, 1979, p. 21). Embora não tenha sido o caso de *The Mary Tyler Moore Show*, que foi sucesso imediato, outras séries da MTM, em particular *Hill Street Blues* (NBC, 1981–1987), não obtiveram bons índices de audiência (MARTIN, B., 2013, p. 29) e seus elevados custos de produção fizeram delas um fracasso econômico para a produtora nos primeiros anos de exibição.

[4] A expressão de Adorno resume bem essa posição: “o poder em potencial do consumidor sobre o produtor” (1963, p. 476).

Todas as traduções de obras consultadas em inglês foram minhas. Quando necessário, adicionei o termo original entre colchetes.

O que entra em jogo aqui é a noção de *qualidade* e de *segmentação de público*. Apostar em séries impopulares entre os espectadores médios, porém com alto índice de aceitação entre um público jovem, urbano e financeiramente privilegiado foi um dos motivos pelos quais as redes de televisão optaram por apostar nesses produtos. Eles *elevavam* o status de canais como a CBS e a NBC: o horário "nobre" passou a ser visto como repositório de "qualidade", agregando valor aos anúncios que agora poderiam ser dirigidos ao público de maior renda. O benefício também se disseminava a outros programas da rede, já que o público passava a associar a noção de produção inteligente, relevante e inovadora à marca como um todo.

Outro fator foi a sindicação, a capacidade de se lucrar a cada novo contrato. Isso garantiu o investimento a longo prazo da MTM que, mesmo obtendo prejuízo com determinada série, após o aval da crítica e a conquista de uma fatia do público, poderia continuar a exibi-la indefinidamente e recuperar as perdas[5].

Com a resistência dos grandes estúdios, houve também uma fuga de talentos: roteiristas com ideias mais avançadas eram constantemente rejeitados pelas grandes produtoras e pelos canais mais conservadores, o que acabou por empurrá-los para as produtoras independentes, dispostas a ousar. A grande ênfase na liberdade do autor se incorporou ao discurso: as séries passaram a ser vistas como obras autorais, idealizadas e executadas por artistas altamente qualificados com amplo movimento de criação[6], de modo semelhante ao que ocorria no cinema de *auteur* e na literatura em geral. Hitchcock, Fassbinder e Bergman já haviam emprestado seu nome a produções que carregavam a "marca pessoal" do gênio para a televisão. Contudo, agora a ênfase recai especificamente no *roteirista*, que se torna produtor. S*howrunner* é o novo termo cunhado para descrever o idealizador/produtor da série, que organiza toda a parte criativa e confere à obra identidade própria. Concentrar a visão artística em poucos indivíduos garante certa coerência de tema e de estilo, e permite às produtoras apostar nos talentos individuais mais díspares a fim de investigar novas tendências. Ainda que a maioria do conteúdo original e realmente relevante

[5] Amanda Lotz explica que mesmo após as regras terem sido abolidas em 1995 e do estabelecimento dos monopólios midiáticos tal como os conhecemos hoje, o modelo de "*deficit financing*", isto é, de produção de um grande número de episódios sem lucro de curto prazo, tornou-se o padrão da indústria. Dessa forma, tanto o modelo de financiamento quanto as conquistas estéticas da MTM foram apropriadas pelos grandes estúdios e se tornaram a norma (2014, p. 96–105).

[6] Alexander Singer, diretor de diversos episódios de *Lou Grant* (MTM, 1977–1982), afirma em entrevista: "Sou tratado – todos os diretores são tratados – como se minhas necessidades e opiniões fossem tão sérias que eles [os produtores] vão fazer o possível para torná-las viáveis [...] A diferença [entre essa postura e a de outras empresas] é a diferença entre a vida e a morte" (citado por WICKING, 1984, p. 174).

possa não sobreviver às demandas da audiência e dos anunciantes, nesse período há pelo menos uma ideia de exploração do potencial, expansão dos limites de um meio aparentemente tão constrangido.

Isso mostra que críticas generalizadas à indústria cultural, que frequentemente compreendem o lucro como restrição absoluta à criação de formas não hegemônicas de conteúdo, devem dar lugar ao exame das situações e dos objetos particulares. Há épocas em que a lógica de mercado é menos óbvia do que a busca pelo sucesso imediato, pelo retorno do investimento a curtíssimo prazo. Isso abre oportunidades para o questionamento das convenções vigentes. Ou seja, é fundamental saber diferenciar as linhas de forças distintas de cada setor e identificar as *janelas de possibilidades formais* que surgem, às vezes de maneira muito breve, para compreender melhor a dinâmica do próprio mercado e de sua produção. Seguimos, portanto, a orientação de Feuer (1984, p. 2), que trata os produtos dessa indústria tanto como "mercadoria" quanto como "texto": objetos produzidos dentro de um contexto capitalista, mas que não deixam de se articular como obras de arte, com todas as implicações que o termo traz[7].

Lou Grant

Para ilustrar as obras dramáticas da MTM no final da década de 1970, citaremos brevemente o caso de *Lou Grant* que, segundo Christopher Wicking, talvez seja a principal responsável pela fama da produtora como "inovadora, prestigiada e ganhadora de prêmios" (1984, p. 167).

Lou Grant surgiu como *spin-off*[8] de *The Mary Tyler Moore Show* e, assim como esta, também foi uma tentativa de se firmar a partir de um sucesso já consagrado (KERR, 1984, p. 166). Após essa motivação inicial, a série foi imediatamente vista por seus produtores, Gene Reynolds, James L. Brooks e Allan Burns, como o melhor meio de avançar temas socialmente relevantes e polêmicos. Críticos conjecturam ter sido a identificação do público com a personagem principal epônima, que já havia estado presente no cotidiano da emissora por sete

[7] Essa é a abordagem, aliás, de qualquer tipo de crítica que leve em conta a forma concreta de circulação de uma obra. Ian Watt dedicou todo o segundo capítulo de *The Rise of the Novel* (1957) a examinar a relação entre os romances, o público leitor e o mercado, tratando inclusive dos preços dos livros, do formato das brochuras e da distribuição. A mesma coisa fez Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (2000): ao tratar do sistema autor-obra-público seria impossível não considerar o meio de circulação como elemento dinâmico.

[8] No contexto das séries de televisão, *spin-off* é definido quando "uma personagem secundária de um programa bem-sucedido se torna a estrela de seu próprio show" (FEUER; KERR; VAHIMAGI, 1984, p. 10).

anos, a carta de salvo-conduto para que os produtores incorporassem temas até então vistos como demasiadamente liberais[9] (WICKING, 1984, p. 168).

A ambientação da série em uma redação de jornal facilitou a abordagem de tópicos polêmicos em cada episódio. Por exemplo, a série trata de: corrupção policial, liberdade religiosa e de imprensa, financiamento privado de pesquisas pela indústria farmacêutica, violência doméstica e escolar, a situação de indígenas americanos urbanizados, censura intelectual, assédio sexual no trabalho e até mesmo comentários, às vezes cifrados, sobre a política externa dos Estados Unidos, como o golpe militar em El Salvador em 1979, dentre muitos outros. Foi essa "ficção relevante" (KERR, 1984, p. 135), interessada nos temas "quentes" do país e mais próxima da apresentação e na discussão de "fatos", que conferiu a *Lou Grant* sua característica mais lembrada e discutida[10].

O formato também passou por uma mudança importante. Enquanto *The Mary Tyler Moore Show* e seus outros *spin-offs* eram *sitcoms*, comédias de 30 minutos gravadas em estúdio com múltiplas câmeras e risadas embutidas, cada episódio de *Lou Grant* tinha duração de 60 minutos, utilizava muitas locações e decupagem de cinema. Foi a primeira série da MTM dessa geração que recusou uma classificação genérica fácil, pois misturava elementos cômicos, da telenovela e do drama policial padrão.

Paul Kerr (1984) examina como as possibilidades narrativas abertas por *Lou Grant* na virada dos anos 1970–80 definiriam boa parte da produção contemporânea. Da perspectiva dos assuntos, Kerr mostra como a série articula uma disputa dramatúrgica interessante. De um lado, havia os defensores do engajamento com questões "sérias", com problemas reais dos Estados Unidos e do mundo. Segundo esse ponto de vista, a televisão deveria retomar sua função de serviço público e contribuir com o debate democrático e com a "educação" dos espectadores, trazendo à tona pautas urgentes e avançando a luta por direitos humanos. Seria um progresso em relação à ficção tradicional esquemática, cujos problemas e conflitos narrativos estariam mais centrados na relação entre as personagens do que sobre questões vitais à sociedade. Nas palavras de um dos principais defensores de *Lou Grant*, Alfred Tinker:

[9] O termo "liberal", a menos que expresso o contrário, será utilizado ao longo da tese conforme nos Estados Unidos, isto é, antônimo de "conservador" (Cf. WILLIAMS, R., 2014, p. 130).

[10] O termo "ficção relevante" apreende bem a questão: o que define a "relevância" de um tópico parece, aqui, ser sua popularidade e sua capacidade de "dividir opiniões". Assim, essa ficção estaria interessada em aproveitar tanto o conteúdo potencial dramático das polêmicas, a capacidade de gerar conflitos interessantes, quanto a reação do público, que imediatamente as reconhece a partir de discussões de rua, em família e nos jornais.

> Se você só aborda questões pessoais, então não há muito valor: tudo o que você tem é a relação entre Linda e Bobby e Ed, um se relacionando com o outro. Acho que esse tipo de coisa não duraria muito. Acho que o elemento de ligação é ser *sobre* alguma coisa (citado em entrevista por KERR, 1984, p. 139, grifo meu).

Como se pode ver nesta fala, o *tópico* parece ser mais importante do que a construção de personagens e seus conflitos de nível pessoal. *Lou Grant* também enfatizaria o trabalho jornalístico por trás do desenvolvimento de roteiros. Pesquisas rigorosas e bem fundamentadas acerca de cada tópico contribuiriam para que a televisão fosse um meio de "disseminar tanto ideias quanto entretenimento" (KERR, 1984, p. 135).

Kerr simpatiza com esse ponto de vista, embora não sem ressalvas. Segundo o autor, o que dominaria a ficção relevante seria um ideal de cunho humanista-liberal que percebe o potencial da televisão, largamente difundida em um país como os Estados Unidos, de acrescentar substância ao debate público. Seu papel de levantar pautas e problematizar temas difíceis, especialmente na questão de identidades minoritárias, não poderia ser ignorado. No entanto, o autor também atenta para o fato de que esse espaço ainda é restrito, que seus limites estão predeterminados por forças externas e internas resistentes a mudanças. Por exemplo, ele cita que executivos das redes de televisão indicavam a preferência por histórias mais otimistas e por protagonistas que se conformassem melhor ao modelo de herói padrão. *Lou Grant*, segundo a opinião deles, atenderia apenas às expectativas de um público cuja renda seria "muito elevada [*too upmarket*]" (KERR, 1984, p. 137). Ela se restringiria a assuntos que interessam exclusivamente a uma classe média-alta liberal que se engaja na luta por direitos civis — ou, pelo menos, que usufrui disso como espetáculo de horário nobre. Independentemente da validade desse julgamento, Kerr demonstra ainda que a pressão dos executivos e os índices de audiência impuseram dificuldades insuperáveis à "liberdade" prometida aos produtores.

Além disso, Kerr percebe que o "espaço de 'contradição' e 'qualidade'" (1984, p. 132), "comprado" pela MTM, também apresenta limites internos. Isto é, o avanço das pautas e a apresentação dos problemas "relevantes" estão condicionados à própria forma do melodrama e às pressuposições artísticas dos profissionais que escreviam, produziam e dirigiam as séries. Esse é um argumento fundamental e será desenvolvido ao longo da tese. A questão aqui é menos a de salientar as forças de censura — os preconceitos a respeito da capacidade do que determinado público, com determinada renda, seria capaz de digerir —, e sim de mostrar como até mesmo a ficção mais "séria" está sujeita ao problema vital de como sua matéria se conforma às convenções técnicas e artísticas disponíveis. Em outras palavras, de como cada questão será desenvolvida na concretude da sua arte. Aqui entram em jogo,

dentre outros fatores, as expectativas, os costumes e os maneirismos de escritores advindos dos mais variados meios, como a publicidade, o romance policial e o teatro. Apesar das melhores intenções, tanto o imaginário de classe quanto os moldes ficcionais que esses profissionais trazem consigo limitam e condicionam o que de fato é passível de ser representado dentro dos 30 ou 60 minutos de um episódio.

Falar de arte comercial é reconhecer que estamos no âmbito de um *espaço* comprado pelo capital para dramatizar seus conflitos; um local que lida com as contradições e que aspira a ideais estéticos; mas, ao mesmo tempo, que é fruto de acordos tácitos entre convenções dramáticas, segmentos de público, disputas criativas entre produtores e canais de televisão, entre diversos outros fatores. Na melhor das hipóteses, ainda existe espaço no mercado para contradição, qualidade e avanço dos direitos humanos, e não se deve subestimá-lo. A possibilidade de tratar de determinados assuntos no horário nobre de fato se ampliou (WESTERGAARD, 1979, p. 105). Contudo, pode ser que até mesmo essa pequena janela já tenha sido colonizada, e as próprias perguntas que levanta sejam na verdade uma forma mais sofisticada de abafamento dos problemas e contradições sociais, impedindo que sejam levantadas questões realmente radicais.

Lou Grant investe nos elementos de produção. O roteiro é escrito com esmero. A investigação dos temas relevantes cruza com um drama cada vez mais complexo do ponto de vista estético e psicológico. A questão é compreender se não seria justamente o fator da "qualidade", da aproximação da série ao romance e à peça bem-feita, o maior limitador na luta pela "televisão como fórum social" idealizado por Hartley (1999, 2007).

Olhando agora as séries do começo dos anos 1970, mesmo as *sitcoms* engessadas na caixa-padrão do estúdio, é impressionante como havia uma *disposição* a tratar das polêmicas vitais em uma sociedade polarizada, que estava saindo da Guerra do Vietnã com pautas revolucionárias de direitos das mulheres, dos negros e da neocolonização, catalisadas pela energia juvenil. Archie Bunker, o pai de família conservador de *All in the Family* (CBS, 1971–1977), a *sitcom* mais popular da década, era obrigado, ao chegar do trabalho, a discutir com sua filha e o noivo liberais a respeito de questões fundamentais dos Estados Unidos. A série conseguia fazer piada do discurso retrógrado e conservador do patriarca e, ao mesmo tempo, instigar os jovens liberais a respeito da completa falta de organização da *práxis*.

A história do drama televisivo do horário nobre acompanha como tal disposição se combina a uma ambição estética que a transforma. A "ficção relevante", sem abandonar o aproveitamento nominal dos temas polêmicos, dá lugar a outro tipo de série.

Equilíbrio

Advogando em nome do realismo psicológico, encontramos autores que desejam abandonar os "temas quentes". A televisão deveria servir ao mesmo propósito do drama, da literatura e do cinema tradicionais, isto é, revelar os dilemas universais da condição humana.

Os próprios produtores de *Lou Grant* estavam divididos a respeito de que caminho tomar. Allan Burns, opondo-se a Tinker (citado acima), afirma que "nossos programas mais bem-sucedidos são aqueles que lidam mais com pessoas e menos com questões" (citado em entrevista por KERR, 1984, p. 138). A via preferida, portanto, seria próxima ao drama burguês, centrado no indivíduo. No caso da "ficção relevante", Burns dá preferência à forma como as questões abordadas influenciam as personagens e suas relações — e não à questão em si ou ao tratamento imparcial de uma matéria a partir de diversos ângulos. Essa questão nunca de fato foi resolvida em *Lou Grant*, que acabou sendo cancelada em 1982, após cinco temporadas[11].

Conforme mostra Wicking (1984), analisando recursos formais do roteiro de diversos episódios, percebe-se a busca por soluções formais para o dilema, o que acabou produzindo uma grande variação no método de se contar as histórias. Segundo o crítico, foi justamente a fusão entre o pessoal e o político o que conferiu à série seu alcance. As questões "relevantes" estariam sempre espelhadas nos problemas de ordem íntima das personagens, fazendo com que a identificação do público com os arcos pessoais servissem de elemento de reflexão a respeito da pauta do dia. Além disso, os próprios roteiros contam histórias em que personagens se envolvem com seus assuntos. É uma tendência que agrada tanto a Tinker, que via nos assuntos o interesse principal, quanto a Burns, que estava preocupado com o desenvolvimento sofisticado das personagens. Gene Reynolds, produtor da série, afirma:

> Nós giramos [*turn*] as personagens para obter a dimensão de uma escultura. Movemo-nos ao redor delas, examinando seus diferentes lados para que se tornem mais esféricas (citado em entrevista por WICKING, 1984, p. 176).

Assim, seria impossível afirmar que *Lou Grant* faça parte de uma ficção que ignora o desenvolvimento de personagens, os conflitos pessoais e a formulação sofisticada das tramas narrativas em nome de uma produção mais abstrata centrada apenas em grandes temas. A série nunca se torna "um sermão" (WICKING, 1984, p. 173). Jane Feuer é ainda mais categórica ao

[11] Ainda se especula a respeito dos motivos reais de cancelamento. A audiência encontrava-se em baixa, mas não o suficiente para que uma série tão premiada fosse cancelada. Outro motivo seria a aproximação do ator principal, Ed Asner, a posições de liderança sindical, além de constantes declarações críticas ao governo neoliberal de Reagan.

afirmar que a proposta da MTM foi sempre a de “se concentrar na dimensão pessoal do assunto público, sem jamais inverter essa hierarquia” (1984, p. 7). Como Feuer, críticos mais radicais veem nas escolhas um tanto “equilibradas” de *Lou Grant* uma repetição do mito burguês da imparcialidade: a crença na inspeção de determinado problema a partir de diversos ângulos a fim de chegar a uma posição objetiva, científica, definitiva. O que Herbert Gans chama de “os valores ocultos das notícias”:

> Moderação em oposição ao “extremismo”, individualismo em oposição ao “coletivismo”, reforma em oposição à “destruição do sistema”, independência, a dignidade do trabalho, democracia iluminada, capitalismo responsável (citado por WICKING, 1984, p. 180).

Tais valores, especialmente o método democrático-liberal da moderação e do diálogo civilizado, são ecoados na fala de Reynolds (citado por WICKING, 1984, p. 180):

> Adoro lidar com um conflito de ideias. Gosto de lidar com elas de maneira equilibrada, ter ambos os lados bem representados, pois, quem foi mesmo que disse que “Vamos deixar que todas as ideias opostas calem-se umas às outras, e se a Verdade estiver presente, a Verdade prevalecerá”?

O próprio Wicking termina seu artigo defendendo tais valores, afirmando que *Lou Grant* é “entretenimento civilizado para tempos não civilizados” (1984, p. 181). Ele aponta como triunfo da série o debate bem educado e respeitoso, a *discussão* em que todos os lados são *bem representados* — no sentido de múltiplos e verossímeis. O próprio processo de produção das séries, feitas por uma equipe extremamente colaborativa de roteiristas, diretores e produtores, muitas vezes trocando de papel e sempre tomando decisões em conjunto, reflete esse ideal de ponderação.

Também é verdade que a parte *investigativa* do tratamento ficcional confere à série um poder que não pode ser rejeitado. A sequência de abertura da primeira temporada de *Lou Grant*, por exemplo, é reveladora. Vemos, intercaladamente aos créditos, cenas que representam todas as etapas de produção e consumo de um jornal de papel. Desde um canário que canta na floresta, apoiado sobre uma árvore que servirá de matéria-prima para a produção de papel, passando pelo processo de impressão, entrega e leitura, até o uso final do mesmo jornal, que servirá de forro na gaiola de um canário semelhante ao inicial. Podemos identificar aqui o afã de investigação. O jornalismo, abordado dramaticamente, teria o potencial de enxergar além das aparências para desvendar todo o processo de produção de uma mercadoria. Haveria interesse na história e na materialidade do assunto que, se levado às últimas consequências, levantaria o véu das aparências.

Qual seria, então, a medida “certa”? Privilegiar assuntos relevantes ou personagens complexos? A resposta encontrada por *Lou Grant* e sucessoras será o vacilo entre um polo e outro. As séries ambientadas nos espaços de trabalho onde surgem casos relevantes de cunho policial, médico, investigativo, jurídico e social tentarão equilibrar a atualidade e a relevância do tópico com a exploração de uma dimensão humana essencial. Em comparação ao entretenimento que nem ao menos levanta a possibilidade de reflexão e do debate liberal, que rejeita a polifonia de vozes e o reconhecimento do interesse comum, *Lou Grant* ainda pode ser vista como um progresso. Resta saber, é suficiente?

Os críticos admitem que o resultado do debate civilizado das ideias dramatizadas acaba (não) se resolvendo em *ambiguidade*. O “final ambíguo” que sucede o desenvolvimento do tema da semana, geralmente a nota ácida que revela algum traço de caráter oculto das personagens, acaba definindo um *espectador ideal*, que deve decidir que posição tomar em relação aos fatos. Novamente, retornamos aqui ao ideal humanista-ilustrado do homem esclarecido. Paul Kerr (1984) reconhece nisso uma derrota. Para o crítico, *Hill Street Blues*, a série que suplanta *Lou Grant* em termos de público, prêmios e atenção da crítica, seria um produto ainda mais ambíguo e mais híbrido. Um retrocesso que termina por sucumbir aos elementos convencionais do melodrama tradicional centrado em indivíduos. Para agravar a situação, segundo o autor, as temporadas mais avançadas de *HSB* parecem multiplicar as peripécias românticas, cenas despropositadas de ação, humor físico do tipo mais rasteiro — ou seja, tudo o que favorece a diversão instantânea e irrefletida do espectador.

Se, num primeiro momento, o capital ainda conseguia deixar irromper discussões socialmente críticas, foi o formato ainda mais ambíguo e menos topicalizado dos dramas posteriores que passaram a dominar o mercado. A *ambiguidade* continua a ser um dos padrões de ouro da arte burguesa, o que explica sua utilização no esquema de legitimação das séries desse tipo. Como aponta Mimi White (1992, p. 179–181), a variedade de matéria explorada permite simultaneamente ao espectador a identificação e a indiferença em relação aos mais diversos tipos de personagens, além de oferecer a possibilidade de se interpretar a ação de acordo com as próprias preconcepções. Cria-se um ambiente de consumo prolífico de histórias sem a necessidade de engajamento com uma concepção bem definida de mundo.

Voltarei a esse assunto no Capítulo 10, quando haverá mais exemplos disponíveis. Por enquanto, resta enfatizar que o movimento de emergência da ambiguidade no horário nobre ocorre simultaneamente ao rearranjo interno das convenções dramáticas e estilísticas. A ficção dramática televisiva aproveita o impulso de discussão social dos 1960–1970, mas apenas se consolida como objeto estético legítimo quando restringe a exploração dos temas objetivos.

As convenções da série bem-feita, cada vez mais, r*equerem* a articulação do mundo a partir das categorias individuais — *exigem*, para efeito dramático, a exploração da *experiência subjetiva do indivíduo*.

Hill Street Blues*: visão geral*

Agora que temos uma ideia do contexto geral das produções inovadoras da MTM e de como elas buscavam equilibrar uma abordagem de assuntos mais sérios com o desenvolvimento dramatúrgico complexo propriamente dito, é necessário detalhar alguns dos aspectos formais da construção narrativa. Utilizaremos como exemplo o primeiro episódio de *Hill Street Blues*, intitulado "Hill Street Station", que foi ao ar em 15 de janeiro de 1981. Por se tratar de um episódio-piloto, algumas características estarão mais presentes do que em episódios normais, como a exuberância visual, a introdução de arcos narrativos sem conclusão e o excesso de cenas de caracterização de personagens. Contudo, podemos afirmar que boa parte dos traços analisados aqui são exemplos típicos de *Hill Street Blues* e formarão a base de praticamente toda a produção dramática posterior.

O objetivo neste momento é dar uma noção de ordens de grandeza. Agora não é importante interpretar os temas específicos que a série aborda, mas fornecer uma visão geral do escopo para compreender a estrutura de uma narrativa de múltiplos enredos e personagens, além das características audiovisuais tais como foram percebidas na época. Isso é condizente com a própria recepção de *HSB*, que, diferentemente de *Lou Grant*, chamou atenção mais pelo "estilo" do que pela abordagem tópica.

Cada episódio de *Hill Street Blues* narra, invariavelmente, as ocorrências num turno de uma delegacia de polícia, a Hill Street Station, situada no centro de uma megalópole multicultural fictícia dos Estados Unidos. A primeira cena sempre é a da reunião de pauta (*roll-call*) comandada pelo sargento Phil Esterhaus, entre 6h30 e 7h30 da manhã, no salão comunal. As últimas cenas geralmente são à noite, tratando do horário de lazer dos policiais após o serviço ou de investigações que extrapolam o turno vespertino tradicional.

O episódio é divido em 5 blocos, com 4 intervalos comerciais, o primeiro ocorrendo após os créditos de abertura. Para fins de análise, contei 56 unidades mais ou menos independentes, que constituem o que chamarei de *cenas*, cada uma responsável por avançar um ponto do enredo. A divisão das cenas não obedece a cortes de tomadas, pois muitas vezes a transição ocorre por meio do procedimento de *reenquadramento* no mesmo plano-sequência.

As cenas cumprem funções definidas. Elas podem desenvolver: (1) *arcos de ação*, isto é, a atividade que envolve as ocorrências criminais, os casos trazidos da rua e a ambientação da delegacia, *excluindo*: (2) *arcos de relacionamento* entre as personagens, seja uma relação de amizade ou romântica e; (3) *arcos de personagem*, ações que contribuem para a caracterização psicológica e as transformações de cada protagonista.

Esse esquema não é necessariamente utilizado por roteiristas ou críticos, e as categorias frequentemente se sobrepõem. Contudo, é uma forma didática de chamar a atenção do leitor para o fato de que o "conteúdo" de uma série deve manipular simultaneamente e com destreza basicamente essas três categorias: (1) desenvolver uma **ação**; (2) desenvolver **relacionamentos** entre personagens e (3) revelar traços psicológicos e morais de **personagens** que aprendem e evoluem.

Cada um desses arcos mobiliza uma estrutura narrativa mais ou menos clássica, com *introdução*, *desenvolvimento*, *clímax*, *conclusão* e *denouement*, além de outros elementos narrativos comuns, como *foreshadowing*[12], *cliffhangers*[13] e *comic reliefs*[14]. Assim, o início de um novo tipo de relacionamento pode ser considerado a *introdução* de um novo arco que lidará com algum *aspecto* da relação entre os dois. Esse aspecto frequentemente evolui em direção à crise, ao *clímax* e à resolução. Duplas de personagens podem desenvolver diversos arcos de relacionamento ao mesmo tempo, desde que se considere em separado suas relações profissionais, de amizade, amorosas, ou frente a determinada questão. Também podemos ser introduzidos a certas questões morais/psicológicas de determinada personagem ainda dentro do esquema narrativo tradicional. Por exemplo, é lugar-comum existir uma personagem alcoólatra ou dependente química. A representação do vício depende da apresentação,

[12] *Foreshadowing* é a "técnica de arranjar eventos e informação em uma narrativa de maneira que haja preparação [*prepared for*] ou referência [*shadowed forth*] de eventos posteriores antes de acontecerem. Um romance bem construído, por exemplo, vai sugerir logo no início qual será seu desenlance; o final está contido no começo, o que confere unidade estrutural e temática" (CUDDON, 1999). O termo provém da análise literária, mas já foi incorporado ao âmbito do cinema e da televisão, sendo comumente utilizado também por leigos. É importante não confundi-lo com *flashforward*, isto é, com cenas que se passam no *futuro* do momento predominante de um enunciado, seja como vislumbre de uma personagem, seja como um bloco narrativo independente.

[13] *Cliffhanger* é o termo utilizado por leigos, profissionais criativos e críticos para indicar um dispositivo de enredo que coloca um momento de suspense no final de uma instância narrativa para criar a expectativa no público de saber o que acontecerá em seguida. Trata-se de uma técnica amplamente utilizada na ficção serial. O termo em inglês advém da imagem do herói agarrado na beira de um precipício; o público deve aguardar até o próximo episódio/capítulo/volume para saber se ele sobreviverá ou não. Linda Aronson, em um manual para escritores de televisão, avisa da importância de se criar *cliffhangers* não apenas em situações de ação, mas também em arcos narrativos de relacionamentos amorosos (2000, p. 36). Ela também fala dos riscos da utilização formulaica de *cliffhangers*, como na "regra" que demanda um cliffhanger antes de cada pausa comercial (2000, p. 53).

[14] *Comic relief* também é um termo amplamente usado para dispositivos ficcionais que quebram pontualmente a tensão narrativa. Podem ser momentos de comédia física, piadas, ou até personagens cuja função exclusiva é fornecer material cômico.

desenvolvimento e *clímax,* igualmente a qualquer arco amoroso ou de aventura. A mesma personagem pode entrar em crise conforme se dá conta de um traço indesejável. Um "sedutor" inveterado que deseja mudar, um macho-alfa que encontra problemas para expressar seus sentimentos... Tudo isso pode compor arcos de caracterização psicológica diferentes para o mesmo indivíduo.

Em 48 minutos do episódio (descontando comerciais) ocorre a presença de dez *arcos de ação* diferentes, com graus variados de evolução. Cinco arcos são apenas introduzidos e levarão muitos episódios para serem desenvolvidos plenamente. Um arco principal toma quase 50% do tempo total do episódio. Dois arcos são introduzidos e resolvidos plenamente durante o episódio, um arco é interrompido em seu clímax (com a criação da expectativa/curiosidade por meio do *cliffhanger*) e um arco é apresentado já em sua fase de conclusão. Ou seja, em apenas um episódio lidamos com dez subenredos diferentes, com "começo, meio e fim", que devem ser pensados e planejados pelos roteiristas.

Há ainda cenas mais ou menos independentes que dão conta da *ambientação* da delegacia. Ao total, levantamos oito cenas, excluídos os créditos de abertura, que exibem planos gerais da delegacia com diversas personagens enquadradas ao mesmo tempo. Por exemplo, logo na cena inicial o sargento Esterhaus pede para que todas as "armas não autorizadas" que os policiais estão portando sejam dispostas sobre uma mesa. Diversas facas, canivetes, pistolas, espingardas e outros itens cômicos são prontamente revelados. As armas não serão recolhidas e esse fato não terá consequência alguma no resto do episódio. Outras cenas assim incluem: uma briga entre membros de gangue e prostitutas que aguardam para serem fichadas; um preso descontrolado que mobiliza diversos policiais; uma cena em plano-sequência que mostra desde a admissão inicial de prostitutas presas até seu aprisionamento nas celas da delegacia; policiais recebendo marmitas encomendadas de restaurantes nas proximidades, entre outras. Todas essas cenas contribuem para a ambientação da delegacia e das redondezas, caracterizando um local caótico, sempre à beira de uma crise, que exige atenção constante. Em quase todos os episódios alguém é arremessado através de uma janela de vidro ou uma arma dispara contra a máquina de café. Às vezes, isso tem consequências funestas, mas geralmente o tom é cômico. Também é nesse tipo de cena que o espectador é apresentado à *técnica* cinematográfica da narrativa. Em profundidade de campo ou via movimentos de câmera, produz-se a ilusão realista de um ambiente complexo que sempre oferece um ponto de atenção. A ênfase aqui está na *liberdade* concedida ao espectador para escolher seu objeto de foco.

São estabelecidos sete *arcos de relacionamento* em apenas um episódio, alguns com mais de um aspecto em evidência. A relação entre dois policiais, Hill e Renko, ocupa mais tempo, o que acaba por tornar o *cliffhanger* final — em que ambos são emboscados e deixados como mortos em um prédio abandonado — mais impactante, pois o espectador já teria se acostumado à dinâmica entre as personagens. Há certo equilíbrio entre relações românticas (4) e profissionais/amizade (3), com apenas um antagonismo declarado, entre o detetive LaRue e a defensora pública Davenport. Especialmente as relações entre parceiros profissionais parecem um pouco mais complexas e não são baseadas exclusivamente em interesse romântico ou de predação.

O que os números devem indicar para nós é a grande *possibilidade combinatória* oferecida pelo método. As variadas configurações narrativas são construídas por meio de interações coreografadas a bel-prazer pelos roteiristas. Nada menos do que 12 personagens diferentes são apresentadas no episódio. Em relação à produção televisiva anterior, a horizontalidade narrativa e a evolução mais ou menos igualitária entre tantos dramas individuais certamente aparece como um fator saliente da produção.

Não só o número, mas a qualidade da evolução dos dramas individuais chama a atenção da maioria dos críticos. Charles McGrath ecoa a opinião geral de que aí reside a característica fundamental que diferencia a nova produção televisiva e que a aproxima de artes já legitimadas, como a literatura e o cinema. Ele afirma que “não é o enredo [...] que impulsiona a série, mas suas personagens” (1995), e que o prazer do espectador é estimulado porque a série permite ver as personagens mudarem e evoluírem ao longo das semanas. Sarah Kozloff (1992) identifica que um dos principais motivos de engajamento da televisão é justamente o interesse nas personalidades da tela. Voltaremos a esse tópico nas Partes IV e V, mas vale já destacar que um dos grandes apelos da arte burguesa desde seu surgimento é a maneira como ela lida com o *desenvolvimento psicológico*. Personagens “planas” são frequentemente citados em detrimento de personagens “esféricas” (CANDIDO et al., 2004). A partir do final dos anos 1970, a televisão reconhece o direito a essa tridimensionalidade, e por isso tende a se legitimar.

Complexidade narrativa

Muitas cenas desenvolvem simultaneamente ação, relacionamentos e personagens. Diversos arcos narrativos são introduzidos, mas concluídos somente em episódios posteriores, ao passo que outros seguem linearmente rumo a uma conclusão. O encadeamento de histórias que envolvem um elevado número de personagens principais e secundárias ao longo de anos

(e às vezes décadas) começa a ser percebido como uma das características diferenciais da ficção televisiva. Muitos críticos, inclusive, percebem uma semelhança com o romance serializado da época vitoriana e utilizam esse fato para legitimar as novas séries (KOZLOFF, 1992, p. 90; MARTIN, B., 2013, p. 7; MCGRATH, 1995). Mesmo assim, ainda que levemos em consideração as séries de romances, que existem há séculos, e as novelas de rádio, é difícil encontrar outro meio que reproduza um número tão elevado de arcos narrativos distintos e que seja tão central ao debate público de hoje em dia quanto a série de televisão.

Jason Mittell (2006), em um dos ensaios mais citados a respeito da produção contemporânea de séries de ficção, denomina "complexidade narrativa" as características que compõem a nova "televisão de arte" em oposição à "narrativa televisiva tradicional". Dentre outros aspectos, é notável a empolgação do crítico com os "prazeres" que as "narrativas complexas" ofereceriam aos espectadores. Mittell louva o trabalho de "guiar, manipular, enganar e ludibriar" telespectadores todos os dias, e a capacidade dos produtores e roteiristas de fazer "malabarismos" com um grande universo de personagens e de situações, equilibrando comédia e drama, identificação e reflexão e, principalmente, situações *episódicas* e *seriais*.

No mesmo ensaio, Mittell define *episódico* como o arco narrativo mais curto que forma o núcleo de cada episódio. As séries tradicionais, segundo o autor, geralmente se baseariam em episódios que desenvolvem um caso específico, com começo, meio e fim. Por exemplo, um crime que deve ser desvendado. *Serial*, por outro lado, seria a característica de armar arcos narrativos maiores ao longo da temporada, frequentemente para tratar de uma questão mais complexa. Para Mittell, a nova ficção representaria o ápice do equilíbrio entre essas formas: a meta de cada episódio seria articular arcos narrativos mais curtos e mais longos. Assim, as séries gerariam "prazer" em sua forma mais imediata ao conduzir o espectador por meio da resolução de um caso; e, ao mesmo tempo, reservaria uma recompensa ainda mais valiosa para o espectador de longo prazo, que necessitaria de todas as pistas e referências ao longo de diversos episódios e temporadas para compreender a trama maior e a evolução das personagens. Mittell oferece, como paradigma máximo desse tipo de "recompensa", a série *Lost* (ABC, 2004–2010): desde o começo, a série usou do artifício de introduzir no enredo uma enorme quantidade de detalhes e enigmas que supostamente exigiam fidelidade, memória e atenção dos espectadores para que fosse possível compreender de fato a trama.

Por mais centrais que os argumentos de Mittell sejam na história do estudo televisivo, será suficiente marcar que a noção de complexidade narrativa revela um momento em que a academia se volta para um *subproduto* do meio televisivo maior, a série narrativa de ficção,

com base exclusivamente em argumentos estéticos. Ou seja, diferentemente de apontar os novos temas e assuntos que passam a ser representados, os críticos se debruçam sobre uma suposta particularidade estética das novas séries. Assim, Mittell se filia a uma série de críticos que vai se concentrar naquilo que determinado produto tem de único e de especial.

Raymond Williams (2003) já havia tentado fazer o mesmo, porém tratando da televisão como um todo. Sua atenção à grade de programação, ao lugar social único e ao tipo de atenção exigida pela televisão busca compreender justamente o que há de *específico* nela. A resposta do crítico galês é o *flow*, a programação linear dos canais que interliga as obras transmitidas em um *fluxo* contínuo, no qual o telespectador deposita a atenção. Jeremy G. Butler (2010), mais recentemente, também busca um *estilo televisivo* próprio, que teria a ver com o tamanho da tela e as evoluções da tecnologia, a economia da fotografia e da montagem etc.

Em meio a esses críticos, cabe ressaltar que Mittell não está de fato tratando da "televisão" como um todo, mas de uma forma própria dentro do meio maior. Junto com ele, Michael Z. Newman (2006), também procura compreender a especificidade da forma da narrativa seriada contemporânea. Ele desenvolve um vocabulário próprio para explicar como, por exemplo, os programas lidam criativamente com o equilíbrio entre o serial e o episódico por meio de unidades menores (*beats*), que comporiam as cenas; unidades médias ou os episódios; e unidades maiores, ou arcos, que atravessariam episódios e temporadas. Ele examina as *limitações* e as *convenções* do meio, por exemplo, tanto sua divisão típica em 22/24 episódios (em 2006), quanto na lida com os intervalos comerciais, para defender a tese de que a série de televisão constitui uma estética própria, que faz dessas limitações um diferencial. No Brasil, Renata Pallottini também discute as relações entre episódio e serial, que ela chama de elementos unitários e seriados (2012, p. 37–41).

Percebemos que o discurso desse trabalho teórico sugere que a criação de algo novo e particular. Algo que merece atenção justamente porque não existia antes. Os autores utilizam empréstimos de áreas já prestigiadas, especialmente a literatura (MCGRATH, 1995; MITTELL, 2006, p. 30; NEWMAN; LEVINE, 2012, p. 3) e o cinema (BUTLER, 2010; GREY; LOTZ, 2012, p. 131; JENKINS, S., 1984, p. 183, 1984, p. 148), para dar legitimidade ao novo produto.

Montagem, trilha sonora e tom

A complexidade narrativa da série de ficção é apenas um dos traços marcantes das novas obras, mas é o *estilo* audiovisual, a maneira como cada cena é construída e filmada, o que de fato consolida o padrão que vigora até hoje.

O repertório de recursos cinematográficos de *Hill Street Blues* é extremamente variado. Já na primeira cena, em que o sargento Esterhaus dá a ordem do dia, são utilizadas lentes longas e médias, em cortes relativamente rápidos, além de reenquadramentos e *zooms*. As tomadas dessa cena são mais curtas que a média do restante do episódio, além de prevalecer o uso de câmera na mão e "chicotes", isto é, reenquadramentos rápidos. Diversas personagens e figurantes aparecem em *close-up*, e a cacofonia de sons exige que o espectador seja capaz de isolar um diálogo entre os demais. Mesmo durante a fala de Esterhaus, as tomadas continuam enfocando as personagens e suas atividades paralelas individuais. Tudo isso contribui para o estabelecimento da atmosfera dinâmica da delegacia. As técnicas destoam do andamento padrão das séries da época, cujo som e imagem costumavam ser mais lineares e complementares.

Ao longo do episódio, recursos de reenquadramento, montagem paralela, profundidade de campo e câmeras subjetivas também são utilizados. Do minuto 02:55 até 03:27, por exemplo, temos uma sequência que começa com o diálogo entre Hill e Renko; algumas prostitutas e um cafetão passam por eles, Renko briga com o cafetão, e Belker, que os apreendeu, chega logo em seguida, levando o suspeito adiante. A câmera acompanha cada uma das personagens em um *travelling* que atravessa diversas paredes, enquadra momentaneamente as prostitutas sendo fichadas e chega até o outro lado da delegacia, onde as mulheres são introduzidas na cela. Assim, em poucas tomadas, vemos todo o processo de admissão dos suspeitos, desde a entrada até a cela onde aguardarão a audiência com um juiz.

A *mise-en-scène* é realmente próxima à do cinema, e cada imagem carrega tanto ou mais significados do que os diálogos. O procedimento se distingue de *sitcoms* e das novelas da época, em que *super-closes* e tomadas óbvias fazem da imagem apenas uma "ilustração das palavras"[15]. Na Figura 1, por exemplo, vemos Lucy Bates em primeiro plano e diversos policiais homens ao fundo, todos observando a primeira aparição de Joyce Davenport no episódio. Lucy se encontra espremida no quadro, entre a parede e os demais homens. Contudo, ela se sobressai devido à posição em foco e ao azul de seu uniforme. A cena revela o

[15] "A ênfase das novelas no diálogo é evidenciada na maioria de seus scripts, que contêm poucas ações específicas e poucas posições de câmera, se houver. Na prática, as imagens são construídas para ilustrar as palavras, e não o contrário." (BUTLER, 2010, p. 53)

problema fundamental de Bates, o fato de ser a única policial mulher em meio a um distrito dominado por homens.

Apesar de oferecer amplos exemplos de *male gaze* (Capítulo 15), outro fator importante das novas séries é a problematização da mulher em ambientes profissionais tipicamente dominados por homens. No contraponto das cenas em que Joyce Davenport, ao caminhar pela delegacia, sofre o escrutínio dos homens bestificados, é Lucy quem comanda o olhar. Trata-se da mulher que observa os homens espiarem outra mulher, o que expõe o ridículo da situação e direciona todo o sentido da cena a um viés crítico[16]. Além disso, introduz-se aqui uma ambiguidade moral interessante à personagem que, ao mesmo tempo em que critica, também poderia desejar esse tipo de atenção. Por meio da montagem, sem qualquer interferência de diálogos, o ponto de vista feminino é valorizado: problematiza e é problematizado em profundidade.

Figura 1

Na Figura 2, apresenta-se uma tomada em que o tenente Ray Calletano (em primeiro plano) e Phil Esterhaus (no fundo) também "contemplam" a beleza física de Davenport. A fala de Calletano, algo como "se ela ganhasse alguns quilinhos, ficaria realmente bonita", revela o estereótipo latino[17]. Phil Esterhaus comenta algo que explicita seu estilo eloquente de se

[16] A título de curiosidade, Betty Thomas, a atriz que interpreta Bates, viria a se tornar diretora de televisão e de cinema, passando literalmente para o outro lado da objetiva.

[17] Para crédito dos roteiristas, Calletano protagonizará na segunda temporada um episódio em que denuncia o paternalismo e as políticas condescendentes de ação afirmativa cosmética, reivindicando o reconhecimento pleno de sua latinidade.

expressar. Mas é na figura do capitão Furillo, que fica calado e desvia o olhar, que reside o interesse. O espectador ainda não sabe do romance entre Furillo e Davenport, mas a construção visual da cena, com o capitão encurralado entre ambos os subordinados, além da posição de sua mão sobre o peito, servem como *foreshadowing* da relação entre ele e a defensora pública. Também indicam seu conflito principal: a capacidade de equilibrar vida pessoal e profissional. No "meio" do trabalho, o capitão deve esconder o que seu "coração" sente.

Figura 2

Na Figura 3, o tenente Goldblume é visto segurando um telefone, que utiliza para negociar com os adolescentes que mantêm reféns numa loja de conveniência. Ele é enquadrado nesta tomada literalmente atrás de grades, com um reflexo sujo da rua ao fundo: uma metáfora visual para o problema da comunicação que resulta de sua falta de conhecimento a respeito do líder da gangue *Los Diablos*, com quem os adolescentes querem falar. Assim, evidencia-se a desconexão do policial com as referências do mundo da "rua" dos adolescentes, além do isolamento de um "intelectual" no meio da confusão que faz parte do cotidiano do trabalho policial. Em arcos posteriores, veremos que Goldblume sente-se um prisioneiro de diversos outros aspectos de sua vida.

Figura 3

Como derradeiro exemplo, cito a cena em que Esterhaus e LaRue conversam cada um, ao telefone, sobre casos diferentes. O plano é divido ao meio, com espaço igual para ambos. Porém um cumpre sua tarefa e designa Hill e Renko para cuidar do caso de violência doméstica, enquanto o outro está usando da lábia para atrair Davenport à delegacia. A vestimenta de ambos não poderia ser mais diferente, e os motivos de cada ligação telefônica também deixam claro a simultaneidade de tramas pessoais/afetivas e profissionais no mesmo ambiente. A cena funciona, portanto, mais do que para avançar enredos ou desenvolver características psicológicas: trata-se de uma espécie de declaração de estilo da série que, desde seu primeiro episódio, promete reproduzir na montagem o ritmo frenético de uma delegacia, conferindo a impressão de "realismo" frequentemente citada por críticos.

Figura 4

A trilha sonora mais frequente nos episódios é uma mistura de gritos e conversas paralelas que incluem temas profissionais e também confissões pessoais, além de toda espécie de ruído e som ambiente, como de ventiladores, buzinas de carro e sirenes. Dessa forma, o som também é utilizado de maneira a incrementar a ambientação "realista" de uma delegacia caótica em que múltiplos casos ocorrem concomitantemente. Em apenas algumas situações o som ambiente é substituído por música heterodiegética, como variações do tema de abertura, ou por notas que enfatizam a tônica emocional da cena. Mesmo assim, se comparada a outras séries contemporâneas, a impressão de que *Hill Street* utiliza menos recursos de trilha heterodiegética e mais cacofonia ambiente é marcante, tornando essa uma das características que mais surpreendem o espectador moderno. Devido à onipresença de trilhas redundantes nos filmes de Hollywood, que servem apenas para pontuar momentos cômicos, românticos ou de suspense, essa distinção aproxima a série de uma estética de filmes de arte, que fazem uso mais frequente da ausência de música.

Por último, cabe aqui falar da alternância entre tons cômicos e trágicos durante todo o episódio. A cada corte, e frequentemente na mesma tomada, momentos de descontração e humor se sucedem a pausas sérias e situações de tensão, e a regra se enquadra no meio do espectro. Como rotular, por exemplo, o momento em que Joyce Davenport "desfila" pela delegacia? Todos os policiais se recompõem e estabelecem uma fachada séria — mas o que é ressaltado é seu ridículo. Essa fórmula será uma marca do novo tipo de série consolidada pela MTM e servirá de inspiração a suas sucessoras durante os anos 1990 (FEUER, 2007, p. 149). Os arcos principais de ação que representam o trabalho policial propriamente dito adquirem em sua maioria o tratamento mais sério, embora haja invariavelmente *comic reliefs* no interior das cenas. Talvez isso contribua novamente para a impressão geral de "realismo", de que se trata de um drama robusto de interesse humano. Mesmo assim, é notável a presença dispersa de situações cômicas que servem de contraponto ao que se esperaria de um ambiente policial. Outra vez se ensaia o dilema entre assunto e personagem, educação e entretenimento. O trabalho é fonte de dedicação sisuda e compenetrada ou de uma sucessão de peças e brincadeiras provocadas pelas personalidades excêntricas das personagens?

Influência e autoria

Apesar da afirmação de que o estilo de *Hill Street Blues* influenciará toda a produção posterior, não se espera que as observações feitas até aqui sejam consideradas prova irrefutável dessa tendência histórica. O trabalho de quantificar elementos formais

corretamente envolveria uma análise mais minuciosa de um *corpus* maior. Há possibilidade, por exemplo, de traçar a prevalência dos tons de cada cena ao longo das temporadas e verificar se a alternância entre a comédia e a tragédia permanece ou se ela foi se tornando mais monocórdia. Também se poderiam quantificar pormenorizadamente os enquadramentos para definir se o arrojamento visual do episódio piloto permanece ao longo dos anos. Steve Jenkins (1984), por exemplo, nota que o estilo visual da sequência inicial, com câmera na mão, diálogos concomitantes e múltiplos pontos focais, não é uma constante que se mantém. A cena cumpriria a função de apenas alardear o aspecto inovador, escondendo o fato de que, após os créditos iniciais, os episódios conteriam planos mais comuns, como a montagem tradicional dos diálogos em campo-contra-campo.

Outra dificuldade em transmitir o impacto do estilo de *Hill Street Blues* reside na grande disseminação das práticas mencionadas; hoje, os diretores de televisão têm pleno domínio do mais variado repertório de técnicas cinematográficas. O controle da iluminação, as novas câmeras compactas e a robótica aumentaram ainda mais o arsenal de recursos utilizados cotidianamente. Escolas profissionalizantes de cinema garantem que enquadramentos e outras escolhas sejam sempre artisticamente justificados. Como consequência, o público atual está muito mais acostumado com a variedade de técnicas do que há 30 anos.

O que é inegável, no entanto, é que a série foi *percebida* como um marco em sua época e que ainda hoje é mencionada como a grande influenciadora de narrativas dramáticas televisivas. Em entrevista recente (RYAN, 2014), vários criadores de séries contemporâneas de sucesso falam da influência de *Hill Street*. O que se delineia, inclusive, é uma árvore genealógica em que fica evidente o papel formador dos produtores da série sobre as futuras gerações. Vale a pena citar alguns trechos da reportagem de Maureen Ryan para recapitular os elementos principais citados como o diferencial de qualidade da série.

Em primeiro lugar, percebemos imediatamente que as falas giram em torno de uma noção de *qualidade*. Hart Hanson afirma que *Hill Street* foi “o primeiro programa de TV que percebeu ser ‘bom’ em termos de qualidade, não apenas entretenimento [...]. Sob todo esse drama engraçado, excitante, comovente, havia uma impressão muito real da melancolia e da mortalidade”. Rick Cleveland menciona que a série “dava a sensação de ser mais real, mais bruta [*grittier*] do que todas as séries policiais que vieram antes”. “Se não fosse por HSB, talvez não tivéssemos *NYPD Blue* e *Homicide*”, ele completa”. Thania St. John diz que “foi o começo de roteiros de alta qualidade centrados em personagens e em enredos não-formulaicos que nos levou a esta Idade de Ouro da TV que ainda estamos vivendo”. Ken Levine escreve

que “a crença em que um público vai eventualmente encontrar e responder à qualidade foi recompensada pelo sucesso de *Hill Street Blues*. Foi isso que traçou o caminho para outras séries de qualidade que estavam surgindo”. Finalmente, Mike Royce afirma que “era como assistir a uma série da HBO antes de existir HBO”[18].

Algumas falas identificam ainda melhor o contraste entre *HSB* e o restante da produção televisiva. Ken Levine escreve que “dramas de uma hora tendiam a ser contos de fada cheios de brilho que serviam para realizar nossas fantasias, em que o crime nunca compensava e os caras bonzinhos sempre ganhavam no final. *Hill Street Blues* não dava essa segurança, era sobre as personagens”. Outra vez, Thania St. John: “Todas as personagens tinham que equilibrar sua vida profissional e sua humanidade; foi esse o verdadeiro legado da série”. Joel Fields: “O mais marcante foi como Steven Bochco criou um drama policial que era sobre as personagens, em vez do trabalho policial; sobre a condição humana, em vez de elementos procedurais que tinham sido o marco das séries até então.” Shawn Ryan afirma: “A evolução das personagens era magnífica [...] histórias que continuavam e evoluíam. Você tinha que assistir aos episódios anteriores para compreender e apreciar o que estava vendo”. Mere Smith foi ainda mais assertiva: “[o segredo estava no] desenvolvimento de personagens e arcos narrativos mais longos”. Por último, Margaret Nagle resume praticamente todas as opiniões anteriores e chama a série de “épico íntimo”.

Pode ser que tais opiniões estejam confinadas ao plano de impressões subjetivas, mas é importante perceber como elas vão constituir o imaginário de críticos e criadores que genuinamente admiram a série. A preferência por temas atuais e relevantes em oposição ao melodrama estereotipado; o desenvolvimento psicológico das personagens ao longo do tempo; a capacidade de interligar o número máximo de enredos; a fluência audiovisual que remete à estética cinematográfica[19]. Esses são alguns dos elementos considerados essenciais a uma série bem-sucedida e constituem a aspiração da maioria dos criadores.

Ecoando a expressão de “personagens e enredos não-formulaicos”, citada acima, temos a crítica de Charles McGrath, epítome da opinião exaltada a respeito das novas séries:

> Frequentemente *mais audaciosas e menos formulaicas* que o palco [do teatro] e a tela grande [do cinema], pois ambos requerem um retorno rápido de grandes

[18] Brett Martin (2013, p. 26) também aponta a influência direta da MTM sobre a HBO.

[19] Comentadores frequentemente aproximam a montagem e a utilização do som ambiente de *Hill Street* a de filmes de Robert Altman (KERR, 1984, p. 148; MARTIN, B., 2013, p. 28). Comparações com o cinema são frequentemente motivo para alegar que as novas séries se distanciam da televisão comum (BUTLER, 2010, p. 83; GOMES, 2004, p. 108).

> investimentos. A televisão pode bancar sua ousadia, e frequentemente o faz. Além disso, a televisão se tornou muito mais uma mídia do escritor (MCGRATH, 1995).

Nessa fala identificamos outro elemento muito presente no discurso crítico: a noção de uma insuperável *autonomia* que a televisão permitira a seus produtores, especialmente aos roteiristas. Algo que parece começar a ser mais regra que exceção nos seriados independentes da MTM no final dos anos 1970 e que ainda está presente.

Essa característica contradiz uma ideia propagada pela crítica da indústria cultural de que a televisão seria um "meio sem autor". Dessa perspectiva, um dos maiores problemas da televisão residiria no fato de que seus programas são produzidos pelo trabalho de profissionais reunidos um tanto aleatoriamente e que não compartilhariam de uma visão artística em comum. Ou seja, que não atentariam para o tipo de continuidade dramática e ideológica presente em obras de um autor só[20]. Por exemplo, quando se trata do melodrama, afirma-se que de fato os autores "não tinham voz" e que por isso não poderiam "discutir ou criticar economia, política" e tudo mais que fosse controverso (BARGAINNIER, 1975, p. 729). McGrath, como vimos, defende o argumento de que o seriado dramático de televisão vai se distinguir do restante da produção televisiva justamente por se agregar em torno de um criador principal, o *showrunner*/produtor, mais frequentemente um *escritor*, que tem liberdade suficiente para imprimir seu estilo "pessoal" e discutir o que achar relevante. Segundo o crítico, isso também aproximaria o novo formato à literatura[21].

[20] Os maiores responsáveis por essa formulação são Adorno e Horkheimer (1985), que enfatizam o papel "industrial" das instituições produtoras de conteúdo em detrimento da liberdade "autoral", do criador/artista. Gray e Lotz (2012, p. 94–101) discutem as influências dessa perspectiva teórica no campo de Estudos de Televisão. Mittell (2015, p. 86–117) dedica um capítulo inteiro à questão da autoria para defender o argumento já hegemônico de que, desde a época de Adorno e Horkheimer, houve um aumento inegável no grau de autonomia de autores individuais com controle sobre o conteúdo criativo.

[21] Essa abordagem é denunciada por Newman e Levine, que mostram como ela contribui para a *legitimação* do meio. Eles afirmam que: "por meio da identificação de um autor/*persona* artística, formas populares de arte se tornam mais amenas à intelectualização, uma estratégia-chave de legitimação da cultura" (NEWMAN; LEVINE, 2012, p. 9). Ou seja, ao enfatizar a autoria, o discurso crítico "funciona para distinguir certos tipos de televisão de outros". A figura do *showrunner*, por exemplo, carrega a marca de "autoridade total", como um "gênio inspirado", que distingue seus produtos daqueles resultantes de "linhas de montagem".

"Em um processo lento e complexo, muito desse material passou a ser reconfigurado para se acondicionar às manifestações das formas textuais da instituição literária, a qual viveu, também ao longo dos séculos, uma mudança rumo à *valorização de realizações particulares*, de autores individualizados, consagrando cada vez mais a *noção de estilo*, ou seja, de escrita única e personalizada." (BULHÕES, 2009, p. 40, grifos do autor).

A noção "romântica" de "comunicação expressiva" seria a responsável por aproximar as séries dramáticas, escritas e supervisionadas por um gênio criativo, a "formas culturais mais antigas e já legitimadas e estetizadas" (2012, p. 38–50), exatamente como o argumento de McGrath, acima, parece fazer. Em outras palavras, a série televisiva de ficção, a série complexa, a nova narrativa televisiva, a "idade de ouro da televisão", tudo isso formaria uma categoria diretamente oposta à ideia frequentemente associada à "televisão em geral" de jornalismo pedestre, *reality shows* degradantes e novelas caricatas.

2 SEGMENTAÇÃO *E POST-NETWORK ERA*

Visão geral

Até agora, tratamos quase exclusivamente do período compreendido entre o final dos anos 1970 até meados de 1980 e de como *Hill Street Blues* e *Lou Grant* marcaram o início de uma tendência estética que sobrevive. Abordamos características econômicas do setor e as novas configurações estéticas das séries. Agora, passamos a examinar as demais transformações que ocorreram nos trinta anos seguintes.

Todo meio acaba elegendo seu cânone, e não cabe aqui discutir detalhadamente nem a validade nem a precisão dessas escolhas. Certamente há interesse em estudar os casos individuais, os avanços e os retrocessos que ocorreram ano a ano, as exceções interessantes. No entanto, como o objetivo desta parte é apenas oferecer um panorama introdutório à formação da série dramática contemporânea, consideraremos as *tendência*s gerais do meio como uma evolução contínua, como um movimento. Os elementos de *Hill Street Blues* serão desenvolvidos, com maior ou menor ênfase particular no tema ou no formato narrativo, pelas séries que surgem depois. NYPD Blue (ABC/FOX, 1993–2005), do mesmo criador, Steven Bochco, é a sucessora imediata da série ambientada em uma delegacia policial. *St. Elsewhere* (NBC, 1982–1988), da MTM, desloca o distrito para um hospital atribulado, porém mantém as inovações estéticas de *HSB*. Ela influencia fortemente uma das obras mais importantes dos anos 1990, *ER* (NBC, 1994–2008), discutida na Parte III. Essas séries mantêm a estrutura da narrativa multifocal, com diversas personagens em um ambiente de trabalho. Casos são resolvidos episodicamente, enquanto os arcos de desenvolvimento de personagens e relacionamentos se estendem ao longo dos anos. Tal é o formato predominante dos anos 1990, com importantes exceções.

A literatura existente costuma mencionar, por exemplo, a relevância de *The X-Files* (FOX, 1993–2002, 2016, 2018) no desenvolvimento do equilíbrio entre narrativa episódica e serial. Foi a série em que os casos de “monstro da semana” se articulavam com uma “mitologia” maior de uma complicada, e por vezes contraditória, teoria da conspiração. *Twin Peaks* (ABC, 1990–1991; Showtime, 2017) abandona completamente o episódico em detrimento da serialidade, além de trazer um autêntico *auteur*, David Lynch, à televisão

A obra citada de Newman e Levine se preocupa especificamente em denunciar estratégias do *discurso de legitimação* em torno das novas séries de ficção. Ainda assim, por se tratar de um texto baseado quase que exclusivamente na sociologia da arte, via Pierre Bourdieu, seus achados funcionarão aqui apenas como precaução contra a exaltação acrítica de um produto da indústria cultural.

aberta, conferindo ainda mais legitimidade ao meio. Tratava-se, nas temporadas originais, de uma paródia de telenovela vespertina, o que também ajudou a diferenciar o horário nobre da televisão "normal". Ambas as séries, aliás, abordam conspirações governamentais e atividades paranormais, o que marca o começo de um novo interesse pelo mistério e pela fantasia. *The Sopranos* (HBO, 1997–2007), abordado no Capítulo 10, é frequentemente citada como o marco da novíssima produção de alta qualidade e despertou um vasto interesse crítico e acadêmico. A produção da série elevou as expectativas artísticas do público do horário nobre, o que acabou gerando uma safra de obras a partir dos anos 2000 que procuravam, uma após a outra, oferecer ainda mais elementos de "qualidade".

Para que o panorama fique completo, resta apenas resumir alguns dos conceitos fundamentais dos estudos televisivos a respeito das principais mudanças na *forma de consumo* e no setor em geral que ocorreram nesses últimos 30 anos. As transformações tecnológicas, por exemplo, mudaram radicalmente as formas de se consumir os programas: passamos de um monopólio rígido de poucos canais a uma infinidade de opções a cabo. Antes, a opção dos telespectadores estava restrita: você poderia mudar de canal poucas vezes e, caso não ficasse satisfeito, restava desligar o aparelho e encontrar outra atividade. Hoje, as opções são incontáveis: mais canais abertos, TV por assinatura, serviços de VOD (*Video on Demand*, vídeo sob demanda), além de conteúdo gravado em equipamento próprio. Essas opções vão surgindo ao longo dos anos 1980 com a liberação de mais frequências, a ascensão dos serviços de cabo e a adoção em massa de videocassetes[22]. Embora a Internet e os serviços de *streaming* (vídeo sob demanda via Internet) adicionem ainda mais opções, o paradigma já havia sido estabelecido desde que centenas de canais passaram a veicular conteúdo diferenciado próprio e o usuário passou a gravar programas, às vezes transmitidos simultaneamente, para consumo posterior. Chama-se de *Network Era* a situação de antes, e *Post-network Era*, o que veio depois, especialmente a partir de meados dos anos 2000, com a disponibilização de conexões de Internet de alta velocidade.

Como já vimos, mesmo durante a *Network Era*, condições especiais de produção já ocorriam. *Hill Street* só foi possível graças à possibilidade de sindicação, à ascensão dos estúdios independentes e à busca por um conteúdo adulto diferenciado para ser exibido em certos horários, além de outros fatores. Com a breve superação, nas décadas de 1970–1980,

[22] Alguns autores incluem o *controle remoto* na lista de evoluções significativas, como se a facilidade física de mudar de canal aumentasse automaticamente a urgência de concorrer pela atenção do espectador. Anne Friedberg (2009), por exemplo, fala de como as novas tecnologias influenciaram até a linguagem cinematográfica.

do monopólio de distribuição e com as transformações tecnológicas, amplia-se um cenário ainda mais complexo de situações de financiamento, competição e distribuição, que possibilita produções impensáveis no período anterior[23]. Mais uma vez, é importante perceber que a indústria não se organiza de modo homogêneo, e que seus fluxos e refluxos acabam abrindo *possibilidades* mais ou menos radicais em relação à situação prévia.

O argumento aqui se bifurca: por um lado, exaltando a nova produção da indústria cultural, poderíamos compará-la ao momento anterior para notar sua grande diversidade. Há centenas de canais produzindo conteúdo para segmentos cada vez mais estratificados, atendendo a gostos ultra-específicos e competindo entre si. Segundo esse ponto de vista, nunca vivemos um momento tão rico na história da televisão como em 2018.

No campo oposto, reconhecemos a resistência de um monopólio — ou oligopólio (EWEN; EWEN, 1992, p. 199) — que se intensifica após o *Telecommunications Act* de 1996, quando o setor foi desregulamentado. As leis de *fin-syn* foram repelidas (CALDWELL, 1995, p. 294), o que permitiu aos conglomerados readquirirem sua participação nos negócios e resultou na inviabilidade de produtoras com a MTM. A competição desenfreada levou a grandes fusões internacionais (ZINN, 2005, p. 671), além da extinção quase completa de produtoras locais realmente independentes (CHANG, 2005, p. 441): 90% das obras passaram a ser produzidas por apenas nove grandes corporações (LOTZ, 2014, p. 276), número que tende a diminuir. Ainda que haja centenas de canais, com programações completamente diferentes, quase todos fazem parte das mesmas poucas empresas. “Porque pequenos negócios, nos Estados Unidos, geralmente quer dizer grandes negócios sob disfarce” (GEOGHEGAN, 2014, p. 306)[24].

Após um momento de grande variação e inovação graças ao investimento de longo prazo e à liberdade das produtoras independentes, o que possibilitou produções sem intenção de retorno imediato, os anos 1990 viram um período de retraimento. As redes logo perceberam que conteúdo feito sob medida para sindicação gerava lucros enormes, e assim estimularam o aparecimento das séries *procedurais*, com conteúdo fortemente episódico, que geralmente mostravam histórias com começo, meio e fim em 40 minutos (LOTZ, 2014, p.

[23] O livro que melhor resume as condições de produção da *Post-Network* Era é o de Amanda Lotz, *The Television Will Be Revolutionized* (2014). No capítulo 7 do livro, a autora examina cinco casos de programas que seriam impossíveis de ser produzidos sem as condições de financiamento possibilitadas pela nova lógica do setor.

[24] Raymond Williams é ainda mais incisivo nesse ponto geral da economia de mercado de monopólios que se disfarça de variedade: “Como na retórica geral em defesa do capitalismo, a transmissão comercial não se diz comercial, muito menos capitalista. Ela utiliza descrições de relações públicas como ‘livre’ e ‘independente’, e geralmente aponta a diferença entre si mesma e os ‘monopólios’ e o ‘controle estatal’” (2003, p. 32).

111). Essas séries eram vendidas mais facilmente para outros canais e países, já que podiam ser transmitidas fora de ordem, várias no mesmo dia, e repetidas *ad infinitum*. Ou seja, os mesmos procedimentos sofisticados de *Hill Street Blues* e a ênfase em tópicos relevantes de *Lou Street* acabaram gerando uma fórmula fácil: um ambiente profissional em que cada episódio conta um "caso" que é resolvido rapidamente.

Tecnologia

Mesmo sob o jugo do monopólio, outros fatores contribuíram para a criação de conteúdos novos. A crítica especializada concorda que a evolução da tecnologia foi determinante para o novo salto na evolução das séries a partir do começo dos anos 2000. O argumento principal afirma que os DVDs disponíveis comercialmente e os gravadores de vídeo digitais foram as duas tecnologias mais importantes na interrupção do *flow* normal da televisão (NEWMAN; LEVINE, 2012, p. 130). A partir do momento em que consumidores passam a adquirir (ou gravar) temporadas inteiras, e que a venda de DVDs pesa no balanço comercial das produtoras, roteiristas se libertam da necessidade de competir pela atenção dos espectadores a cada cena e episódio. Para boa parte do conteúdo televisivo, especialmente o de ficção mais caro, destinado ao horário nobre, não havia mais necessidade de gerar satisfação imediata. Antes, a variação constante entre o drama e a comédia, o uso de ganchos de enredo, a organização do roteiro e de técnicas audiovisuais que priorizavam a ação e o conflito (FRIEDBERG, 2009, p. 810) tinham como finalidade principal prender a atenção do espectador e evitar que ele mudasse de canal. Priorizavam-se séries ainda mais episódicas, que dependessem da resolução de um só mistério ou caso médico/policial por vez para manter o espectador no canal.

Amanda Lotz enfatiza que a mudança tecnológica possibilita ao público escolher o ritmo do consumo. Agora é ele que define quando e o quanto assistir (2014, p. 275). Então, a popularização dos DVDs e de outros meios de consumo em aparelhos de alta definição — isto é, sem perda nenhuma de qualidade — cria a possibilidade de roteiros mais serializados. A satisfação passa a ser menos a resolução imediata do caso ou o ritmo frenético de alternância entre drama e comédia em cenas plenas de conflito, e mais o acompanhamento de uma história longa e com mais detalhes (LOTZ, 2014, p. 253). As séries também ficam mais curtas, passando de 22 ou 24 episódios por temporada, a 12 ou 13, o que facilita o trabalho de roteiristas. Eles podem se concentrar melhor na trama intrincada e no desenvolvimento de personagens (LOTZ, 2014, p. 236; MARTIN, B., 2013, p. 6). A satisfação final, a resolução

do mistério, é adiada para o final de arcos mais longos, que geralmente demoram muitos episódios para se desenrolarem.

Não se trata, é claro, de um modelo antigo inteiramente substituído. Canais de televisão aberta e a cabo ainda veiculam outros conteúdos da mesma forma que faziam há 30 anos, com horários programados e intervalos comerciais. Mas há um ajuste importante no planejamento da emissora (LOTZ, 2014, p. 275) para sua programação de ficção. Quem assina determinado canal tem a possibilidade de assistir *primeiro* ao conteúdo, mas serviços de *streaming* e a venda de DVDs possibilitam que qualquer pessoa adquira um episódio poucos dias, ou mesmo imediatamente, após a exibição. As múltiplas exibições passam a fazer parte da rotina (MITTELL, 2006, p. 31): por exemplo, antes da estreia de uma nova temporada é frequente que os espectadores assistam à temporada anterior em poucos dias para ter em mente todos os detalhes da trama. Antes, como isso era impossível, os roteiristas deveriam embutir nos diálogos e/ou *flashbacks* de cada episódio informações que facilitassem a recuperação dos fatos mais importantes. Agora, há uma *nova economia narrativa*, que permite aos autores contarem com o conhecimento prévio do espectador (LOTZ, 2014, p. 113). Num primeiro momento, isso se traduz em mais lucro para as empresas em forma de venda de DVDs e de serviços de sindicação, que são uma forma de cobrar por repetidas visualizações. Hoje em dia, isso ocorre por meio de serviços de *streaming*, como Netflix e HBO GO, cujas assinaturas precisam estar em dia para permitir novas exibições.

Mas é importante perceber que não estamos tratando da tecnologia de modo determinista. Richard Butsch (1990b) já chamou a atenção para o fato de que as mudanças na forma de consumir televisão e as evoluções dos aparelhos ocorrem de modo condicionado às condições impostas pelas grandes produtoras de conteúdo e de tecnologia, que detêm o poder sobre quais escolhas estarão de fato disponíveis ao consumidor, além das condições mais gerais de sociabilização. O autor nota, por exemplo, que a tecnologia de VHS (e, hoje, de DVD, Blu-Ray e serviços de *streaming*) aumenta o consumo em caráter privado/individual, e que isso só ocorre devido ao contexto maior de privatização da vida familiar, algo que é conformado principalmente por condições urbanísticas que envolvem desde o planejamento de zonas residenciais e comerciais até questões de segurança pública desencadeadas pelo aumento da desigualdade social a partir dos anos 1970.

O espectador que *elege* o que assistir, em que quantidade e de que maneira, já não é o mesmo público que orientava seu dia de acordo com a agenda da emissora, e que no outro dia conversava com os colegas a respeito dos poucos programas que tinha a possibilidade de ter visto no dia anterior. Também se diferencia do membro da família, que deve sentar-se em

frente ao aparelho para consumir uma produção adequada tanto ao pai quanto à irmã mais nova. Com a individualização da programação e as novas ofertas, além da miniaturização das telas, que se espalham pelos cômodos, assistir à ficção televisiva é, cada vez mais, uma atividade de consumo particular.

"Boutique"

Dois cuidados são necessários ao tratar das transformações estéticas por que passam as novas séries. Primeiramente, nunca é demais enfatizar que estamos tratando apenas da série de ficção de grande orçamento. Falar que a televisão inteira muda a partir da disseminação de tecnologias como DVD e *streaming* equivaleria a dizer que as pessoas consomem igualmente noticiários de TV, programas de culinária e *reality shows*. Em cada segmento, certamente a Internet provocou impactos diversos. Numa era de *convergência*[25] (NEWMAN; LEVINE, 2012, p. 3), em que a atenção do espectador encontra múltiplas fontes de acesso ao conteúdo, a programação "normal" enfrenta uma competição ainda mais acirrada. Como, afinal, os programas jornalísticos da grande mídia televisiva e impressa podem competir com as redes sociais, os *blogs* independentes e os videogames em *smartphones*? Se antes a atenção do consumidor era disputada por poucos canais — e a grade de uma emissora geralmente fazia a transição do programa infanto-juvenil para o noticiário, deste para a série ou a novela, e então para o filme da noite —, agora cada minuto de atenção é disputado por uma infinidade de alternativas.

Em segundo lugar, já levando em conta a delimitação de nosso objeto, cabe frisar que o conteúdo de ficção presente em todo o espectro da televisão norte-americana, de canais a cabo a serviços de *streaming* por assinatura, está disponível apenas a uma minoria da população. Talvez isso tenha mudado nos últimos três ou quatro anos com a disseminação de serviços mais acessíveis como *Netflix*, mas dados de 2014 indicam que 40% das famílias nos Estados Unidos não dispunham de renda adicional para adquirir nem os pacotes básicos de televisão a cabo (LOTZ, 2014, p. 277). Com certeza, o número de assinantes de canais *premium*, como HBO e Showtime, é ainda menor. Assim, todo o falatório sobre as idades de ouro da televisão e sobre a revolução das novas séries abrange um espectro relativamente

[25] A noção de convergência é definida pelo texto clássico de Henry Jenkins como "o fluxo de conteúdo através de diversas plataformas de mídias, a cooperação entre múltiplos setores de mídias e o comportamento migratório dos públicos das mídias que irão a praticamente qualquer lugar em busca das experiências de entretenimento que desejam" (2008, p. 2–3). Newman e Levine (NEWMAN; LEVINE, 2012, p. 2) mostram como o conceito influenciou diretamente séries de televisão como *Heroes* (NBC, 2006–2010), que divulgava parte do conteúdo ficcional também na Internet.

mais estreito do que costumava constituir o público anterior da *Network Era*, em que praticamente 100% dos espectadores eram obrigados a escolher entre apenas três ou quatro canais.

Já vimos, ao tratar das séries da MTM, que mesmo no começo da transformação do modelo tradicional de negócios, os novos produtos eram direcionados a uma faixa bem específica do público e conseguiam sobreviver com um índice mínimo de audiência. Com a intensificação desse processo desde o começo da *Post-Network Era*, as séries passam a obedecer a regras cada vez mais semelhantes às do mercado editorial. Elas são produzidas de acordo com faixas bem específicas de público, dividido em idade, gênero, renda, ocupação, geografia etc., e todas as combinações possíveis entre os fatores. "O volume de espectadores não importa. O que importa é o burburinho: entre críticos, entre espectadores afluentes e leais em grupos de discussão, e entre outros artistas criativos de Hollywood" (MARTIN, B., 2013, p. 51). Amanda Lotz menciona o termo *narrowcasting* em oposição a *broadcasting* (2014, p. 199) para identificar as novas estratégias de marketing envolvidas nesse processo: uma série que trata de latinos, por exemplo, pode oferecer propagandas diferenciadas dependendo de onde é transmitida. Em Miami, o espectador pode ver anúncios de agências de visto, serviços bilíngues etc.; já em Wisconsin, onde a população latina é menor, os intervalos podem anunciar restaurantes mexicanos e pacotes de férias no Caribe.

Medir a audiência passa a ser um problema, já que o controle de vendas de DVD, cliques em serviços de *streaming*, visualização em tempo real, gravações para uso próprio e pirataria tornam mais difícil saber de fato quantas vezes cada episódio foi visto. Contudo, devemos frisar a diferença *relativa* entre o número de espectadores. Em um mesmo canal *premium*, como a HBO, temos séries como *Game of Thrones*, cujo episódio final da sétima temporada foi visto por 16,5 milhões de pessoas (OTTERSON, 2017), e séries como *Big Little Lies*, que obteve 1,9 milhão de espectadores — e mesmo assim foi considerada um enorme sucesso (ANDREEVA, 2017). Se pensarmos que há vídeos do YouTube que variam de 200 milhões (NUDD, 2017) a 14 milhões (MANGAN, 2017) de espectadores *nas primeiras 24 horas de exibição*, haverá sentido em continuar chamando a maioria das séries que abordamos aqui de *cultura de massa*? Talvez sim, levando em conta que, com exceção dos grandes filmes *blockbusters*, quase todas as outras formas de arte têm ainda menos consumidores[26].

[26] A título de comparação, 200 milhões é o número estimado de cópias de um dos cinco livros em inglês mais vendido do mundo, *A Tale of Two Cities* (ALL-TIME MOST POPULAR BOOKS IN THE WORLD REVEALED, 2014; GRABIANOWSKI, c2017). De acordo com as listas, o livro perde apenas para *A Bíblia*, *O*

Todos esses números indicam uma grande variação na ordem de grandeza da audiência de diversos produtos da indústria cultural. Conforme a lógica da segmentação de mercado toma conta do meio televisivo a partir dos anos 1970, permite-se maior diversidade de conteúdo. Ao falar em séries exclusivas dos canais pagos mais caros, certamente devemos manter em perspectiva a posição de privilégio de certos espectadores que têm acesso a elas. Tal privilégio garante o tempo para desfrutar do conteúdo, além da adequação às expectativas do gênero artístico, fatores geralmente associados à distinção econômica. Isso será fundamental para que, no final do capítulo seguinte, seja definido com mais precisão o lugar social dos indivíduos que produzem, consomem e criticam as séries. Pensando apenas no caráter financeiro, começa a ficar claro que os termos "idade de ouro" ou televisão de "qualidade" são usados justamente por quem começa a pagar caro para adquirir certos conteúdos (GREY; LOTZ, 2012, p. 59).

A relação entre o modelo de assinatura e a nova percepção, aliás, não é casual. O porta-voz da HBO, por exemplo, garante que o canal não veicula nenhum tipo de propaganda (LOTZ, 2014, p. 238): isso seria uma garantia de que os produtos e, principalmente, os valores da emissora passariam ao largo dos interesses manifestadamente *comerciais* associados à televisão convencional. A HBO ofereceria um "serviço" a seus "assinantes", muito mais do que um produto a clientes. Isso se diferencia dos canais de televisão aberta, que basicamente vendem a atenção do público (o produto) para anunciantes (o cliente). Se você está pagando pela HBO, pode ficar tranquilo, a intenção não é fazer você assistir aos comerciais, mas conectá-lo a uma experiência puramente estética. Aliás, como o slogan da emissora já diz, você nem precisa se preocupar em estar assistindo televisão: "Não é TV, é HBO".

Esse tipo de estratégia remete novamente à MTM. Muitas das críticas de *Hill Street Blues* mencionavam que aquilo nem parecia televisão. Cinema, literatura policial, dramaturgia da mais alta qualidade — tudo, menos televisão. Conforme a segmentação avança, a lógica de produzir séries que propagam essa ideia também se expande. No começo dos anos 2000 os canais a cabo mais baratos, do pacote básico, já estavam produzindo conteúdos extremamente específicos e direcionados. Canais de compras, canais de esportes (subdivididos em tipos distintos de modalidade), canais de música para todos os gostos, canais de "estilo de vida" etc. ainda compõem a grade principal dos pacotes de televisão por assinatura. No entanto, algumas dessas redes perceberam que séries identificadas com "alta qualidade" ajudavam a diferenciar

Corão, As Citações de Mao-Tse Tung, e a série de livros *Harry Potter*. Obviamente o número é estimado, mas dá conta de ilustrar uma magnitude.

sua marca. Amanda Lotz conta, por exemplo, como *The Shield* (FX, 2002–2008) aproveitou a tendência de se produzirem séries menos convencionais para renovar a identidade corporativa do canal (2014, p. 245). Assim, mesmo que *The Shield* apresentasse pouca audiência, seu relativo sucesso crítico ajudou a popularizar a marca do canal e a chamar a atenção dos espectadores para o resto de sua grade. O mais interessante nesse caso, ainda de acordo com Lotz, foi o fato de que, devido à falta de recursos, os produtores e roteiristas tiveram que encontrar soluções menos convencionais, que ampliaram as técnicas disponíveis para as séries como um todo. Muitos roteiristas nunca haviam feito um drama policial, portanto apresentaram soluções realmente novas para velhos problemas. A ausência de orçamento suficiente para pagar recursos como *steady-cam*, que exigem operadores técnicos especializados, também possibilitou que se explorassem os recursos visuais de câmera na mão. Sem dinheiro para muitas tomadas externas e situações de ação envolvendo vários figurantes, a série investiu no adensamento psicológico de personagens. O ator principal, aliás, foi o primeiro a ganhar um prêmio *Emmy* por seu papel em uma série do pacote básico de televisão a cabo.

Ainda não se sabe exatamente como todas essas mudanças na maneira de consumir televisão moldam a subjetividade do espectador. Ao falar do impacto que o romance teve na vida moderna, Ian Watt (1957) aponta para as novas necessidades que a forma trouxe: o sujeito passou a precisar de um espaço relativamente isolado e silencioso, além de tempo para o consumo solitário. No caso da televisão, no período anterior à segmentação, o fato de que ela oferecia poucas opções além dos canais compartilhados gratuitamente (isto é, para quem possuísse um aparelho) tornava-a um meio essencialmente engajado com o debate público. O próprio objeto se encontrava muitas vezes no centro da sala-de-estar e constituía a diversão de "toda a família", devendo adequar seu conteúdo a esse tipo de experiência comum (JARAMILLA, 2007, p. 757). O debate crítico da televisão passava necessariamente pela discussão de sua função dentro desse contexto: um fórum *público* cultural (HARTLEY, 1999), cujos programas poderiam ser vistos por grande parte da população simultaneamente e, assim, estimular o debate no dia seguinte. Isso ocorria especialmente na vertente da televisão pública do Reino Unido, cujo financiamento estatal sempre esteve atrelado à noção de função social do meio. Desde a mudança de paradigma nos anos 1970 e principalmente a partir da disseminação de tecnologias pessoais a partir dos anos 2000, críticos temem que a "lógica editorial" (ARTHURS, 2007, p. 316; JARAMILLA, 2007, p. 757) estimule o consumo exclusivamente privado, assim como já ocorrera na literatura.

Como é cada vez mais difícil encontrar pessoas com as mesmas referências, o máximo que se consegue em termos de debate é situá-lo dentro de pequenos nichos de fãs ou admiradores de séries ou gêneros específicos. O debate, que antes era público, atende a idiossincrasias de gosto. A própria estrutura das séries passa a recompensar o espectador fiel, que acumula dados do universo ficcional de suas séries favoritas que só fazem sentido dentro do nicho[27]. Trata-se do fenômeno de séries *cult* (NEWMAN; LEVINE, 2012, p. 28), que podem inclusive não ter grande índices de audiência, mas cuja fidelidade dos membros permite uma longa sobrevida no ar ou em vendas de DVD.

Amanda Lotz termina seu livro sobre a *Post-Network Era* com uma reflexão a respeito desse tema. Ela conclui que a mudança de paradigma é inevitável, já que a maioria dos espectadores não vai conseguir voltar ao modelo anterior. Assistir a propagandas se torna insuportável para quem consegue ver qualquer episódio completo, sem interrupção, no momento mais conveniente (2014, p. 266). Por um lado, ela aponta para o "egoísmo"[28] da nova situação, o fato de que é mais fácil manter-se em uma zona segura, onde o espectador pode escolher um cânone próprio, que reflita exatamente aquilo em que ele já acredite. Ao mesmo tempo, e não necessariamente em contradição a isso, ela afirma que os novos recursos tecnológicos, que aumentam a possibilidade de se encontrar exatamente o que se deseja, ajudam a "fortalecer os laços com nossas comunidades pessoais" (2014, p. 272). Obviamente, "comunidade pessoal" é muito diferente de uma comunidade real, em que as associações não passam necessariamente pelo gosto, mas pela vida em comum em sociedade.

Consumo

Críticos da sociedade de consumo já percebiam a tendência individualizante do consumo cultural. A diversificação dos produtos e o marketing direcionado a determinado segmento é uma estratégia muito mais lucrativa do que a produção em massa (EWEN; EWEN, 1992, p. 198). Assim, o que a televisão passa a oferecer são produtos condizentes

[27] Jeff Chang examina o mesmo fenômeno no campo da cultura do hip-hop, cujas revistas especializadas passam a fomentar a subdivisão dos gêneros musicais. O autor procede a um comentário detalhado sobre as possibilidades e as consequências desse processo, que ao mesmo tempo promete maior poder de escolha aos consumidores — e, portanto, contribui para uma *estilização* da vida, para o fato de que as escolhas individuais de consumo vão determinando a imagem dos indivíduos — e causa certo distanciamento entre públicos de diferentes estilos, comprometendo o debate público em um fórum cultural verdadeiramente democrático. Além disso, o autor percebe claramente o processo com que as grandes empresas se aproveitam desse momento para apresentar um modelo de marketing baseado na identidade cultural da *marca* e não em produtos específicos (2005, p. 412–417). Cf. também Klein (2010).

[28] "Poucos membros do público se atrevem a sair de ambientes que refletem apenas seus próprios interesses" (2014, p. 262).

com a noção geral de que você é aquilo que consome: como fã de uma série ou de um canal, como membro da turma *cult* que entende todas as referências internas e consome o *merchandising* baseado nelas, você participa do processo de distinção (BOURDIEU, 1996, 2011). Cada produto específico passa a se tornar apenas um significante no processo amplo de diferenciação por meio do consumo (BAUDRILLARD, 2014).

Os argumentos acima, em particular a noção mais ampla de *sociedade de consumo*, de Baudrillard, apesar de fugirem ao escopo imediato desta tese, oferecem elementos particulares que servirão de ponto de inflexão. Baudrillard é ao mesmo tempo mais particular, já que boa parte de sua obra lida diretamente com o fenômeno da cultura de massa e da indústria cultural, e mais geral, pois oferece um modelo de explicação da sociedade com base exclusivamente na teoria da cultura como sistema de significação por meio do consumo. O autor afirma que:

> Nunca se consome o objeto em si (no seu valor de uso) [...] os objetos (no sentido lato) manipulam-se sempre como signos que distinguem o indivíduo [...] o consumo constitui uma ordem de significações, como a linguagem, ou como o sistema de parentesco nas sociedades primitivas (2014, p. 66 e 92–3).

Em outras palavras, ele defende a tese de que, conforme o capitalismo avança, ocorreria um processo de *culturalização* (2014, p. 17) da mercadoria (e aqui ele inclui "vestuário, especiarias, restaurantes", e poderíamos acrescentar também o consumo de programas de televisão), que perde completamente o seu valor de uso e passa a funcionar apenas como instrumento de diferenciação. Embora em um período anterior isso também ocorresse — e assim as roupas de um nobre marcariam sua *distinção* (no vocabulário de Bourdieu) de um plebeu, e os signos que portavam acometessem em "violência simbólica", em opressão de uma casta sobre a outra, — o que passa a prevalecer para Baudrillard é que os signos (bens de consumo) não significam mais uma categoria fixa, orgânica, "natural", de um agrupamento de pessoas com base em classes, gêneros etc., mas podem ser "livremente" escolhidos, comprados, consumidos e combinados para *produzir* a diferença, em vez de simplesmente *indicá-la*. As escolhas de qual livro ler, qual programa assistir, quais restaurantes visitar, dentro de um universo de classe média em que diferenças "naturais" de família, origem e casta evanescem, são o que define a posição do sujeito — e sua própria identidade — no sistema de significação maior que, segundo Baudrillard, constitui a sociedade de consumo. A diferença entre itens de luxo e itens populares ainda marcam diferenças de classe e violências simbólicas, mas, enquanto para Bourdieu esse ainda é o ponto principal, Baudrillard quer enfatizar a culturalização generalizada dos bens de consumo.

Para o autor, como as mercadorias seriam cada vez mais produzidas em escala industrial, com diferenças sempre menos significativas entre si, o que resulta é "apenas a eterna substituição de elementos homogêneos" (2014, p. 21)[29]. Isso explica a obsessão da indústria em, para cada produto lançado, ressaltar sua novidade, aquilo que o distinguiria dos demais. O próprio slogan da HBO, "Não é TV", aponta para a necessidade de, assim como no esquema clássico da linguagem tal sistematizado por Saussure, definir-se pelo *negativo*, pela *diferença*, por aquilo que *não* é. *Lou Grant*, assim como as novas séries do horário nobre, tem aspectos do melodrama, *sem ser novela*, utiliza enredos de investigação, *sem ser um programa de detetive*, apresenta momentos cômicos, *sem ser* comédia. Ou seja, distingue-se pelo que *não* é.

A perda estaria no fato de que ao sujeito resta o papel passivo de consumidor, cuja agência se resume a escolher dentre um rol (indiferentemente mais ou menos variado) de produtos, que não são apenas objetos, mercadorias físicas, mas absolutamente tudo o que se pode comprar para compor um "modo de vida":

> Chegamos ao ponto em que o "consumo" invade toda a vida, em que todas as atividades se encadeiam do mesmo modo combinatório, em que o canal das satisfações se encontra previamente traçado, hora a hora, em que o "envolvimento" é total, inteiramente climatizado, organizado, culturalizado (2014, p. 18).

Ainda que seja possível pensar em usos diferentes, revolucionários ou apenas criativos, para itens de consumo do dia a dia — por exemplo, fazer explosivos caseiros com os fertilizantes da seção de agricultura, ou combinar inovadoramente peças do vestuário para marcar certa identidade de classe —, os itens propriamente culturais são difíceis de ser subvertidos. Como subverter uma produção que se desenrola no tempo, cujo material apresentado em frente à câmera foi pré-arranjado por uma equipe reduzida de produtores, todos eles trabalhando para as mesmas corporações? É justamente o caminho-já-traçado, a falta de agência do indivíduo em um universo "climatizado, organizado", o que Baudrillard identifica como o status quo da sociedade de consumo.

Raymond Williams (2003, p. 36) trata desse aspecto comercial da televisão:

[29] Poderíamos afirmar que Baudrillard vê "elementos homogêneos", enquanto na verdade, como mostramos, devido à segmentação da indústria, os canais acabam produzindo um conteúdo altamente heterogêneo. No entanto, é preciso reconhecer que tal diferenciação é relativa. Tratando apenas do contexto da produção ficcional televisiva, as diferenças entre cada série são marcantes; em relação a todas as possibilidades artísticas e culturais da humanidade, é inevitável reconhecer que os temas representados e, principalmente, suas formas narrativas, constituem uma pequena fatia.

> O caráter "comercial" dos anúncios de televisão deve, então, ser visto em diversos níveis: como a realização de programas para fins de lucro em um mercado conhecido; como um canal para publicidade; como uma forma cultural e política formada diretamente por e dependente das normas de uma sociedade capitalista, que vende tanto bens consumíveis quanto um "modo de vida" que se baseia neles, num *ethos* que é ao mesmo tempo gerado localmente, por interesses e autoridades capitalistas do próprio país, como internacionalmente organizado, como um projeto político, pelo poder capitalista dominante.
> A ironia é que aquilo que veio de modo gratuito, fácil e acessível, foi uma operação planejada por uma autoridade distante e invisível — as corporações norte-americanas.

Williams, cujo texto é significativamente anterior ao de Baudrillard, já percebe o problema fundamental: o *modo de vida* encaminhado pela indústria cultural é baseado nos bens de consumo produzidos e distribuídos, de forma organizada, por poucas (no caso, uma) grande potência. E aqui não se trata de identificar os Estados Unidos como o poder malévolo por trás da manipulação das massas, como geralmente se enquadra o problema, mas sim de perceber, como o filósofo francês, que o vilão é o monopólio, não apenas de um país, mas de todo um modo de produção[30].

Nessa perspectiva, os objetos de consumo passam a ser ainda menos importantes do que a *maneira* de se consumir:

> Superdiferencia-se, intensifica a distinção pela *maneira* de consumir, pelo estilo. Conserva-se absolutamente o seu privilégio ao passar da ostentação para a discrição (mais que aparatosa), ao transitar da ostentação quantitativa para a distinção, do dinheiro para a cultura (BAUDRILLARD, 2014, p. 57 grifo do autor).

"Do dinheiro para a cultura" define o momento em que o estilo privilegiado de vida não precisa acumular, como burgueses de outras eras, uma superabundância de itens em casas majestosas. O consumo exagerado, o *kitsch* e a combinação aleatória de produtos luxuosos são identificados com uma classe de novos ricos, que ainda não compreendeu a sutileza das novas formas de distinção. Passa a ser mais importante selecionar, escolher cuidadosamente o que comprar/assistir do que acumular volumes. Como assinala Baudrillard, a própria *contenção* do ato de consumir sinaliza distinção. As emissoras que compreendem isso colocam na programação um material destinado aos críticos e às premiações, elevando o status da marca como um todo. De acordo com Naomi Klein, a estratégia das corporações bem-sucedidas passou a se basear no slogan "marcas, não produtos" (2010, p. 21).

[30] Embora esteja lidando com o fenômeno do jornalismo, a citação a seguir se aplica perfeitamente a nosso caso: "*a dominação econômico-técnica, e sobretudo simbólica, da televisão americana, que é um modelo e uma fonte de ideias, de fórmulas, de procedimento, para muitos jornalistas*" (BOURDIEU, 1997, p. 58). Bourdieu, inclusive, argumenta que a própria competição leva a uma homogeneização, devido ao fato de que na busca pelo sucesso, as empresas copiem umas às outras (1997, p. 31).

Cameron McCarthy, do ponto de vista da antropologia, compreende a função do que Baudrillard chama de culturalização, e que ele identifica com o termo *estética*[31], na formação da identidade. O pesquisador norte-americano explica que a função estética não atua apenas na comercialização de produtos e serviços, imbuindo imagens com significados atraentes ao consumidor, mas no processo de *afiliação* às marcas. Baseando-se em Bourdieu, o autor afirma:

> Por todos os lados, o capital inteligente está fugindo da materialização de inventários densos de produtos, dos altos custos e dos modelos estáticos de organização fabril; ao contrário, opta-se pelo cultivo de novos laços de afiliação e rotulação do consumidor, confiando no consumidor fiel para expandir os mercados por meio da divulgação da distinção da marca em seus habitats naturais. O corpo do consumidor se tornou a tela para o fetichismo de mercadoria. [...] Assim, comunidades étnicas, de classe e de gênero estão se agrupando em torno de práticas de consumo e padrões de gosto, e não de relações de produção, de ancestralidade, geografia ou biologia (MCCARTHY, 2004, p. 135).

Talvez melhor do que Baudrillard, o autor ressalta a mudança no processo de produção: um novo *modelo de mercado* que é ainda mais interessante (posto que mais enxuto) para o "capital inteligente" e que, com isso, cria sua própria demanda. Uma demanda ao mesmo tempo consumidora e publicitária, que utiliza de seus próprios corpos para alardear rótulos, em comunidades que passam a se agrupar em torno de estilos, e não de afiliações clássicas, como de ocupação, idade, gênero etc.

Para além do modelo de consumo

Entre a exaltação de uma oferta cada vez mais diferenciada — o mercado de boutique para consumidores refinados — e a denúncia da sociedade de consumo, estamos presos entre dois modelos interpretação. De um lado, a legitimação estética das novas séries salientam os ganhos do processo de segmentação. Mais canais, mais formas de financiamento, mais oportunidades para artistas, tudo isso significa uma nova produção que de forma inédita consegue responder às "necessidades" de espectadores diferenciados, suprimir demandas individuais nos mínimos detalhes. Todo o poder para o consumidor, que de posse do controle remoto, manteria o capital refém de seu desejo particular. No sentido oposto, verificamos que seria a oferta de produtos variados, mas no fundo controlados e produzidos ainda sob a lógica do monopólio, que *disciplinaria* o espectador a acreditar nas mínimas dissonâncias de estilo.

[31] Fredric Jameson também enfatiza a experiência estética em sua descrição do que chama, em livro homônimo, de *virada cultural*: "a experiência estética está agora em todo lugar e satura a vida social e cotidiana em geral" (1998b, p. 100).

Na verdade, as microdistinções do público esconderiam uma grande homogeneização, espetáculos com pouquíssima variação entre si, a não ser na cosmética, que afirmam apenas uma grande lógica da circulação da mercadoria-espetáculo. Ambos os paradigmas remontam a uma discussão antiga que vem sendo travada desde os teóricos da Escola de Frankfurt e das diversas vertentes dos Estudos Culturais. Trata-se, aliás, de um debate ainda mais antigo da economia política, que enfatiza a liberdade e a agência do sujeito enquanto consumidor, ou o poder do capital em informar gostos e paixões, em oferecer *falsas escolhas*.

Os objetos analisados devem ser compreendidos dentro do modelo de produção capitalista. Eles oferecem produtos, serviços e, cada vez mais, marcas (KLEIN, 2010) aos quais os consumidores podem se afiliar. Eles estimulam a organização da identidade por meio de uma rede complexa de distinção social e identificação. Em contrapartida, como objetos estéticos concretos e complexos, eles também se prestam à atividade crítica. Podemos e devemos indagar-lhes a respeito da capacidade de representação e de resistência às tendências e rumos da sociedade. Nas séries analisadas aqui, veremos que personagens, arcos narrativos e técnicas falam para nós da própria *dificuldade da transição* que ocorre a partir dos anos 1970. Encontramos, por exemplo, o apego das velhas gerações a modos anteriores de produção, o preço humano cobrado pela reorganização de consumo e produção, as novas contradições do novíssimo capitalismo. Deixando um pouco de lado a *função* das séries no mercado, encontramos fundos éticos/morais de crítica social ao lado da estilização audiovisual, incluindo a saturação da imagem, a edição e o "ritmo" de uma nova sociedade. Em planos congruentes, as séries abafam e explicitam a convivência problemática desses significados; estimulam uma subjetividade sintonizada com a sociedade estetizada de consumo e, ao mesmo tempo, representam as crises inconscientes (JAMESON, 1981) de todo um modo de produção. Como obras complexas e contraditórias em si, as séries não podem jamais ser compreendidas como posições fixas, mas sim como representações de *intervalos* no espectro, com variações, conflitos e espaços mais ou menos radicais de interrogação e de articulação de possibilidades. Essa abordagem é uma das diferenças fundamentais entre a crítica cultural e literária e a sociologia.

Como exemplo, cabe aqui a discussão de um fato que atravessa justamente um sociólogo, Pierre Bourdieu, e a questão da representação televisiva. Em 1996, ele gravou dois programas de televisão para um curso do Collège de France. Os programas foram divulgados pelo canal TF1 e transformados em livro. No prefácio, Bourdieu afirma que vai expor o "grande perigo" que a televisão representa à "vida política e [à] democracia" (1997, p. 9–10). Trata-se, portanto, de um texto claramente situado em uma posição de alerta contra o caráter

"manipulatório" da televisão, salientando as restrições inerentes do formato televisivo jornalístico à exposição de temas complexos. Bourdieu defende que a televisão tradicional é incapaz de comportar uma reflexão intelectual de alto nível — inclusive a que pretende realizar.

E aí parece haver uma contradição: como, então, justificar sua presença na tela? Como seria possível superar o sistema a partir de seu principal instrumento de manipulação? A resposta de Bourdieu afirma que o curso que está prestes a apresentar só existiu devido a "condições inteiramente excepcionais", "uma espécie de contrato" entre ele e os produtores, em que: o *tempo* não seria limitado; o *assunto* não seria imposto; caberia inteiramente ao *autor*, Pierre Bourdieu, decidir sobre o que falar; e não haveria a presença de *autoridades* que o chamassem à ordem, isto é, que procurassem conformar seu discurso às expectativas convencionais do meio. Segundo ele, foi graças ao consentimento de "pessoas generosas e 'irresponsáveis'", os executivos que permitiram tal aparição, que ele assumiu o "domínio dos instrumentos de produção" (1997, p. 11–37). Finalmente, o intelectual autônomo pôde ter controle total sobre um meio em geral resistente à complexidade acadêmica.

Ao mencionar pessoas generosas e "irresponsáveis", o objetivo de Bourdieu foi indicar que seu programa seria exibido sem compromisso algum com o "nível de audiência". Este, ao longo do livro, parece ser o verdadeiro vilão, o centro das forças ocultas que ditam as regras:

> Por meio do índice de audiência, é a lógica do comercial que se impõe às produções culturais [...] As produções mais elevadas da humanidade, a matemática, a poesia, a literatura, a filosofia, todas essas coisas foram produzidas contra o equivalente do índice de audiência, contra a lógica do comercial (1997, p. 38).

Ora, fica evidente a semelhança entre o discurso de Bourdieu e o de roteiristas, diretores e produtores de empresas como a MTM. Em ambos os casos, afirma-se e reafirma-se a autonomia de um autor/intelectual perante um meio que promoveria escolhas "sem sujeito" (1997, p. 37), isto é, que imporia a seus criadores convenções engessadas não definidas por ninguém em particular, mas pelas forças ocultas da audiência e da "lógica do comercial". Assim, Bourdieu acaba alegando para si mesmo as "condições excepcionais" que, se pensarmos bem, assemelham-se àquelas que encontramos desde o final dos anos 70: autores "livres", assuntos "sérios", e uma revogação parcial da lógica do lucro rápido. No caso de Bourdieu, o último ponto só é possível devido à completa indiferença em relação ao nível de audiência; no caso da MTM, pelo sucesso definido não pelo *número* de espectadores, mas pelo poder de consumo de uma audiência seleta. (Poderíamos, aliás, nos questionar se o

próprio programa de Bourdieu também não contou, como condição de existência, com uma demanda de poucos espectadores, porém altamente educados).

Afinal, o *show* de Bourdieu legitimou certo conteúdo televisivo, e com isso o potencial esclarecedor da televisão, ou seria apenas mais uma instância da capilaridade do mercado, que encapsula qualquer tipo de discurso e o entrega ao público-alvo? Trata-se de um verdadeiro avanço estético, ou da valorização da marca TF1? Nenhuma dessas *perguntas* é suficiente. Jamais poderíamos reduzir tudo o que Bourdieu realizou no ato televisivo a uma coisa *ou* outra. Isso desconsideraria o enorme esforço intelectual de fato realizado pelo sociólogo em busca de categorias úteis para a análise sociológica da televisão e do jornalismo.

Certamente, críticos baseados exclusivamente no ponto de vista da distinção por meio do consumo ajudam a esclarecer uma parte do papel social da televisão, seu "caráter comercial", nos termos de Williams. Mas uma análise que se interrompesse aqui ignoraria as *possibilidades* reais que certas condições "excepcionais" provocam. Dar autonomia para um autor/intelectual; investigar com profundidade determinado tema, seja de forma jornalística ou dramática; e suspender por alguns instantes a guerra por números absolutos de audiência, ao passo que revela estratégias de marketing de determinado canal e novos mecanismos de adaptação do capitalismo, também abre portas para oportunidades.

Como já mencionado, Jason Mittell aponta para o grande atrativo que a televisão se torna para criadores quando promete liberdade autoral (2006, p. 30); e Feuer (1984, p. 15) comenta que a própria busca pela vantagem competitiva, diferentemente do denunciado por Bourdieu no caso do jornalismo, é um motor interno da inovação. Horace Newcomb é ainda mais efusivo: "Graças a Deus pela HBO. O que a economia material torna possível é uma relação diferente entre o conteúdo, o público e a cultura expressiva, e essas diferenças estão no coração dos novos significados da 'TV'" (2007, p. 572). Ora, atrair autores e fomentar a inovação criativa, alterar a relação entre produtor e consumidor, são fatores que, no mínimo, abrem janelas de oportunidades.

Resumindo, os programas em si, examinados nos contextos específicos, resistem a abordagens que generalizam uma "lógica do sistema" em detrimento da investigação da materialidade das obras. Muitos aspectos das séries que vamos analisar desafiam a direção crítica motivada por leituras como as de Bourdieu, que parece acreditar só ter validade aquilo que for produzido em uma condição ideal, jamais plenamente realizada, de autonomia e distanciamento do público.

O avanço de Bourdieu, nesse mesmo curso, foi o de explicitar os "mecanismos internos, invisíveis" que limitam as possibilidades do meio[32]. Estes têm muito mais a ver com as próprias convenções e com as mudanças ainda mais estruturais do sistema do capitalismo como um todo do que com a simples falácia lógica de que a competição pela audiência leva inevitavelmente a produtos medíocres. David Chaney (1979, p. 441) alerta para o modo como sociólogos tendem a ver os produtos da cultura de massa apenas como *mercadorias*, que são consumidas e produzem efeitos melhores ou piores (por exemplo, o prazer intelectual de uma palestra de Bourdieu ou o estímulo do *cartoon* aos sentidos visual e auditivo). De maneira mais sofisticada, Baudrillard percebe que o consumo não é *só* consumo, mas é *produção* de identidade por meio da diferenciação. O que ambos os autores têm em comum é o desinteresse de lidar com as obras além da mercadoria que são. Além de significantes em um sistema de trocas, os produtos da indústria cultural (ou obras de arte) podem ser signos que apontam para outras regiões. Chaney, embora empolgado pelas possibilidades da ficção televisiva, busca nela a constante luta pró e contra a hegemonia, seu potencial de *dissonância* (1979, p. 454). O conceito de hegemonia, aliás, nunca pode ser dissociado da ideia de um *processo*, da necessidade de que uma estrutura ou um sistema esforça-se constantemente para permanecer em sua posição, e que esse processo "nunca é total, completo, mas é suscetível a ataques, à degeneração, a golpes e a deslocamentos" (BUTSCH, 1990a, p. 8).

A partir de agora, o que vai importar para nós não é tanto como se consome a televisão, que valor de uso ou de troca há entre os indivíduos que assistem aos programas em questão, produzindo significados uns para os outros. Estamos interessados no próprio sujeito que se produz, de que maneira aquilo que ele consome está relacionado à produção de si mesmo. Trata-se de uma perspectiva sugerida por Raymond Williams, que adverte contra a possibilidade de hipostasiar os meios de comunicação em uma "perspectiva do consumo" — ao contrário, devemos percebê-los como "meios de produção" (2005, p. 50–53). Para tanto, resta examinar o segundo elemento em que se baseia nossa análise, as mudanças nas formas de produção dos próprios bens e homens: o trabalho.

[32] É verdade que o sociólogo se concentra quase que exclusivamente no efeito *demagógico* que a concorrência pelo índice de audiência provoca (1997, p. 63, 96–97), e que identifica esse efeito aos "mecanismos internos" de censura do meio. Contudo, ao longo de sua exposição, ele também trata dos "conjuntos de pressupostos [...] que estão inscritos em certo sistema de categorias de pensamento, em certa relação com a linguagem, em tudo o que implica, por exemplo, uma noção como 'passa-bem-na-televisão', estão no princípio de seleção que os jornalistas operam na realidade social, e também no conjunto das produções simbólicas" (1997, p. 67). Ou seja, ele identifica corretamente a censura interna que os pressupostos (o que chamo diversas vezes de *convenções*) dos profissionais do meio impõem *a priori* ao que pode ou não ser representado dentro do campo televisivo.

II O NOVO MUNDO DO TRABALHO

3 NEOLIBERALISMO: PANORAMA HISTÓRICO E SOCIAL

Panorama da crise

Eric Hobsbawm rotulou os vinte anos imediatamente após a recessão econômica de 1973 como as Décadas de Crise. Foi a época em que o mundo "perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise" (1995, p. 393). David Harvey, descrevendo o período, explica que nesses momentos turbulentos "grandes mudanças no sistema de representação, nas formas culturais e no sentimento filosófico ocorrem" (1990, p. 239). O teórico traça com isso um paralelo entre ruptura econômico-social e estética.

Após examinar a pequena revolução por que passa a televisão durante o processo de segmentação de público e de inovação artística a partir dos anos 1970, é hora de estabelecer as principais mudanças no âmbito social e político, em geral, e no mundo do trabalho, em particular. No final desta parte, espero que o leitor tenha todos os elementos para começar a compreender as relações entre a revolução nos modos de produção e a nova forma da série dramática de ficção do horário nobre.

É possível que hoje já não esteja mais claro o retrocesso social que as décadas de crise significaram. Com as lentes nostálgicas por meio das quais o passado é geralmente representado nas obras da indústria cultural, temos mais acesso a celebridades, estilos de guarda-roupa, penteados e paletas de cor do que a dados econômicos brutos e histórias pessoais do declínio social. A teoria econômica, muitas vezes atrelada ao produto interno bruto, também é insuficiente para salientar a desgraça social. O trabalho crítico deve essencialmente se despir de ambas as mistificações e tentar articular o impacto da crise na vida e no trabalho da maioria da população norte-americana, nossos trabalhadores-espectadores.

Inicialmente, lembremos que as décadas de 1950 e 1960 até hoje são vistas nos Estados Unidos como "a idade de ouro do capitalismo", uma época de emprego farto e expansão do consumo a níveis inéditos, "o período mais contínuo e lucrativo de crescimento econômico na história do capitalismo mundial" (ARRIGHI, 1996, p. 307)[33]. No país, é a era da consolidação de uma classe média que se recupera dos traumas da Segunda Guerra e da

[33] Arrighi situa essas afirmações no contexto maior do capitalismo global histórico, mostrando como diversos países da Europa presenciaram uma expansão equivalente de capital durante a segunda metade do século XIX. Contudo, o que importa para nós é a expansão econômica particular aos Estados Unidos: o investimento sem precedentes na produção, na geração de empregos e nas obras de infraestrutura.

Guerra da Coreia, e que encontra indícios da viabilidade do "sonho americano". Nas fábricas, embora já se testemunhasse o aumento da utilização de tecnologias que substituem os trabalhadores,

> [...] os efeitos do deslocamento do trabalho foram mitigados. De um lado, por uma economia em expansão, e de outro, pelo fato de que a maioria dos demais setores, como a indústria têxtil, de vestuário e de fabricação de metal ainda se encontravam na era da produção mecânica. Com efeito, aumentos no volume da produção e a explosão do consumo foram suficientes para superar, por um tempo, o impacto de deslocamento do trabalho causado pela mudança tecnológica; em alguns setores houve até aumento do número de postos, preenchendo as expectativas mais otimistas que indicavam a falta de fundamentos para o medo que os trabalhadores tinham da automação (ARONOWITZ; DIFAZIO, 1994, p. 306).

As décadas de 1950 e 1960 viram "o capital excedente reinvestido no comércio e na produção de mercadorias" (ARRIGHI, 1996, p. 308), o que proporcionou uma ampla oferta de empregos. Também foram décadas de expansão do consumo: com o aumento progressivo de salários, os bens produzidos em massa podiam ser absorvidos. A própria ideologia de Henry Ford via a necessidade de dar suporte ao trabalhador para que este se tornasse um consumidor de seus carros; e os Estados Unidos puderam defender um modelo do Estado de bem-estar social que aparentemente garantia condições mínimas dignas de sobrevivência ao trabalhador[34].

Esse panorama foi gradualmente alterado a partir de meados dos anos 1960. Sinais de rigidez econômica, cessação do crescimento real, inflação, colapso do câmbio fixo (ARRIGHI, 1996, p. 3) foram alguns dos indicadores que, em 1973, com a crise do petróleo e consequente situação de inflação-estagnação, justificaram uma mudança radical na doutrina econômica (HARVEY, 1990, p. 145). Como consequência, houve uma diminuição do investimento na produção devido à desregulamentação de instrumentos financeiros[35]. As empresas, frente a *novas* tecnologias e ao incremento da competição global estimulada pela eliminação de tarifas de importação, passaram a aplicar medidas mais severas de corte de

[34] Como já assinalou Bauman (2001, p. 165–166), mais do que uma prática humanista de justiça social, Ford obedecia às imposições da concorrência e da pouca mobilidade do capital. Proporcionar condições melhores de moradia e trabalho significava investir na capacitação da força de trabalho e, consequentemente, na produtividade. Devido à falta de mobilidade do capital morto e a grandes estoques e maquinaria, além da precariedade de transportes e de comunicação, Ford não tinha a possiblidade de abrir fábricas em qualquer lugar do mundo. Portanto, o *poder de barganha* dos empregados era relativamente mais alto.

[35] Arrighi dá especial atenção ao papel do capital financeiro tanto na geração da crise quanto em sua "resolução". Ele mostra como, por exemplo, a elevação da taxa de juros e a desregulamentação financeira foram soluções que impossibilitaram a continuidade da expansão industrial, tendo em vista as oportunidades mais lucrativas de curto-prazo que se abriam aos investidores (1996, p. 327). David Harvey usa a expressão "financeirização de tudo" (2005, p. 33). O movimento é descrito de modo similar por Thomas Geoghegan (2004, p. 232).

despesas e reestruturação produtiva total, o que levou a uma diminuição considerável dos postos de trabalho (ANTUNES, 2009, p. 31; SASSEN, 2016, p. 21).

O termo *neoliberalismo* sintetiza as políticas econômicas colocadas em prática por diversos governos para conter a crise dos anos 1970. Não se pode dizer que tenha havido "um" neoliberalismo, uma fórmula aplicada igualmente em todos os países. As políticas de Pinochet, no Chile, foram diferentes das políticas de Margaret Thatcher, no Reino Unido. Ainda assim, é possível definir o "conceito" da doutrina como:

> o primeiro exemplo de uma teoria de práticas econômicas que propõe que o bem-estar do ser humano possa ser atingido da melhor maneira por meio da liberação das liberdades de empreendimento e de habilidades individuais em uma estrutura institucional caracterizada pela consolidação dos direitos de propriedade, livres mercados e comércio sem restrições (HARVEY, 2005, p. 2)[36].

No caso específico dos Estados Unidos de Reagan, o neoliberalismo se opôs diretamente às políticas keynesianas de bem-estar social e ao nacionalismo protecionista colocados em prática após a Segunda Guerra Mundial, responsáveis por mecanismos de distribuição de renda, financiamento imobiliário e crédito a pequenos negócios que haviam fornecido relativo conforto generalizado até as décadas de crise (HARVEY, 2005, p. 11; SASSEN, 2016, p. 257; ZINN, 2005, p. 573). O reaganismo aponta os gastos do Estado como principal responsável pela crise, e assim as políticas públicas, especialmente a partir de 1980, procuraram retirar massivamente investimentos públicos e privatizar a infraestrutura. O estado de Nova York decreta falência (HARVEY, 1990, p. 145), assim como fazem outras grandes cidades, aumentando o abismo social entre privilegiados e populações vulneráveis.

Desigualdade e desemprego

Não se nega que as medidas do neoliberalismo tenham respondido à crise. Em meados dos anos 1990, todos os países capitalistas avançados, incluindo os Estados Unidos, encontravam-se "mais ricos e mais produtivos do que no início da década de 1970, e a economia global da qual ainda formavam o elemento central estava imensamente mais dinâmica" (HOBSBAWM, 1995, p. 395). Saskia Sassen aponta que o PIB *per capta*, contabilizado de modo absoluto, de fato vem aumentando constantemente desde 1978 (2016, p. 34). Mas é a taxa de *desigualdade* a principal responsável pela percepção de uma crise social perturbadora. Embora os multimilionários tenham aumentado sua fortuna, elevando as

[36] Voltarei a definições mais detalhadas do termo nas próximas seções.

médias de riqueza nacionais, a década de 1980 também presenciou o retorno da pobreza e da miséria às principais cidades dos países desenvolvidos (HOBSBAWM, 1995, p. 396).

Thomas Piketty ilustra com um gráfico em U o declínio e a ascensão da desigualdade nos Estados Unidos. Os dados que examina comprovam que no final do século XX os índices de desigualdade no país voltaram ao que eram no começo do século, comparando-se aos da França da *Belle Époque*. Segundo o economista, "desde os anos 1970–1980, assiste-se a uma explosão sem precedentes de desigualdade de renda nos Estados Unidos" (2014, p. 287), tanto em termos de remuneração do capital (renda advinda de propriedade, ações, poupanças etc.) quanto de remuneração de salários.

Uma das grandes ironias do neoliberalismo está em sua capacidade de gerar desigualdade. Os índices financeiros mostram resultados empolgantes, mas o contexto social é devastador:

> Quanto à pobreza e à miséria, na década de 1980 muitos dos países mais ricos e desenvolvidos se viram outra vez acostumando-se com a visão diária de mendigos nas ruas, e mesmo com o espetáculo mais chocante de desabrigados protegendo-se em vãos de portas e caixas de papelão, quando não eram recolhidos pela polícia. [...] O reaparecimento dos miseráveis sem teto era parte do impressionante aumento da desigualdade social e econômica na nova era (HOBSBAWM, 1995, p. 395–7).

Para nós, é o impacto subjetivo desse fato que deve ser sublinhado. A curva em U de Piketty mostra que após um longo período de estabilidade e relativa igualdade os anos 1980 testemunham o retorno vertiginoso da desigualdade econômica, e por isso a população sofre ainda mais as consequências do contraste entre o antes e o depois. Nas palavras do economista:

> Entre os anos 1950 e 1970, os Estados Unidos passaram pela fase mais igualitária de sua história: o décimo superior da hierarquia de rendas detinha cerca de 30–35% da renda nacional americana, mais ou menos o mesmo nível observado na França hoje. É a "América que amamos" de que fala nostalgicamente Paul Krugman; a América de sua infância (2014, p. 284)[37].

Os "Anos Incríveis", para citar o título de um conhecido seriado televisivo do final dos anos 80 (*Wonder Years*, ABC, 1988–1993), deram lugar aos "anos perdidos". A percepção de catástrofe se acentua devido ao contraste com a estabilidade econômica e a efervescência

[37] Hobsbawn descreve o mesmo fenômeno com outras palavras: "[...] durante as Décadas de Crise, a desigualdade inquestionavelmente aumentou nas 'economias de mercado desenvolvidas', principalmente desde que o quase automático aumento nas rendas reais a que as classes trabalhadoras se haviam acostumado na Era de Ouro agora chegara ao fim. Tanto os extremos de pobreza e riqueza subiram, como subiu a gama de distribuição de renda entre eles" (1995, p. 397).

cultural das décadas de 1950 e 1960. Desde então, nenhuma transição será tão aguda, nem marcará com tamanha ênfase dois estilos de vida distintos. No mundo do trabalho, a viabilidade de uma carreira estável, com ganhos progressivos de renda, dá lugar ao medo do *desemprego*, que ronda o imaginário da classe média até hoje.

> O desemprego nos principais setores da indústria parece estar fora de controle, e o trabalhador empregado se pergunta se ele será o próximo [a perder o posto]. A afiliação aos sindicatos diminui, e trabalhadores que realizam greves dentro dos parâmetros legais são ameaçados com "temporários", o termo higienizado de uma década de antissindicalismo para os fura-greves. Os trabalhadores são substituídos, e ninguém sabe quem vai ser o próximo (ARONOWITZ; DIFAZIO, 1994, p. 2).

As políticas neoliberais aceleraram o enfraquecimento da posição dos trabalhadores consolidada nas décadas anteriores. Desde os anos 1970, os Estados Unidos assistem a um movimento sem precedentes de desfiliação sindical, renegociação de contratos e, ainda mais significativo, migração dos postos produtivos para outros países. Embora se especule ter havido uma *substituição* dos empregos do setor produtivo pelo setor de serviços, o que se observa de fato é a precarização dos novos postos de trabalho, que já não oferecem os recursos de segurança social das décadas de ouro. Hobsbawm fala da "tragédia humana" de uma época em que "a produção [...] dispensava visivelmente seres humanos mais rapidamente do que a economia de mercado gerava novos empregos para eles" (1995, p. 404).

A política de juros altos estimulou lucros exorbitantes do setor financeiro de derivados, fazendo com que investidores preferissem formas não produtivas de renda à abertura de postos de trabalho (HARVEY, 2005, p. 26; 70). O neoliberalismo ocorreu em um momento crítico de expansão da globalização ou "transnacionalização" (HOBSBAWM, 1995, p. 401), o que ampliou o estabelecimento de centros produtivos em praticamente qualquer lugar do globo que oferecesse mão de obra barata[38]. Os novos meios de comunicação permitiram uma coordenação global em tempo real sem precedentes no processo de *revolução computacional* que também possibilitou um salto de produtividade ao substituir por máquinas trabalhadores manuais e, principalmente, gerentes (HOBSBAWM, 1995, p. 402).

[38] Esse processo ocorre de modo concomitante ao de *outsourcing*: "A prática de *outsourcing* significou que muitas corporações fecharam suas fábricas produtoras de peças e passaram a utilizar as mesmas empresas terceirizadas para produzir tudo, de limpadores de para-brisas a partes de motor e componentes metálicos. Foi a década não apenas do carro global, mas da *sweatshop* global. Norte-americanos eram constantemente inundados por relatos de que os produtos que utilizavam no dia a dia eram produzidos por trabalhadores no México, na Malásia e na China, que ganhavam uma fração do salário dos Estados Unidos ou da Europa Ocidental" (ARONOWITZ; DIFAZIO, 1994, p. 7). O estudo definitivo da migração do trabalho para países do terceiro mundo nos anos 1990 encontra-se em *No Logo*, de Naomi Klein (2010, Capítulo 9).

Os teóricos apontam a *hipocrisia* do modelo. Embora seja vendido como a doutrina da desregulamentação, do livre-mercado e da não intervenção do Estado, aponta-se para o fato de que os Estados Unidos de Reagan se comportam de fato como estados keynesianos (HARVEY, 2005, p. 162)[39]. Algo que ficou especialmente claro na crise de 2008, por exemplo, foi a maneira como corporações financeiras à beira da falência tiveram suas dívidas perdoadas, enquanto mecanismos de bem-estar social continuavam a padecer com falta de recursos. Especialmente na América Latina e em países em desenvolvimento, onde doutrinas neoliberais são impostas pelo Banco Mundial e pelo Fundo Monetário Internacional, vê-se uma expansão do crédito para empresas privadas internacionais, amortização de dívidas de grandes empresários e aumento de licitações públicas, enquanto cortam-se verbas para educação e saúde pública, num processo que Harvey chama de "previdência social corporativa tomando o lugar da previdência social da população" (2005, p. 2). A mesma hipocrisia já se encontrava em Reagan, que cortou programas sociais para reinvestir o dinheiro no aparato militar norte-americano, resultando no *aumento* das despesas internas e da dívida pública, e não em sua diminuição, conforme a cartilha neoliberal sugeria (ARONOWITZ; DIFAZIO, 1994, p. 5). Jaques Rancière afirma que a "nova partilha dos poderes entre capitalismo internacional e Estados nacionais tende bem mais para o fortalecimento dos Estados do que para seu enfraquecimento" (2014, p. 103).

Os estudiosos dos efeitos do neoliberalismo também denunciam os interesses por trás da doutrina. A justificativa teórica, conhecida como *trickle-down economics*, prometia que, apesar de os mais ricos aumentarem suas fortunas com as medidas, o efeito benéfico sobre a economia em geral "transbordaria" para as camadas inferiores. No entanto, ao alavancar a renda do percentil mais rico de uma sociedade, redistribuindo a riqueza para níveis equivalentes aos do começo do século XX, o que parece ter ocorrido é a expropriação do capital de boa parte da classe média por uma elite proporcionalmente cada vez menor. Os investimentos em produção e geração de empregos locais, a marca das décadas de 1950 e 1960, tornam-se *ilógicos* a partir do momento em que é possível fabricar peças e instalar

[39] "De qualquer modo, a maioria dos governos neoliberais era obrigada a administrar e orientar suas economias, enquanto afirmava que apenas estimulava as forças de mercado. [...] Após catorze anos no poder, o mais ideológico dos regimes de livre mercado, a Grã-Bretanha thatcherista, na verdade taxava seus cidadãos um tanto mais pesadamente do que eles o tinham sido sob os trabalhistas. [...] O maior dos regimes neoliberais, os EUA do presidente Reagan, embora oficialmente dedicado ao conservadorismo fiscal (isto é, orçamentos equilibrados) e ao "monetarismo" de Milton Friedman, na verdade usou métodos keynesianos para sair da depressão de 1979–82. [...] Na verdade, os regimes mais profundamente comprometidos com a economia do *laissez-faire* eram também às vezes, e notadamente no caso dos EUA de Reagan e da Grã-Bretanha de Thatcher, profunda e visceralmente nacionalistas e desconfiados do mundo externo" (HOBSBAWM, 1995, p. 401–402).

montadoras em países subdesenvolvidos a uma fração do custo[40]. A desregulamentação financeira global torna esse investimento mais arriscado e menos lucrativo para boa parte dos proprietários de títulos. Nem mesmo a redução de impostos trouxe a prosperidade e os investimentos prometidos (ZINN, 2005, p. 577). Assim, era possível constatar que o neoliberalismo "não estava criando uma economia perfeitamente harmoniosa, mas transformando os já ricos em super-ricos e a classe trabalhadora organizada em pobres descartáveis" (KLEIN, 2010, p. 442). O "sucesso" do neoliberalismo, na prática, reservou-se inteiramente às classes superiores (HARVEY, 2005, p. 152). David Harvey resume os argumentos acima, notando que ao lado de um neoliberalismo "utópico", teórico e defendido academicamente[41], de reorganização do capital mundial e dinamização da economia, há um "projeto político" de "restabelecer as condições para a acumulação de capital e devolver o poder às elites econômicas" (2005, p. 19). Thomas Geoghegan traz um gráfico com a evolução da renda dos norte-americanos de 1979 a 2007 que mostra a *perda* da renda de 80% da população, enquanto os 20% superiores, especialmente os 0,01% no topo da pirâmide, apresentaram ganhos enormes (2014, p. 11)[42].

Percepção do desemprego

Junto a dados e crítica das teorias econômicas, é preciso enfatizar a *percepção* da crise no imaginário dos Estados Unidos. A desigualdade e o desemprego são visíveis durante todo o período em questão, mas apenas no começo dos anos 1990 constatou-se a irreversibilidade da situação. O trabalho tradicional, em vias de desaparecer, não retornaria.

Um dos relatos mais contundentes é o de Thomas Geoghegan, conhecido advogado trabalhista e ensaísta, que reconta sua experiência profissional desde os anos 1960 até hoje em *Which Side Are You On?* (2004), publicado originalmente em 1991. O autor narra episódios marcantes do início de sua carreira até então. É a tragédia da erosão do trabalho organizado nos Estados Unidos. No começo, Geoghegan, recém-saído da faculdade, ainda acreditava na

[40] Naomi Klein ainda mostra que nos países para onde a produção migrou, onde também se justifica a isenção de impostos aos mais ricos e outros benefícios às firmas estrangeiras, as promessas da teoria de *trickle-down economics* não se concretizaram (2010, p. 197).

[41] Rancière chama de "profissão de fé" (2014, p. 103) a tentativa de justificar a teoria neoliberal perante os fatos observados.

[42] A avaliação está de acordo com Zinn, que mostra que em 1980 CEOs ganhavam 40 vezes mais do que a média de salário de um trabalhador fabril, enquanto que em 1989, esse número passou para até 93 vezes mais (2005, p. 581, 662). Dados atualizados, confirmados pelas análises sistemáticas de Piketty (2014, p. 250) e Saskia Sassen (2016, p. 36), mostram que essa tendência continua.

força do movimento trabalhista, tendo como referência as lutas heroicas da década de 1930[43]. No entanto, após contato com uma variedade de organizações ao longo dos anos — dos grandes sindicatos de mineradores às pequenas associações de enfermeiras — o que ele constata são as consequências nefastas do período de ascensão do neoliberalismo, as constantes derrotas trabalhistas em meio às poucas vitórias cada vez mais insuficientes.

Na época em que escreve, Geoghegan afirma que a "manufatura nos EUA foi pelo ralo, e com ela levou todo o movimento trabalhista" (2004, p. 3). A frase representa bem essa vertente do imaginário estadunidense, saudosa de sua classe média industrial, de emprego pleno e estável. É a "América que produz", o país ideal forjado no começo da década de XX por Henry Ford e Andrew Carnegie, e que parecia ter sido possível apenas durante as breves décadas da fase de ouro que precederam a crise de 1973.

Geoghegan se detém nas mudanças jurídicas que vão representando o verdadeiro fim das leis trabalhistas. Desse viés, ele conta que o processo de ataque ao trabalho já se armava muito antes da crise. Isso evidencia o caráter contínuo, estrutural e intencional da derrocada da classe trabalhadora em vez de situar a catástrofe econômica como causa principal. Ele menciona, por exemplo, o impacto da lei Taft-Hartley: estabelecida em 1947, ela flexibilizava todas as garantias contratuais obtidas a duras penas durante os anos 1930; e seu potencial repressivo culminou nas decisões jurídicas ao final dos anos 1960, dificultando imensamente o exercício do direito à greve.

> Agora, todas as greves eram ilegais, em todo o território dos Estados Unidos, por períodos de três a quatro anos ou durante a "duração do contrato". Dito de outro modo, o direito à greve agora estava banido nos EUA em 99 por cento das ocasiões ou mais, exceto em certas "janelas" ao final dos contratos (2004, p. 31)[44].
> Nos anos 1960, o fim estava próximo para o movimento trabalhista dos Estados Unidos. O declínio dos direitos de organização, a burocratização do trabalho (impulsionada pela lei Taft-Hartley) e as mudanças na economia estavam começando a surtir efeitos. Ainda assim, por algum tempo, o trabalho americano parecia gordo e feliz, e um pouco de organização moderada ainda persistia. Agora, contudo, ele estava morrendo sem saber. Começava a crescer, durante os anos 1960 e 1970, um belo e rosado tumor (2004, p. 55).

A morte do trabalho vai surgindo de maneira gradual, porém ganha evidência a partir do momento em que as políticas neoliberais são executadas ao redor do mundo. O governo Reagan fez questão de sinalizar a irrevocabilidade do processo, por exemplo, durante a comentadíssima greve dos controladores de voo em 1981, quando ele demitiu mais de 11.000

[43] A obra de Michael Denning, *The Cultural Front* (1997), é particularmente relevante para nós, pois conta a história desse período da perspectiva dos artistas e trabalhadores culturais.

[44] Aronowitz comenta que, em 2015, 90% dos contratos de empregos sindicalizados contam com uma cláusula que torna a greve ilegal (2015, p. 73).

trabalhadores do setor após somente dois meses de greve. O gesto do presidente marcou simbolicamente o período mais agudo do declínio da causa trabalhista nos Estados Unidos[45].

Não menos traumático foi o fechamento das fábricas, ícones da prosperidade americana e da capacidade produtiva do país. Vale lembrar que cidades e regiões inteiras do interior foram erguidas a partir e ao redor de polos industriais. Em boa parte do Centro-Oeste, as economias locais dependiam de uma ou mais empresas, que ofereciam, além do salário, instituições e serviços básicos, como de saúde e educação:

> As pessoas no sul de Chicago pensavam que as fábricas durariam para sempre. Elas viam as fábricas como serviços públicos. Era como se, antigamente, toda a indústria fosse parte dos bens comuns da comunidade. Então vieram os arames farpados e os seguranças particulares. Então as fábricas, que haviam estado lá por 75 anos, que tinham quase a idade da própria cidade de Chicago, de repente desapareceram. Acho que foi como no movimento dos cercamentos na Inglaterra nos anos 1400 [...] mas o movimento dos cercamentos levou séculos. [...] Tudo pareceu acontecer em apenas uma noite. A partir de princípios, Livre Comércio, Reaganomics etc., toda a indústria foi demolida por um tornado. As pessoas escutaram um barulho, olharam por suas janelas e disseram "Meu Deus, tudo se foi embora". Todas as fábricas nas proximidades de onde morei [...]: South Works, Republic, Winsconsin Steel, haviam ido embora integralmente ou na maior parte, em apenas uma noite, em 81, 82, 83, uma longa noite quando o dólar se valorizou artificialmente e tudo foi resolvido rápida e tranquilamente (GEOGHEGAN, 2004, p. 85).

Após um longo processo de relacionamento entre o trabalhador e sua empresa, que lhe fornecia o contracheque e, mais do que isso, o senso de identidade e de valor-próprio, o que acontece quando o trabalho estável e formal desaparece? Na ascensão do período industrial ao longo do século XIX, quando as fábricas haviam sido descritas como "Casas do Terror" (MARX, 2013, p. 348) onde "Dante veria superada suas fantasias mais cruéis sobre o inferno" (2013, p. 320), era o mundo produtivo que configurava o pesadelo. As condições desumanas e as longas horas, o esquivo da responsabilidade social da indústria e, principalmente, a noção da perda da vitalidade e da comunidade em relação ao passado agrário, tudo isso ajudava a representar o trabalho em seu caráter mais horripilante. Agora, no mundo de Reagan e do livre comércio, era a perspectiva de não poder contar com o rotineiro apito da fábrica a nova fonte de medo e de ansiedade.

[45] "A demissão dos controladores de tráfego aéreo por Reagan seria um sinal para outros empregadores" (GEOGHEGAN, 2004, p. 46). Uma reportagem do *Washington Post* (SHIN, 2017) afirma que nas décadas anteriores a 1981 havia uma média de 300 greves por ano e, após a greve dos controladores, esse número diminuiu para 30. Um número mais preciso de "interrupções laborais" pode ser encontrado no site do *Bureau of Labor Statistics* (https://www.bls.gov/) do Departamento do Trabalho dos Estados Unidos. Para efeitos de comparação, o *Bureau* registra 3.438 grandes greves (com mais de 99.000 funcionários) de 1947 a 1956 e apenas 404 no período de 1987 a 1996, uma diminuição de 88,25%. Uma reportagem recente do *Bureau* (MAJOR WORK STOPPAGES IN 2016, 2017) indica que 2016 foi o ano em que menos se registraram greves com mais de 99,000 funcionários nos Estados Unidos: apenas 15, uma eliminação quase total (99,56%) das greves.

Aronowitz utiliza os termos *fundação* [*bedrock*] e *cidadania industrial* para se referir ao papel estruturante da fábrica e da indústria em relação à individualidade dos trabalhadores:

> Os trabalhos associados à era mecânica da produção industrial eram a fundação [...] para que gerações de imigrantes e trabalhadores nativos de origem rural atingissem um padrão superior de vida, e constituíam também uma medida significativa de sua cidadania industrial (1994, p. 318).

Outra vez, a pergunta: o que acontece quando o trabalho estável e formal desaparece? Constatamos a ocorrência de um choque irremediável, que deixa a subjetividade do trabalhador momentaneamente sem chão. Boa parte da classe média se vê pobre. Desempregada e dependente da assistência social — algo que sempre feriu a autoestima de um país liberal impregnado pela ética do trabalho — ou temerosa de realizar qualquer movimento em falso que implique nessa condição. Aronowitz (1994, p. 320) relata que no verão de 1992, 27 milhões de pessoas recebiam *food stamps*, ajuda de custo para suprir necessidades básicas de alimentação. Isso equivale a 10% da população total do "país mais rico do mundo". De 600 mil trabalhadores metalúrgicos no começo dos anos 1980, restavam 100 mil em 2010 (ARONOWITZ, 2015, p. 89) e, em alguns estados, como Michigan, o desemprego levou a um aumento da mortalidade infantil, algo sem precedentes nos Estados Unidos (ZINN, 2005, p. 574).

É difícil obter dados precisos sobre o desemprego[46]. Ainda assim, ressalto a *decadência* na percepção da condição geral de uma classe, que de uma hora para outra deixou de contar com o trabalho formal na indústria e se deparou com condições precárias de terceirização, trabalho eventual e subempregos em áreas de serviços que jamais permitiriam ascensão social.

Nova razão

A nova situação significou o fim da empresa patriarcal que cuida de seus funcionários e, em contrapartida, do trabalhador leal[47]. Por razões econômicas, em um cenário de novas técnicas de gerência e grande competição internacional, as instituições cortaram benefícios de estabilidade no emprego. Novas decisões jurídicas facilitaram a demissão sem justa causa, e os instrumentos sindicais de apelo contra as injustiças patronais se viram enfraquecidos.

[46] Sassen aponta o fato de que estatísticas oficiais de desemprego não levam em conta aqueles que já desistiram de procurar emprego, aqueles que trabalham em empregos de meio-período por falta de opção integral e, principalmente, a população encarcerada que, nos Estados Unidos, é a mais elevada do mundo e aumentou 600% nas últimas quatro décadas (2016, p. 75, 77, 254).

[47] Aronowitz é enfático: "A velha ética da lealdade corporativa estava morta" (1994, p. 314).

Programas de demissão voluntária se tornaram frequentes, recompensando os funcionários que adiantassem as aposentadorias com uma soma, da perspectiva individual, considerável.

Novamente, não se trata de disputar aqui o cabimento ou descabimento das medidas neoliberais, mas de reconhecer que dos anos 1980 em diante entra em jogo uma nova lógica de relação entre funcionários e patrões, baseada mais no caráter financeiro/quantitativo do que em qualquer espírito de lealdade e responsabilidade social. Contratos temporários e terceirizados, por exemplo, tornam o funcionário uma pessoa jurídica colaboradora, cujo contrato, com data de vencimento, torna praticamente impossível a realização de greves e outros tipos de reivindicação salarial. A relação passa a ser puramente uma questão de oferta e demanda, ou seja, de mercado.

O surgimento do trabalho remoto também colaborou para o começo de uma tendência à atomização e ao "neoindividualismo" (ARONOWITZ; DIFAZIO, 1994, p. 314), em que o funcionário prescinde do contato diário com outros trabalhadores e se torna ele mesmo seu gerente e contador, arcando inclusive com as despesas de infraestrutura. Outra vez, o cálculo racional contábil aponta para um ganho monetário e, portanto, isso aparece como vantagem[48].

O que se esconde no processo, contudo, é tanto a perda de uma experiência concreta de sociabilização quanto, principalmente, a predominância e a naturalização da incerteza a respeito da duração e da renovação dos laços contratuais, que podem desaparecer rapidamente em caso de realocação geográfica da firma, substituição tecnológica, variação sazonal da demanda ou simples reestruturação. Para os trabalhadores que ficam, ampliam-se as *horas extras*. Após mais de um século de lutas pela redução das horas de trabalho, que culminou na jornada de 40 a 44 horas semanais, o que se passa a observar nos Estados Unidos é a banalização das horas extras, seja por meio de uma cultura corporativa de exaltação da dedicação, seja via contratos terceirizados que deixam por conta do "prestador de serviço" o quanto deve se engajar[49]. Surge a figura do *workaholic*, o funcionário que não tira férias longas ou que ostenta mais de 60 horas semanais no escritório. Ter *dois empregos* também surge como uma solução de complemento da renda, que a partir de 1980 sofre retração real.

O nome que Giovanni Alves dá para esse movimento é *sociometabolismo da barbárie*, que caracteriza como "'dessocialização' por meio do desemprego em massa e exclusão social,

[48] Giovanni Alves chama esse processo de "fetichismo social do capitalismo neoliberal, isto é, a troca de 'contrapartidas qualitativas', como o emprego vitalício ou direitos sociais, por 'contrapartidas quantitativas', como gratificações e bônus salariais" (2011, p. 68).

[49] Harvey assinala a ligação entre contratos incertos e de curta duração e a necessidade de intensificação do trabalho, tanto em termos de produtividade e não-desperdício de tempo, quanto em horas extras: "A preferência por relações contratuais de curto prazo coloca pressão em todos os produtores para extrair tudo o que podem enquanto o contrato durar" (2005, p. 174).

processo de precarização e institucionalização de uma nova precariedade do trabalho, que sedimenta a cultura do medo" (2011, p. 22). O aspecto enfatizado é o incentivo a trabalhar pelo *medo* do desemprego, e não pela oferta de identidade/realização que o trabalho poderia oferecer.

As transformações neoliberais são o objeto de Pierre Dardot e Christian Laval, que descrevem as origens e as consequências da "nova razão do mundo" em livro homônimo (2016). Para os autores, diferentemente de Harvey e Klein, a questão principal a partir dos anos 1980 não passa pelo reconhecimento de *agentes*, como governos e *think-tanks* financiados por uma elite que deseja se apropriar de uma fatia ainda maior da riqueza. Embora eles reconheçam o papel determinante de indivíduos — especialmente os intelectuais como Von Mises, Hayek e, principalmente, Milton Friedman, que preparam a doutrina liberal desde o começo do século XX e a deixam pronta para uso em condições específicas — sua ênfase recai sobre as condições *normativas* e estruturantes do novo sistema. A palavra-chave, aqui, é a *concorrência*, a lógica de mercado que passa a balizar todas as relações. Veremos com detalhe, no capítulo seguinte, exatamente como essa nova razão provoca mudanças radicais, particularmente nas formas de gestão que mediam o relacionamento entre funcionários e empresas, e como isso molda a própria subjetividade dos trabalhadores.

Para Dardot e Laval (2016, p. 7–24), não se trata de um "complô", nem é preciso se demorar tanto nos aspectos "negativos" do neoliberalismo e na forma com que o sistema impõe suas condições por meio do *medo* (de desemprego, precariedade, perda de status, endividamento), mas de descrever os *estímulos* da nova ordem à competição desenfreada, à "luta econômica de uns contra os outros", que orientam os "novos modos de subjetivação":

> O neoliberalismo, antes de ser uma ideologia política ou econômica, é em primeiro lugar e fundamentalmente uma *racionalidade* [...] generalização da concorrência como norma de conduta e da empresa como modelo de subjetivação (LAVAL; DARDOT, 2016, p. 17, grifo dos autores).

Por racionalidade entende-se todo um sistema de pensamento que se defende como *lógico*, mas que não parte necessariamente de um centro. Com forte inspiração em Foucault, os autores insistem no caráter difuso do poder, no fato de que mesmo sem agentes específicos — o vilão com más intenções —, a nova *norma* da concorrência, sozinha, dá conta de alterar profundamente a subjetividade dos indivíduos.

Os autores também apontam, contra interpretações marxistas generalizadas, que não se trata da mesma lógica do capital que percorre o mundo desde o século XVII e se intensifica a partir da Revolução Industrial, mas de um momento diferente determinado por uma suspensão

das “regras institucionais que até então enquadravam certo tipo de capitalismo” (2016, p. 24). Ou seja, até então a lógica de mercado era barrada por uma série de aparatos institucionais que permitiam certo equilíbrio e convivência de outras racionalidades em meio à perseguição do lucro e à valorização do capital. Instrumentos de regulação e dispositivos democráticos, além da força de regimentos tradicionais, como a religião, permitiam certa “resiliência” (2016, p. 30) de formas de sociabilização e subjetivação que visavam a outros objetivos que não econômicos. O que ocorre com a crise financeira e a adoção de medidas de desregulamentação é a *generalização da concorrência*: as relações de mercado se transformam no critério máximo de organização social e mental. O indivíduo passa a se orientar como uma empresa, buscando sempre fazer a melhor escolha nos investimentos em educação, saúde e segurança social, administrando seu tempo/dinheiro racionalmente e, principalmente, introjetando os *riscos* associados ao fracasso.

Voltarei a esse assunto no capítulo seguinte e ao longo de toda a tese. A relação imaginária do sujeito com seu trabalho e com sua vida sofre o impacto da mudança brusca de paradigma. As *representações* do trabalho articulam as possibilidades ficcionais que se abrem. Por exemplo, em forma de nostalgia, o sujeito pode relembrar o passado, a empresa fordista e o Estado de bem-estar social da “era de ouro”. As ficções podem tornar visíveis a *tragédia* que essa transformação provocou ao arrasar instituições milenares, agora suplantadas por uma lógica única de mercado e de concorrência. Ou, fixando-se no presente, apostar no novo grau de liberdade que o empreendedorismo individual lhe promete, e aí apenas denunciar os resquícios das instituições anteriores, que ainda deixam entraves ao gozo da nova situação.

Cidade

Cabe novamente frisar as consequências das políticas neoliberais no ambiente circundante da cidade, onde começam a se perceber os efeitos mais imediatos do aumento vertiginoso do desemprego e da “cultura do medo”, conforme o termo de Alves (citado anteriormente).

Em que resultará uma cidade organizada não mais em torno de certa estabilidade e identificação dos trabalhadores com a empresa? Como a nova atomização de contratos e de condições produtivas levará a uma ressignificação dos conceitos de sociedade democrática, de previdência e de interdependência de cada nível produtivo? Num mundo que vincula cidadania à segurança financeira, é como se voltássemos a Londres do começo da Revolução Industrial, onde sobreviviam apenas os mais fortes e os mais egoístas cercados por um exército de desempregados que poderiam, a qualquer momento, tomar seu posto (ou seu

contrato). Da perspectiva dos sujeitos, salienta-se a *arbitrariedade* do movimento do capital financeiro e global. Ele parece (e é) extremamente *ilógico* para aqueles que têm suas vidas arrasadas — ainda que seja o cúmulo da racionalidade para os teóricos da utopia neoliberal (ou para quem de fato lucra com a nova explosão de desigualdade). Thomas Geoghegan escreve que "Não há mais conexão entre esforço e recompensa. As pessoas percebem o mundo como arbitrário, injusto. Elas param de votar. Elas largam a vida cívica" (2004, p. 314). Afinal, como ter tempo para uma vida cívica e para a participação democrática em um universo de horas extras e dois empregos?

Sem laços entre empresa e funcionário, ou entre cidadãos e suas comunidades amplas, a não ser a família sanguínea e sem fé na previdência social parca de recursos, surgem paralelamente à nova ideologia do empreendedorismo formas de organização para suprir as lacunas:

> Despojada da proteção de instituições democráticas ativas, e ameaçada por todos os lados por deslocamentos sociais, uma força de trabalho descartável volta-se para outras formas institucionais por meio das quais possa construir solidariedade social e expressar uma vontade coletiva. Tudo prolifera: de gangues e cartéis criminosos, redes de narcotráfico, minimáfias e líderes criminosos em favelas, a comunidades, movimentos de base e organizações não governamentais, até cultos seculares e religiosos. Essas são as *formas sociais alternativas* que preenchem o vácuo deixado pelos poderes do estado, partidos políticos e outras formas institucionais que são ativamente desmontadas ou simplesmente perdem seu poder como centros de empreitada coletiva e de formação de laços sociais (HARVEY, 2005, p. 171, grifos meus).

Durante os anos 1970 e nas décadas seguintes, em praticamente todos os países que implantaram as doutrinas neoliberais, observa-se a reconfiguração e a ampliação de *poderes paralelos* que oferecem respostas imediatas aos problemas dos cidadãos. Crescem exponencialmente os setores de segurança privada e penitenciário (HARVEY, 2005, p. 47, 77; KLEIN, 2007, p. 417), devido à demanda crescente abastecida pelo desemprego e pelo desinvestimento estatal em segurança e tecnologia. Adentramos novamente uma era de organizações criminosas que oferecem a seus associados uma estrutura muito semelhante à das empresas patriarcais em extinção, do plano de carreira ao código de conduta. Fica óbvio o apelo das gangues à juventude que aprende com seus pais o impacto da instabilidade; foi a geração anterior que viu desmoronar perante si uma ordem que parecia inabalável. A partir da segunda metade da década de 1970, os centros (ou *inner-cities*[50]) das maiores cidades como

[50] Hobsbawm (1995, p. 405) fala da formação dos *guetos* negros norte-americanos como exemplo dessa nova configuração. A referência fundamental no caso específico estadunidense é o sociólogo William Julius Wilson (2011, 2012). Mike Davis e Robert Morrow (2006) comparam esses locais às periferias e favelas de

Chicago, Detroit e Nova York, após a fuga massiva de empresas do ramo automobilístico e siderúrgico, adquirem a imagem que temos hoje: um espaço ameaçador, repleto de gangues, com mendigos em cada esquina implorando moedas a funcionários apressados que correm entre a casa, o trabalho e o segundo emprego. Um local que combina os desempregados e a juventude sem esperanças, e que estimula o retorno a uma cultura tribal/patriarcal.

Também é nesse momento que surge o *neoconservadorismo* (HARVEY, 2005, p. 82), que prontamente explica todos os males sociais a partir de uma perspectiva individualista e moralizante. A "guerra às drogas" dos governos Reagan e Bush tratam o vício como falha de caráter estimulada pelas ideologias libertárias da contracultura jovem dos anos 1960–1970. Para combatê-lo, a doutrina neoliberal nega a responsabilidade do Estado, a não ser na forma de repressão policial, e prega o papel individual de superação, além do apoio familiar:

> "Não havia," [Thatcher] celebremente declarou, "sociedade, apenas homens e mulheres individuais" — e suas famílias, conforme acrescentou posteriormente. Todas as formas de solidariedade social deveriam ser dissolvidas em favor do individualismo, da propriedade privada, da responsabilidade pessoal e dos valores familiares (HARVEY, 2005, p. 23).

Está composto o novo panorama da cidade desindustrializada e das formas de organização e sociabilização que restam àqueles que permanecem. É assim que a cidade será representada, especialmente nas obras que tematizam o serviço público, como séries médicas, policiais e jurídicas, cujos profissionais são os membros de entrepostos avançados em novas e hostis configurações urbanas. Do interior da delegacia ou do hospital, o que resta da "sociedade" ou do "mundo lá fora" será visto como a selva descontrolada que está sempre prestes a adentrar pelos portões ou pelas janelas. Como foco de resistência, a "família" do trabalho, os indivíduos responsáveis pelas próprias decisões, que contam apenas com a força dos laços mais estreitos.

Fim do trabalho (1)

Durante toda a década de 1980, um dos principais problemas debatidos pela sociologia foi o questionamento de modelos que tomavam a organização da produção de bens como o

países em desenvolvimento, como o Brasil e a Índia, e David Harvey (1990, 2009, 2013) examinou sua relação com o capital e as possibilidades de resistência.

Friso o termo *inner-city* para indicar o local em grandes cidades norte-americanas que primeiro sofre as consequências da desindustrialização, geralmente o centro da cidade (daí o prefixo *inner*/interno). Desde o começo do século XX e da ascensão do automóvel, a urbanização das cidades norte-americanas se deu em direção às periferias/subúrbios, onde ficam os bairros residenciais de classe média e das elites. Tal disparidade entre guetos e subúrbios, centros desindustrializados e bairros residenciais afluentes culmina em uma "crise urbana" (HARVEY, 2005, p. 45) que, já na década de 1960, reflete problemas estruturais do país.

centro irradiador de todas as outras esferas humanas. Em outras palavras, que viam no trabalho "o fato sociológico fundamental" (OFFE, 1989, p. 1). Para citar apenas os três exemplos mais ilustres, Durkheim (2010), Weber (2004) e Marx (2013), apesar de abordagens, enfoques e conclusões distintos, consideram a organização dos modos de produção como o fator determinante de explicação do mundo.

Após a derrocada dos movimentos trabalhistas, a migração do trabalho industrial tradicional e a ampliação do setor de serviços, processos que ocorrem simultaneamente a uma revolução sem precedente das formas de comunicação em massa, diversos autores passaram a questionar a proeminência da categoria trabalho na teoria. Termos como "fim do trabalho" e "sociedade pós-industrial" são recorrentes.

Ricardo Antunes (2005, p. 24, 2009, p. 101, 2015) examina a fundo obras que propõem alternativas aos pressupostos da sociologia clássica. Ele põe em cheque a representação de uma sociedade que haveria "superado" as questões produtivas e que poderia então passar a compreender a si mesma por meio de outras categorias. Sua tese se baseia no preceito clássico de que os modos de organização da produção de bens *ainda são determinantes*.

Não pretendo aqui validar ou invalidar as teses em conflito; este é o objetivo de Antunes. Contudo, é importante perceber que o "fim do trabalho", que aparece no cotidiano dos trabalhadores como o terror do desemprego e do subemprego, costuma ser representado na teoria com a polaridade invertida, ou seja, como possibilidade de emancipação. Libertados das amarras de organizações hierárquicas e burocráticas, homens e mulheres finalmente poderiam perseguir outros objetivos e, principalmente, construir suas identidades a partir não de posições relativas na divisão do trabalho, mas da combinação de categorias estéticas, de gosto, étnicas, de gênero e de afinidade. A produção cultural, e aqui são relevantes os objetos específicos da tese, poderia contribuir ou não com esse movimento geral, ocultar ou não o universo produtivo, criar ou refutar a noção de uma sociedade de indivíduos que prescindem da identidade *enquanto trabalhadores*.

Um dos argumentos centrais, comum a praticamente todos os teóricos que compartilham da visão do "fim do trabalho", é que conforme a condição de trabalho livre se dissemina nos países avançados, a distinção entre "trabalhador" e "capitalista", ou entre dono dos meios de produção e assalariado, já não faria tanto sentido como no século XIX, quando a diferença entre o modo de vida de um trabalhador fabril e um dono de fábrica era abismal. Agora, principalmente nos países avançados da Europa e nos Estados Unidos, segundo Claus Offe (1989), seria mais produtivo encontrar como fator determinante de diferença e de

constituição subjetiva não o recorte binário trabalhador/proletário, mas a "ampla variação em termos de renda", de "reconhecimento" que cada profissão recebe, a "visibilidade social" e as "possibilidades de autonomia e comunicação" etc. Conforme todos adentram o mercado de trabalho, o que marcaria diferenças individuais seria os "interesses" e o "estilo de vida" de cada classe (OFFE, 1989, p. 5). A própria noção de classe, aliás, se amplia, indicando mais os grupos de afinidade e identidades do que a noção marxista binária de explorador/explorado.

Quando (quase) todo mundo trabalha, que sentido faria marcar a condição de patrão/empregado como determinante? A diferença entre engenheiros e médicos, entre professores e dentistas não teria mais a ver com uma questão de gosto e de afiliações culturais? "Com relação a seus conteúdos objetivos e subjetivos de experiência, muitas atividades remuneradas pelo salário têm pouca coisa em comum além da palavra 'trabalho'" (OFFE, 1989, p. 6). Ou seja, se (quase) todo mundo trabalha em troca de salários e contratos, de modo organizado e racional, e essa condição é tida como irreversível — se "não há alternativa", nas conhecidas palavras de Margaret Thatcher —, por que continuar insistindo na palavra trabalho? Thomas Geoghegan, como de costume, reproduz a ideia de maneira anedótica: "Há alguns anos, a causa trabalhista estava morrendo, e isso era interessante. Agora, ela está morta e enterrada. As pessoas querem ouvir falar de outra coisa" (2004, p. 7).

Seria uma "estranha coincidência" que justamente quando pessoas comuns se encontram cansadas de ouvir falar de trabalho, o movimento trabalhista esteja sofrendo suas maiores derrocadas? Que nos países desenvolvidos se observe o aumento vertiginoso do desemprego e da precarização das condições trabalhistas, enquanto teóricos falam de uma sociedade "pós-trabalho"? E, o que é mais curioso para nós, não haveria nenhuma relação entre essa situação e a ascensão das séries dramáticas no horário nobre que passam a ambientar-se em *loci* profissionais?

Negar a centralidade e a importância do trabalho é ignorar as mudanças nas condições trabalhistas ao longo do tempo, em particular a partir de meados da década de 1970. Como vimos nas seções anteriores, o ataque ao trabalho organizado, a perda de direitos e o fechamento dos postos de trabalho, que migraram ou que se tornaram redundantes pela tecnologia, marcam profundas transformações sociais. Ao ignorar tais mudanças, teóricos da sociologia e de outras áreas contribuem para que condições cada vez mais precárias de trabalho se ocultem e se naturalizem. Marcar o aumento no ritmo do trabalho, a necessidade crescente de horas extras (apesar de inovações tecnológicas), o medo generalizado do desemprego e a incerteza dos contratos temporários é, antes de tudo, questão de compromisso

com a verdade. Por mais vantagens que as novas situações proporcionem para alguns, é sempre necessário indicar com precisão *quem* goza dos benefícios, e a *que preço*.

Enquanto o argumento do estilo de vida parece ser o ideal de uma classe média que de fato encara o trabalho apenas como uma atividade abstrata e que dá mais valor a outras filiações mais "significativas", nossa investigação procurará mostrar que essa visão é facilitada por diversos mecanismos de *representação* da sociedade, em particular a televisão. Talvez a dificuldade do trabalhador em *se identificar* como trabalhador e de utilizar essa categoria mais ampla como elemento de solidariedade esteja no fato de que pouquíssimas profissões são realmente representadas[51]. As carreiras desenvolvidas nas séries do horário nobre (médica, policial, jurídica, artística, científica etc.) aparecem mais como uma associação de profissionais que compartilham de uma *vocação* do que como trabalhadores assalariados. Isso não quer dizer que estilos de vida e afiliações culturais não tenham um peso significativo na sociedade atual, mas que a preferência pela *representação dessas diferenças* pode esconder outras transformações, especialmente na esfera produtiva e material. É piada conhecida que uma das séries mais populares dos anos 1990, *Friends* (NBC, 1994–2004), era ambientada quase inteiramente em enormes apartamentos de múltiplos dormitórios na ilha de Manhattan, alugados pelos "amigos" em questão. Ficava a pergunta, no entanto, de como seria possível que os jovens, com empregos absolutamente precários, conseguissem pagar o aluguel. Ou seja, a questão *material* era inteiramente esquivada da representação.

Neste ponto, a análise narrativa apresenta um complemento à sociologia, pois tratará de explicitar um movimento complexo de articulação, que envolve tanto a função de abafamento e propagação ideológica de certo modo de relação imaginária com a vida (ALTHUSSER, 1996), quanto o vislumbre de uma possibilidade de esclarecimento. É quando as novas condições da esfera produtiva migram para o inconsciente estético, filtradas pela percepção subjetiva e artística, que a análise da narrativa mais se faz necessária.

Offe afirma que houve uma "desintegração dos *millieux* de vida que estão organizados de acordo com as categorias do trabalho" (1989, p. 10). De modo complementar, ocorre um processo que *auxilia* nessa desintegração: a falta do espaço e de condições de representação que se orientem a partir da categoria do trabalho. Como veremos, mesmo ao ambientar as

[51] O artigo de Johnson (1980) corrobora essa afirmação. Apesar de antigo, ele mostra que a distribuição das carreiras apresentadas no horário nobre é desproporcional em relação à realidade. Há predomínio de profissões autônomas, principalmente no meio artístico, além da ausência completa de enredos envolvendo um dos aspectos mais fundamentais da condição de trabalhador: a necessidade financeira. Minha tese não se restringirá a uma noção tão literal de representação, mas os achados de Johnson são valiosos para confirmar de modo quantitativo a impressão geral de que há sub-representação das profissões reais tais como distribuídas socialmente.

séries em ambientes profissionais, o que a maioria dos roteiristas consegue enfatizar são as relações afetivas entre as personagens, além de suas jornadas rumo ao autoconhecimento. Quando muito, abre-se espaço para certo reconhecimento informativo de diferenças culturais mais ou menos estereotipadas.

A própria evolução tecnológica, conforme explorado no Capítulo 2, contribui para o consumo cada vez mais segmentado e individualizado de produtos escolhidos com base em gostos crescentemente idiossincráticos. Esse estado de coisas dificulta, inclusive, a participação política democrática, já que o reconhecimento mútuo com base exclusiva na afinidade ou na identidade cultural praticamente impossibilita a união em nome de associações concretas como profissão, bairro, cidade ou estado.

Fim do trabalho (2)

Outro argumento de Offe diz respeito à tendência crescente de automatização e racionalização do trabalho. Como consequência, as corporações tendem a se livrar o tanto quanto possível do "fator humano, especialmente quando ele pode produzir incerteza e perturbação" (1989, p. 10). O resultado, após décadas de liofilização da produção, seria um mundo de seres humanos livres, completamente à vontade para desfrutar de atividades não relacionadas ao trabalho:

> A proporção de tempo dedicado ao trabalho vem declinando consideravelmente na vida das pessoas; o tempo livre também aumentou e parece que vai continuar aumentando. Isto significa que experiências, orientações e necessidades paralelas estão se tornando mais proeminentes que aquelas baseadas no trabalho (1989, p. 10).

Desse argumento discordo veementemente. Pode haver uma *tendência* da esfera produtiva de se tornar independente do esforço e da atenção subjetiva do trabalhador. O sonho de trabalhar sem fazer esforço, nem se envolver, permanece. Talvez essa ideia coincida com a proposta de reforma presente no último capítulo do livro de Aronowitz e DiFazio (1994), em que o trabalho passaria a significar cada vez mais uma atividade abstrata e alienada, ocupando pouquíssimas horas de cada cidadão, para liberá-lo para atividades significativas e avançar o conhecimento e as formas de prazer de toda a sociedade. Contudo, trata-se de uma avalição duvidosa.

Já adiantando argumentos do próximo capítulo, com base nos argumentos de Giovanni Alves (2011) e de Laval e Dardot (2016), verificaremos que ocorre praticamente o inverso do retrato pintado por Offe. É verdade que a racionalização e a automatização da produção poderiam levar a uma independência do homem em relação ao trabalho e liberar seu tempo

para gozar de uma rica vida subjetiva e social. No entanto, percebe-se que, apesar da crescente especialização e do avanço tecnológico, a subjetividade dos indivíduos é cada vez mais envolvida por uma lógica de trabalho.

Desde meados da década de 1970, há uma tendência dos trabalhadores de certos países desenvolvidos a trabalhar *mais* (e de maneira mais intensa, exigindo ainda mais esforço *mental*), não só devido à flexibilização de contratos e à multiplicação de horas extras, mas, principalmente, aos novos processos de gestão e de relacionamento entre o sujeito e a firma. Teletrabalho, *smartphones* sempre conectados, acumulação de tarefas que ultrapassam o período no escritório, necessidade constante de especialização e estudos noturnos — tudo isso se tornou, inclusive, um sinal de status.

Mesmo o período de lazer tende a se assemelhar ao trabalho: o consumo cultural e os esportes competitivos, o culto pelo corpo perfeito e os *hobbies* ultraespecializados, a contabilidade doméstica e a autoajuda indicam que, ao contrário do ócio baseado no prazer, o tempo livre também tende a se configurar como atividade racional e planejada, com o objetivo último de manter o sujeito produtivo, "*on top of his game*", rendendo ao máximo. As séries de televisão parecem exigir cada vez mais fidelidade e atenção, já que eliminaram boa parte dos elementos de redundância e de repetitividade que marcaram a TV aberta em outras eras, e estão caminhando para uma linguagem esotérica e *cult*, exigindo "seguidores" em vez de meros espectadores. Será mesmo que o trabalho se tornou menos central, ou apenas sua lógica se disseminou para todos os aspectos da vida? Baseado em Negri e Hardt (1994), Ricardo Antunes escreve: "A fábrica, [os autores] afirmam, não pode ser mais concebida como o espaço paradigmático do trabalho, que se amplificou para toda a sociedade [...] o mundo tornou-se trabalho" (2005, p. 112).

Offe tenta reforçar seu argumento com uma variação:

> Uma sociedade capitalista industrial, altamente desenvolvida e conduzida por um *welfare state* igualmente desenvolvido, tende evidentemente a excluir crescentes porções da força de trabalho social da participação na esfera do trabalho assalariado. Tampouco esta sociedade tem à sua disposição os recursos culturais ou as sanções econômicas necessárias para estabilizar a centralidade subjetiva da orientação para o trabalho, a realização e os salários, através de regras culturais ou da coerção silenciosa dos processos do mercado. O trabalho foi não só objetivamente deslocado de seu status de fato da vida, central e autoevidente; como consequência desta evolução objetiva, mas inteiramente contrária aos valores oficiais e aos padrões de legitimação desta sociedade, o trabalho está sendo privado também de seu papel subjetivo como a força motivadora central na atividade dos trabalhadores (1989, p. 14).

A *ética do trabalho* estaria perdendo sua força em sociedades desenvolvidas. Não haveria agora meios de estimular uma ideologia do esforço próprio e da labuta industriosa que, no passado, foi trazida da Europa à América via doutrinas protestantes. Em outras palavras, "o poder de convencimento da ideia do trabalho como um dever humano ético [estaria] provavelmente se desintegrando" (OFFE, 1989, p. 9).

Ora, em primeiro lugar, reconhecemos que os próprios argumentos de Offe apresentam alguns condicionantes: para que sua lógica faça sentido, as sociedades industriais devem ser "altamente desenvolvidas" e "conduzidas por um *welfare state*". O desenvolvimento tecnológico e material deve permitir que o trabalho seja realizado por cada vez menos pessoas, em menos horas, e o Estado deve manter as condições para que isso ocorra sem a perda da segurança, nem do conforto material. Com isso, não haveria nem *cultura* nem *sanções materiais* que mantivessem o trabalho no "papel subjetivo" central de "força motivadora". Seria mais ou menos o caso de países com fortes leis trabalhistas, longas férias e jornadas reduzidas, sem influência da ética protestante e com o nível ideal de pleno emprego.

Se essa situação pode ser encontrada em algum país do mundo, ou se está em vias de ocorrer, não cabe a esta tese investigar. É provável, aliás, que o ponto fraco de todas as teorias do "fim do trabalho" seja o fato de que elas generalizam a época de ouro do Estado de bem-estar, sem perceber que a história não caminha linearmente em direção ao progresso. O fato é que os Estados Unidos, do governo Reagan em diante, representam tendências diametralmente opostas aos condicionantes de Offe. Como vimos, com o aumento da desigualdade, as sociedades "altamente desenvolvidas" assistiram ao crescimento da pobreza no centro de suas próprias cidades e a regiões inteiras desindustrializadas; e o *welfare state* vem sendo desmantelado a cada ano. Tudo isso funciona como as "sanções econômicas" da citação. O trabalhador, não amparado pelo Estado e privado de sua segurança material, presenciando o crescimento da desigualdade e da pobreza, além de tudo o que isso acarreta, não pode mais pensar em desfrutar a vida e deve dedicar sua energia em busca de manter-se empregado/empregável.

Além disso, a *cultura* do trabalho não desapareceu, apenas foi substituída, como explicam Laval e Dardot, pela lógica da *concorrência*. Pode ser que realmente não se trate mais de recomendação religiosa direta do trabalho árduo diário como índice de salvação ou fonte segura de integridade humana. Mas, como veremos, uma ética do trabalho está presente de outras formas: desde a organização do tempo livre, como no turismo planejado e nos *hobbies* especializados e competitivos, até a esfera do entretenimento. A própria *cultura corporativa* passa a organizar a subjetividade do trabalhador para garantir produtividade

intensa. A diferença é que isso ocorre de maneira ainda mais *flexível*, posto que não mais se baseia na coerção patriarcal direta, mas em mecanismos de "captura" da subjetividade (ALVES, 2011) e do dispositivo de desempenho/gozo (LAVAL; DARDOT, 2016). Resumindo, tanto os processos de pressão econômica quanto as novas formas de reprodução cultural, do lazer à gestão corporativa, mostram que a centralidade do trabalho resiste.

Fim do trabalho (3)

O último ponto de Offe a ser examinado diz respeito ao setor de serviços. O sociólogo argumenta que os trabalhadores desse setor não obedeceriam à mesma lógica exigida em setores produtivos: dentre outras coisas, o grau de racionalização e repetição das funções, o controle do desempenho e a contabilidade de *input* e *output* que dão a medida certa da produtividade na indústria, não se aplicariam a setores altamente heterogêneos onde se empregam profissionais de serviços (1989, p. 7). Faltaria um "critério de eficiência econômica", o que mais uma vez indicaria o desajuste entre a categoria trabalho tradicional e os novos trabalhos de fato.

É vital sublinhar que Offe parece estar tratando do grupo amplo de trabalhadores autônomos mais ou menos intelectuais e altamente especializados, como médicos, advogados, arquitetos, engenheiros civis etc. Funcionários de redes de *fast food*, com seus McEmpregos[52], seriam vistos mais como operários em uma linha de produção do que membros do grupo distinto dos profissionais liberais.

O argumento defende que no mundo cada vez mais saturado de indivíduos que optam pelo trabalho intelectual altamente especializado em detrimento de empregos tradicionais na indústria, as *diferenças* entre cada profissão se acentuariam mais do que a identificação de todos esses trabalhadores *como trabalhadores*. Por estarem teoricamente isentos dos "critérios de eficiência econômica", fazendo horários diferenciados e definidos pessoalmente, recebendo uma remuneração altamente variável, situando-se em escritórios próprios e empregando funcionários, esses profissionais estariam cada vez mais distantes do que define uma classe trabalhadora no sentido tradicional do termo. Além disso, a própria natureza das ocupações exigiu aumentada maleabilidade e alternação de funções: por exemplo, um arquiteto deve ser capaz de visitar os projetos, coordenar equipes, ter noção da contabilidade

[52] Naomi Klein (2010, p. 237) fala de "McEmpregos", isto é, postos no setor de serviço, como o de *fast food*, que pagam um salário muito inferior ao mínimo necessário à sobrevivência de um adulto e que são vistos como uma etapa "natural" do começo da jornada de profissionalização de um jovem. No entanto, conforme essas vagas permanecem abertas e as oportunidades de carreiras efetivas diminuem, torna-se comum que profissionais ocupem vagas precárias como segundo e até terceiro emprego.

de seu escritório, acompanhar as publicações científicas e as inovações de *design*, atender clientes etc. Por isso, Offe argumenta que "não se pode mais falar de um tipo basicamente unificado de racionalidade" (1989, p. 8); a sociedade caminharia para um tipo tão heterogêneo de trabalho (e, consequentemente, de trabalhador) que mais valeriam qualidades de "competência interativa, consciência da responsabilidade, empatia e experiência prática adquirida" do que qualquer especialização formal técnica.

Novamente, o argumento generaliza uma tendência talvez observada em alguns países da Europa, mas que não leva em conta o violento processo de proletarização e precarização de todos, inclusive dos grupos de profissionais liberais, desde o operário da linha de montagem até o cirurgião mais competente. Como veremos com bastante detalhe no Capítulo 5, a representação do trabalho entra em crise justamente no momento em que esse grupo de profissionais liberais, que pôde sonhar com uma utopia de trabalho autodeterminado e significativo, *percebe* que obedece, sim, a "critérios de eficiência econômica". Tais profissionais veem seus trabalhos serem também racionalizados e terceirizados, e as oportunidades de autoemprego desaparecerem ou pesarem demais em termos de acúmulo de responsabilidades. A chave, novamente, está na *percepção* subjetiva do momento, pois é isso que indicará as tendências de uma ficção produzida especialmente *por e para* esse grupo.

Trabalho e representação

Esta tese lida com diversos argumentos específicos da sociologia, mas de maneira alguma pretende persuadir (ou dissuadir) os especialistas ou leigos. Os movimentos e processos sociais, descritos e disputados pela sociologia, são *percebidos* e *representados* nos meios artísticos culturais. Mais importante, uma esfera participa ativamente da *articulação* da outra. Os intelectuais das humanidades muitas vezes esquecem ou se equivocam a respeito do papel da cultura, ora a reificando, ora ressaltando seu papel de manipulação e conivência com o status quo. Por exemplo, Aronowitz e DiFazio discutem as ideias de Hannah Arendt, afirmando que, para a filósofa

> [...] e para muitos intelectuais críticos da tecnologia, a obra de arte permanece como o melhor repositório onde o pensamento e a ação estão fundidos e onde os fins não estão subordinados aos meios [...] De acordo com essa escola de pensamento, o trabalho, embora necessário, não é uma medida do homem. O repositório da ação verdadeiramente humana é a linguagem (1994, p. 333–334).

Isso traduz uma posição mais ou menos hegemônica, tanto entre leigos quanto entre intelectuais, de que caberia à arte uma *oposição* ao trabalho e a tudo o que diz respeito à

sobrevivência e à manutenção material do homem. Como o trabalho seria condicionado pela forma de organização produtiva, apenas a obra de arte, supostamente liberta de qualquer determinação, poderia representar valores humanos independentes e verdadeiramente autocentrados.

No outro (e de modo algum contraditório) extremo lemos o relato irônico de Geoghegan, a seguir:

> Se vou para Hancock e subo até o 95º andar, posso olhar para o oeste sobre a cidade e observar os postes, em linha reta, iluminando os subúrbios onde o trabalhador vive. As linhas são tão retas que é quase assustador, como as linhas de um eletrocardiograma quando o coração do paciente parou de bater. Alguns escritores afirmam que estamos no "Fim da História". A maioria deles não coloca assim tão literalmente nem de forma tão cheia de pompa. Mas o que eles querem dizer é que o velho problema do século XIX da "classe trabalhadora" foi resolvido, pelo menos nos países industriais do Ocidente, e que quase não haverá mais política. Nem muita votação. E que nem haverá muito sobre o que se votar, agora que o problema da "História" foi resolvido.
> Olhando daqui de cima, acho que talvez tenha mesmo acabado. Olhando as linhas perfeitamente retas, penso em todas as pessoas assistindo TV. E não apenas TV. Mas TV a cabo, TV por satélite, TV *widescreen*. É como se cada lar fosse seu próprio bar. Sua própria aldeia global. Por que alguém sairia da aldeia e viria para a cidade? Aliás, não foi isso que começou a confusão duzentos anos atrás? É nisso que você pensa quando se é um advogado trabalhista e não vê um trabalhador há dias (2004, p. 123).

Aqui não se trata exatamente da arte, mas da comunicação de massa como um dos mecanismos que influenciariam a atomização e a fragmentação da sociedade, o que resultaria em um enfraquecimento do trabalho e da democracia. O pessimismo do advogado trabalhista desemboca em resignação quando ele percebe que a televisão estimula a cômoda satisfação caseira das necessidades, subsidiadas pelo espetáculo passivo em oposição a uma vida ativa na *polis*.

Ambas as visões, tanto de uma arte "pura", repositório de valores humanos, quanto de uma indústria cultural alienante, formam os dois polos que constituem a base das posições hegemônicas mais disseminadas. Sem me demorar nessa questão, já muito debatida, defendo que apenas uma parte dos Estudos Culturais e da Teoria da Literatura dá conta de superar a oposição simplista.

Examinaremos como os produtos culturais, chamemo-los de arte ou não, oferecem espaços de articulação complexa em que processos sociais específicos se desenvolvem e cumprem funções e papéis ora determinantes, ora determinados, na sociedade. Se o advogado trabalhista não recebe mais clientes e imagina-os mesmerizados em salas de estar equipadas com modernos equipamentos de *home theater*, ele não consegue vislumbrar caminhos

alternativos e de resistência que o conteúdo que assistem pode oferecer. Ao mesmo tempo, se Arendt imagina que a arte pode ser verdadeiramente livre e autodeterminada, desde que se separe completamente do trabalho, ela também não consegue apreender a real medida em que a estetização do mundo pode contribuir, e não resistir, com o processo de precarização do trabalho e de perda dos direitos.

Geoghegan menciona que o trabalho (organizado) é "muito burro" para "contar sua história" (2004, p. 91). Mas podemos pensar que talvez não seja burrice, mas dificuldade em adentrar a esfera da representação e desafiar convenções que condicionam o que pode ou não ser figurado. Ao exumar o conceito de trabalho e trazê-lo ao primeiro plano da discussão, procuro criar estratégias para que processos sociais centrais à sobrevivência humana voltem ao plano da teoria e da estética.

4 REESTRUTURAÇÃO PRODUTIVA E O HOMEM EMPRESARIAL

Reestruturação produtiva

Chegou o momento de examinarmos as mudanças no interior do processo produtivo. Motivadas pelas grandes transformações globais, as empresas adotam novas formas de gestão que, por usa vez, implicam em um novo sujeito.

Ricardo Antunes (2005, p. 28–31) menciona uma redução significativa do proletariado fabril estável, que é substituído pelo trabalho precarizado, tanto na esfera produtiva tradicional, quanto no crescente setor de assalariados médios e de serviços. As mudanças repentinas na tecnologia e nas formas de gerenciamento tornam redundantes os funcionários mais velhos que acumulam direitos e benefícios. Com a migração das fábricas e o fechamento dos postos de trabalho, também a camada mais jovem da população tem menos expectativas de emprego numeroso e estável. No mundo em desenvolvimento, cresce o trabalho infantil. Mulheres, apoiadas pelos movimentos de direitos civis dos anos 1960–1970, mas também devido à forte queda na renda familiar média, voltam em massa para o mercado de trabalho[53].

[53] A questão do trabalho feminino é um tema amplamente estudado e debatido, e será foco do Capítulo 15. Já posso mencionar, contudo, que a articulação entre necessidade material e representação do trabalho exigiria um estudo ainda mais aprofundado sobre a questão laboral feminina. Por exemplo, as oscilações entre períodos de trabalho doméstico e externo, que coincidem com períodos de necessidade econômica, como as grandes guerras e a pauperização neoliberal, são invariavelmente acompanhadas de uma alteração dos mecanismos de produção e reprodução ideológica. Aronowitz (1994, p. 318) demonstra, por exemplo, que a mitologia da imagem de mulher frágil e doméstica durante todo o século XX é articulada por uma programação que enfatiza a domesticidade e a noção cristã de servidora do lar, em oposição à "força" masculina do trabalho fabril. Apaga-se com um gesto toda a realidade do trabalho feminino durante o século XIX e durante as guerras. Ao mesmo tempo, nota-se que conforme as políticas neoliberais já não permitem apenas um provedor financeiro,

Cresce o terceiro setor, composto de entidades sem fins-lucrativos, ONGs e outras formas de associações. O trabalho em domicílio, ou teletrabalho, também se consolida e avança. Por último, é o período de grandes transnacionais, empresas que ultrapassam as fronteiras geográficas e constituem centros de poder frequentemente mais ricos do que países inteiros. O que resulta da *nova morfologia do trabalho* (ANTUNES, 2015) é uma grande fragmentação, heterogeneização e complexificação da classe trabalhadora (ANTUNES, 2005, p. 31), que assiste a uma mudança radical de dinâmicas organizacionais, grupos etários e de gênero, e universos culturais — tudo isso numa tendência que se acelera a partir dos anos 1970 e que ainda permanece.

Dentre os pontos resumidos acima, Alves (2011, p. 41) distingue entre inovações "exteriores" — as questões políticas e macroeconômicas discutidas nas seções anteriores — e inovações "interiores" — que atuam na forma de organização intraempresa, como as novas tecnologias e técnicas de gestão, que requerem um novo trabalhador. Para compreender as mudanças exteriores, a história das revoluções industriais e comunicacionais, é imprescindível uma história dos "novos métodos gerenciais" (2011, p. 17).

Também fundamental é a noção de *flexibilidade*, que resume a nova capacidade, organizacional e subjetiva, de se enfrentar o panorama fragmentado, heterogêneo e complexo. David Harvey (1990, p. 147) fala inclusive em um novo momento do processo de valorização do capital diferente da "acumulação primitiva" de Marx: o termo *acumulação flexível*[54] representaria a forma de extração de valor principal do novo contexto. Para Alves (2011, p. 14–15), talvez não seja o caso de se cunhar um termo novo para lidar com algo que é intrínseco ao capitalismo, isto é, sua capacidade de se transformar e de se adaptar em momentos de crise para continuar (e até ampliar) sua capacidade de reprodução. Mesmo assim, ao ressaltar uma nova fase de *acumulação*, e que essa fase se contrapõe à *rigidez* de um período de relativa estabilidade nas formas de exploração da força de trabalho, o sociólogo brasileiro explica que o termo de Harvey é útil para enfatizar "uma nova materialidade do capital na produção, um novo espaço-tempo para a exploração da força de trabalho adequado à nova fase do capitalismo global sob o regime de acumulação financeirizado" (ALVES, 2011, p. 16). Para nós, a *flexibilidade como resposta à crise* será uma noção essencial que permitirá compreender também a evolução do processo de segmentação e de multiplicação

a imagem da mulher como profissional é renovada. *The Mary Tyler Moore Show*, a primeira série de sucesso da MTM, trata justamente de uma mulher que, após o divórcio, aprende a gozar da nova "liberdade" de lançar-se ao mercado de trabalho e conquistar a própria sobrevivência.

[54] Ver também Antunes (2015, p. 35).

das formas de representação da indústria cultural, e como novas técnicas narrativas, enredos e protagonistas participam disso.

Todo o processo de *reestruturação produtiva* (ALVES, 2011, p. 33) acarreta mudanças objetivas e subjetivas, mas desejo evitar a identificação e a determinação mecânica de um âmbito sobre o outro. Além disso, procurarei, sempre que possível, suspender o julgamento em relação à moralidade do processo em si. Um dos grandes trunfos do método de Marx é que ele percebe sempre a diferença entre os ganhos objetivos e materiais ao longo da transformação do processo produtivo — e todas as *possibilidades* que se abrem ao ser humano — e a utilização concreta e histórica dos novos meios de produção dentro de contextos de poder e exploração. Enfatizar o progresso, geralmente em termos contábeis, pode cegar o analista para a miséria a qual populações inteiras são submetidas ou para as consequências físicas e psicológicas que acometem os trabalhadores. Ao mesmo tempo, tratar apenas do aspecto negativo pode levar (e frequentemente o faz) à adoção de um pessimismo irreversível, incapaz de reconhecer os avanços óbvios e, principalmente, de identificar possibilidades latentes. Novamente, estamos falando de um equilíbrio metodológico que permitirá descobrir no produto cultural a articulação complexa dessas tendências.

O cerne do argumento de Alves é perceber que há um "vínculo orgânico" entre as formas de acumulação predominantes hoje e as "práticas empresariais de 'captura' da subjetividade do trabalho vivo e da força de trabalho" (2011, p. 26). Isto é, que as práticas corporativas atuais tendem a incentivar a participação e o envolvimento dos funcionários (agora chamados caracteristicamente de "colaboradores"); que a empresa moderna, mais do que no passado, exige do empregado que "vista a camisa". Em caso de resistência, a alternativa neoliberal confronta o sujeito com a ausência completa de uma rede de suporte que não a família.

A noção do vínculo entre a objetividade daquilo que é necessário à produção e a subjetividade do trabalhador não é algo novo. Nem mesmo a *flexibilidade* comentada por Alves é estranha à organização produtiva. Por exemplo, David Harvey, comentando o primeiro volume d'*O Capital*, já afirmara que o "capitalismo exige *fluidez* e *adaptabilidade*, uma força de trabalho educada e bem lapidada, capaz de realizar múltiplas tarefas e de responder com flexibilidade às condições dinâmicas" (2010, p. 231, grifo meu). Olhando para a Revolução Industrial, Marx já percebia a relação entre a ascensão do trabalho industrial racionalizado e a nova ênfase na educação do sujeito. Todas as formas de ocupação sempre selecionaram e educaram seus profissionais conforme necessário.

No século XX, as técnicas de gestão e de controle se aperfeiçoam, e é necessário "enxugar" os quadros de funcionários. O grau de eficiência e de produtividade exigido atinge níveis críticos, o que faz do envolvimento subjetivo uma questão-chave. Conforme os contratos são flexibilizados e a competição aumenta, mais habilidades devem entrar no currículo. O cálculo racional das decisões e a formação contínua tornam-se questão de sobrevivência. A fusão entre métodos mais intensos de extrair trabalho e o acirramento resulta, entre outras coisas, em uma "cultura do medo":

> Por "medo do desemprego" o trabalhador assalariado "consente" em maior nível de exploração da sua força de trabalho e renuncia a direitos sociais e trabalhistas, por exemplo. Como já dizia Freud, o "medo" é a moeda de troca dos afetos humanos. Por ele, hoje mais do que nunca, o capital busca constituir os novos (e espúrios) consentimentos à nova barbárie social. O medo tende a dissolver o sujeito e a subjetividade humana. É o estofo do fetichismo agudo que permeia as relações estranhadas da civilização do capital nesta etapa de desenvolvimento histórico (ALVES, 2011, p. 124).

Caberia ao estudioso, então, "investigar como se articula, no plano da produção social, a manipulação da subjetividade humana pelo afeto regressivo do medo" (2011, p. 124). Para nós, a frase poderia ser ajustada para se referir ao plano de *re*produção social, que não necessariamente *manipula*, mas sim articula de modo dialético tanto o *medo* quanto, principalmente, o *desejo*. Se o contexto neoliberal extra-empresa estimula pelo medo — o chicote —, será importante também compreender como tanto o meio intraempresa quanto as formas de reprodução social seduzem por meio da manipulação do imaginário — a cenoura.

Toyotismo

Já cobrimos o impacto do neoliberalismo; as condições externas que modificaram profundamente o espaço urbano e a relação dos indivíduos com o mercado de trabalho. Agora precisamos compreender esse momento sob o prisma da revolução intraempresa: a passagem do *fordismo-taylorismo* ao paradigma do *toyotismo*, na nomenclatura de Giovanni Alves.

Em primeiro lugar, uma síntese das principais caraterísticas do fordismo-taylorismo. Trata-se da *produção em massa* que permite a fabricação do maior número de mercadorias no menor tempo possível, resultando geralmente em produtos *homogeneizados* e *padronizados*. A produção é *verticalizada*, ou seja, concebe a *divisão* clara entre aqueles que de fato produzem e os que planejam, entre o trabalho manual e não especializado do funcionário na linha de montagem, e o trabalho intelectual do engenheiro no escritório. A função do operário menos qualificado necessita de *ritmo constante e automático*. Seu trabalho se desprende do

caráter *humano* de envolvimento com o objeto produzido, possibilitando que sua mão e sua imaginação se desvencilhem completamente uma da outra. Ele se torna um *apêndice* da máquina, que pensa por ele. Enquanto isso, o *gerente* é um fiscal que garante o bom funcionamento e a ausência de interrupções; o setor de pesquisa e desenvolvimento busca aplicações e maneiras para que os itens produzidos em escala crescente encontrem lugar no mercado consumidor[55].

A partir das crises da década de 1970, contudo, o modelo taylorista-fordista perde força. Inspirada no exemplo japonês da Toyota, a produção se flexibiliza e passa a ser *vinculada à demanda*. O objetivo, agora, é resistir às fortes oscilações do mercado consumidor e satisfazer a nichos que exigem produtos *variados e heterogêneos*. Se o Ford Modelo T não comportava itens personalizados a cada fatia de mercado, devido à rigidez da produção de peças e à limitação de técnicas, hoje instâncias do mesmo carro podem deixar a fábrica com as mais diversas subespecificações. Toda a cadeia de fornecedores também é reformulada para atender às variações da demanda, e os *estoques* são reduzidos ao mínimo para garantir o fluxo de caixa e de capital disponível, que passa a ser investido também no mercado financeiro. Após revoluções comunicacionais e de transportes, as peças são produzidas por *fornecedores terceirizados* em diversos locais do mundo, e assim as multinacionais podem aproveitar o mercado internacional de mão de obra e barganhar o menor custo possível.

Arrighi comenta que a fase fordista concomitante ao período keynesiano testemunhou investimentos crescentes em capital fixo, que possibilitou "aumentos regulares de produtividade e do consumo de massa" (1996, p. 2) e, consequentemente, postos de trabalho estáveis (SASSEN, 2016, p. 37). A partir de 1970, com a desregulamentação do mercado financeiro, investidores perceberam as vantagens de multiplicar suas fontes de renda. A bolsa de valores passou a oferecer retornos mais rápidos sem a incumbência de grandes e arriscados investimentos de longo prazo. Para que comprar equipamentos que, em meio a uma revolução tecnológica, também serão logo substituídos?

Dentro de cada uma das empresas, contudo, a maior transformação do modelo toyotista está na organização interna do trabalho e nos instrumentos que inventa para *aumentar a produtividade* com cada vez menos empregados. Espera-se que todos os operários efetuem *troca de conhecimento* e *discutam processos*, valorizando-se agora sua opinião e suas

[55] Os pontos principais deste breve esquema foram retirados de Antunes (2009, p. 38, 2015, p. 34). Ao longo da tese, mencionaremos diversas outras peculiaridades do fordismo-taylorismo, inclusive uma descrição mais apurada do chão de fábrica, no Capítulo 14.

ideias. Como veremos, isso trará consequências significativas para funcionários de todos os escalões, que necessitarão envolver-se intelectualmente com o que fazem, independentemente da participação nos lucros. Tal fato tem um caráter duplo. Em primeiro lugar, *humanizam-se* as tarefas: o trabalhador, posto que *identificado* com aquilo que faz, não se sente mais um apêndice estático de uma grande engenhoca monstruosa, mas um *órgão* inteligente em um organismo maior. Ele ganha certa "liberdade de movimento e capacidade de iniciativa" (ALVES, 2011, p. 49). Por outro lado, ao mesmo tempo que se vê envolvido em um trabalho mais significativo, o ritmo de produção aumenta, o número e a variedade das tarefas se multiplicam, e as necessidades intelectuais de discutir e refletir sobre os processos mobilizam faculdades mentais que não podem ser "desligadas" como os músculos que relaxavam quando o trabalhador fordista voltava para casa[56].

A principal obra de Giovanni Alves, aqui amplamente citada, lida com os processos e as consequências diretas dessa nova forma de trabalhar. Segundo o estudioso, "mais do que o fordismo-taylorismo, o toyotismo tem necessidade do envolvimento dos operários e empregados nos procedimentos técnico-organizacionais da produção de mercadorias" (2011, p. 44). As tarefas se tornam um "jogo em equipe" (2011, p. 45) e o treinamento para essa nova forma de organização exige certo "espírito" (2011, p. 46) de cooperação e submissão à empresa-família.

Ao utilizar o termo *toyotismo*, Alves está tratando de um processo generalizado que se tornou "senso comum" da gestão do capital (2011, p. 16, 43) nos países desenvolvidos, e não da situação histórica do Sistema Toyota de Produção ao redor do mundo. O que o método de Ohno faz é apenas sistematizar e codificar uma *lógica* de otimização que se adapta perfeitamente às necessidades da acumulação flexível, a nova configuração global de extração de lucro. Exigir o máximo, reduzir a "gordura" dos processos, capacitar o trabalhador para lidar com as mais díspares situações — fazer mais com menos, mostrar "proatividade" —, gerar envolvimento por meio de dinâmicas de grupo, eventos corporativos, espaços de relaxamento e diversão, além de esperar constante *feedback* e criatividade — "seja inovador!" — parece ter se tornado a única maneira possível de gerir uma empresa. Assim, *toyotismo* será usado como um código para a tendência crescente de envolvimento do trabalhador nos processos produtivos. Tratam-se de práticas disseminadas, mas de modo algum universais, já que a gestão fordista da produção é ainda empregada em larga escala. Especialmente em pontos estratégicos da periferia global, responsáveis pela maior parte da fabricação de bens de

[56] Novamente, os principais termos e expressões desta seção foram retirados de Antunes (2009, p. 56).

consumo, é questionável o quanto se *necessita* (ou se deseja) o aumento de autonomia e intelectualização necessárias à implementação bem-sucedida da gestão toyotista.

Pilares do toyotismo

As principais técnicas introduzidas pelo toyotismo têm a ver com a gestão e a coordenação entre diferentes etapas e setores de produção. *Just-in-time* é o termo técnico para a especialização flexível, isto é, a capacidade de entregar "na hora", sob demanda, os mais distintos produtos e suprimentos. A lógica de esperar o pedido antes de começar a produção procura reduzir ao máximo os inventários fordistas, que representavam grandes reservas estanques de capital, desperdiçado se a demanda por determinado produto caísse (ARONOWITZ; DIFAZIO, 1994, p. 5). A técnica também oferece uma garantia contra erros de previsão, além de corrigir imediatamente falhas nas características dos bens e permitir alterações urgentes.

O *just-in-time* só é possível graças a uma *coordenação* afinada entre diversos setores produtivos e comerciais. Ademais, é necessária uma excelente *capacidade de resposta*, que coloca a força de trabalho em movimento tão logo se dê a ordem para começar. Os trabalhadores devem *se adaptar* a variações na produção, além de acompanhar o ritmo crescente de inovação para atender a pedidos adaptados e personalizados (HOBSBAWM, 1995, p. 394). Os novos meios de comunicação possibilitam a integração de áreas distantes umas das outras e a atualização constante entre o setor de publicidade, vendas e fornecimento. É como se a relação entre os funcionários já se virtualizasse muito antes da Internet e exigisse deles o tipo de atenção constante que o trabalhador moderno vivencia ao ser bombardeado por e-mails e mensagens instantâneas.

O *just-in-time* funciona de acordo com a filosofia do *kanban*, a técnica japonesa que permite a visualização do caráter *cooperativo* do processo de produção. "A primeira regra do *kanban* é que o processo subsequente vai para o precedente para buscar o produto" (ALVES, 2011, p. 54). Embora não implique em uma reversão da linha de montagem tradicional, isso reforça a ideologia da *demanda que coordena a oferta*, e o trabalhador se vê estimulado a compreender melhor a *interdependência entre todos os setores*. A prática do *kanban* se dá por meio de ilustrações, tabelas e fluxogramas que exibem de maneira organizada em que consiste cada etapa e situa o funcionário claramente dentro do processo completo. Aliado ao *kaizen*, isto é, à *melhoria constante*, a técnica busca aprimorar o relacionamento entre áreas para produzir ainda mais em menos tempo. Assim, por exemplo, quando há uma interrupção em

um setor, todos os demais são obrigados a parar e investigar o que ocorreu para que se ajuste o processo como um todo.

Para a empresa, o *kanban* e o *kaizen* trazem diversas vantagens, como o aproveitamento do *know-how* ou *savoir-faire* coletivo do conjunto de operadores[57]. O treinamento embutido amplia a habilidade individual e capacita o funcionário a assumir mais de uma função em caso de necessidade, por falta (ou demissão) de um colega. As técnicas também geram o *envolvimento*, graças à exigência constante de atenção e trabalho intelectual. Em outras palavras, as técnicas cumprem uma "função ideológica" (ANTUNES, 2009, p. 81) que transforma a percepção do trabalho em um grande *esforço coletivo* em busca da meta, não muito diferente de um esporte competitivo. É frequente a divisão em *equipes*, que inclusive podem ser estimuladas a competir umas com as outras.

Certamente o trabalho se torna menos maçante, e as recompensas intelectuais derivadas da solução de problemas satisfazem funcionários treinados desde cedo para o esforço mental. Os *círculos de controle de qualidade* também oferecem um espaço de socialização aparentemente distinto da linha de montagem "muda" fordista, e conferem ao funcionário um papel de autonomia e relevância que se relaciona diretamente à sua autoestima. A total indiferença, que muitas vezes se compreende por meio do sentido vulgar de *alienação* entre quem produz e o que é produzido, parece ser superada ao exigir uma relação quase passional entre o operário e o resultado de seu trabalho. No entanto, no mundo toyotista ideal, a socialização deve ser pautada sempre pela questão produtiva: os trabalhadores não devem falar de questões pessoais nem "trazer problemas de casa", mas se concentrar em resolver os problemas *da empresa*. Esse deve ser o conteúdo de todas as discussões. Os funcionários que se envolvem profundamente com a busca por soluções e por novos processos encontram espaço para "desenvolvimento pessoal". Em outras palavras, o trabalho agora exige "alma"[58]:

> Se assim não o fizerem, se não demonstrarem essas "aptidões", ("vontade", "disposição" e "desejo"), os trabalhadores serão substituídos por outros que demonstrem "perfil" e "atributos" para aceitar esses "novos desafios" (ANTUNES, 2009, p. 130).

[57] "Um trabalhador que raciocina no ato de trabalho e conhece mais dos processos tecnológicos e econômicos do que os aspectos estritos do seu âmbito imediato é um trabalhador que pode ser tornado polivalente. É esse o fundamento das economias de escala humana. Cada trabalhador pode realizar um maior número de operações, substituir outras e coadjuvá-las." (BERNARDO, 1996, p. 19 apud. ANTUNES, 2009, p. 47)

[58] "[...] sob a produção toyotista, mente e corpo são mobilizados pelo capital para se integrarem à produção do valor." (ALVES, 2011, p. 146)

A própria formação do trabalhador toyotista é diferente. Exige “talentos”, em vez de habilidades específicas como a dos artesãos. Dessa forma, eles podem ser recolocados em qualquer parte da cadeia produtiva de acordo com as mudanças bruscas da demanda. “Flexibilidade” ou “polivalência”, além de “capacidade de inovar, criatividade e autonomia” formam “o novo léxico ideológico que permeará a pedagogia escolar e empresarial imbuída do espírito toyotista” (ALVES, 2011, p. 76).

“Produtividade” e “liofilização” também adentrarão o imaginário corporativo como valores inquestionavelmente desejados. Isso consiste basicamente em fazer o máximo possível com o mínimo de recursos: reduzir o tamanho das fábricas, eliminar a redundância (especialmente os postos de trabalho que “sobram”), ampliar o uso de máquinas (trabalho morto), entre outras técnicas de envolvimento subjetivo do trabalhador, a fim chegar aos ideais da empresa enxuta (ANTUNES, 2005, p. 50; ARONOWITZ; DIFAZIO, 1994, p. 4). Como veremos, tudo isso constituirá, não sem um grau de problematização, a lista dos atributos principais do novo “herói toyotista” típico, tal como representado nas novas séries de televisão.

Envolvimento

Alves define a relação envolvente entre trabalhador e empresa, que exige cada vez mais atenção intelectual até mesmo para orientar as tarefas manuais simples, como o “novo nexo psicofísico” da produção capitalista (2011, p. 113). Para o autor, trata-se da intensificação da ideologia da produtividade, que acaba definindo todos os movimentos do sujeito de acordo com uma lógica da racionalização cada vez mais apurada. Física e psicologicamente, exige-se do funcionário escolhas que busquem sempre o caminho mais rápido e/ou mais curto. Tal condição se dissemina

> [...] por meio de treinamentos em empresas, políticas governamentais, currículos escolares, *aparatos midiáticos da indústria cultural* e, inclusive, igrejas, que constituem uma pletora de “valores, expectativas e utopias de mercado” que se cristalizam em noções, vocábulos ou conceitos que falam por nós nas instâncias de produção e reprodução social (ALVES, 2011, p. 90, grifo meu).

Por meio de um imaginário que molda os termos e os limites daquilo que se deseja e se espera da vida, as diversas instâncias ou *aparelhos ideológicos*, no termo Althusseriano (1996), para Alves, serviriam como instrumento de “disseminação” das “inovações sociometabólicas do capital” (2011, p. 90). As exigências feitas pelo mercado de trabalho dinâmico, determinado pelas pressões novas do período neoliberal, e pelas novas formas de

organização corporativa informam todas as instituições com as diretrizes que preparam (e selecionam) os sujeitos para sobreviver nas condições reais do mundo do trabalho.

Aqui, parecemos estar outra vez no terreno da sociologia e do marxismo, que não perde de vista a *determinação* das condições materiais de organização produtiva sobre todas as instituições formadoras de sujeitos. No entanto, outra vez é preciso salientar que a discussão dos "aparatos midiáticos da indústria cultural" é mais complexa do que isso. A televisão tem, claramente, a capacidade de disseminar valores, estruturando o modo como estabelecemos prioridades, escondendo e abafando formas alternativas e dissidentes (WILLIAMS, R., 2005), solidificando a primazia do gozo vicário, estabelecendo a distância e a passividade da relação produtor-espectador, entre muitos outros fatores. Mesmo assim, a constituição de objetos estéticos ultrapassa em muito essas funções coibidoras. Ao examinar um produto estético em suas particularidades, percebemos fissuras e contradições que sempre têm o potencial de expor alguns dos problemas estruturais das configurações sociais. Por exemplo, veremos que até mesmo a nova relação do sujeito com a organização toyotista nascente não vai aparecer sem uma representação clara das perdas em termos subjetivos, o *preço humano* do empreendedorismo, que pode tomar a forma tanto de nostalgia escapista, quanto de sofrimento estruturante de personagens[59]. Tanto como propaganda de uma nova atitude em relação ao trabalho, que expande e transforma a ética protestante tradicional, quanto como impossibilidade de afeto resultante de uma vida plenamente racionalizada. Se, por um lado, os produtos da indústria cultural "moldam e direcionam ação e pensamento" (ALVES, 2011, p. 111), quase da mesma maneira que o marketing corporativo, eles também oferecem uma abertura interessante para representações de crise que, nos melhores momentos, constroem situações insustentáveis e apontam para a necessidade de novas direções. Desde sempre, aliás, foi esse o papel da arte, algo em que o próprio sociólogo esbarra quando percebe que a "produção de consentimento ou unidade orgânica entre pensamento e ação [...] *não* se desenvolve de modo perene, sem resistências e lutas cotidianas" (2011, p. 114, grifo do autor).

O que Alves propõe é

> [...] uma agenda de investigação que pode articular campos multidisciplinares numa perspectiva crítica capaz de desvendar os mecanismos ocultos dos consentimentos

[59] A noção de sofrimento e crise será abordada em todas as análises de séries a seguir, mas especialmente nos Capítulos 9 e 10. Por enquanto, basta citar um termo comum no mundo corporativo: *management by stress*, ou gerenciamento por estresse (ANTUNES, 2009, p. 58), para que se comece a ter noção do preço cobrado à subjetividade do trabalhador enquanto objeto da nova gestão do trabalho.

> espúrios que sedimentam a ordem sociometabólica do capital, principalmente no que diz respeito à hegemonia do capital na produção (2011, p. 128).

E essa é a tarefa que tomamos para nós. No entanto, ao falar de produtos culturais e estéticos, é preciso reformular o conceito de "mecanismos ocultos dos consentimentos espúrios" e do "controle de atitudes comportamentais" (ALVES, 2011, p. 128) central à sociologia[60] para não cair no perigo de um determinismo mecânico e para perceber a contribuição fundamental da estética na luta pela emancipação humana.

Por outro lado, não é recomendável tomar a atitude oposta, atribuível a certos estudiosos de arte, comunicação e cultura, que enfatizam demasiadamente a *agência* de apreciadores, espectadores e do público em geral, que supostamente seriam capazes de se apropriar de significados latentes e antagonistas ao status quo. Ao dialogarmos com esse espectro da crítica, devemos reativar sem medo a noção de *mecanismos ocultos*, *consentimento* e *controle*, além de outros, para dar conta de manter viva a noção da desproporcionalidade de poder entre aqueles que produzem e aqueles que consomem. Especialmente em um período de monopólio em que um número mínimo de conglomerados midiáticos controla a maioria do conteúdo.

Um dos conceitos mais importantes elaborados por Alves é a noção de *valor-fetiche*, que abarca as maneiras com as quais o envolvimento se relaciona ao plano ideológico para limitar e manipular o desejo. Nas palavras do autor, trata-se do "conteúdo vocabular-locucional do imperialismo simbólico" (2011, p. 90). Cabem sob a definição tanto os termos corporativos que entram em vigor para conferir prestígio às atitudes resignadas de funcionários (agora "colaboradores"[61]), como o movimento de apagamento de expressões que poderiam mobilizar uma mudança estrutural. Citando Bourdieu e Wacquant (2000), Alves demonstra que até mesmo a luta daqueles que não se identificam com a ordem neoliberal começa a tornar obsoletos termos como "capitalismo, classe, exploração, dominação, desigualdade". Tais palavras-chave, que explicitam as divisões de poder, deixam de constituir o centro de teorias modernas e de obras de militantes de esquerda para dar lugar a construtos

[60] Antunes, ao criticar o modelo sociológico de Habermas, também reproduz esse viés: "sem uma repressão aberta, a cultura de massas limita a consciência de amplas massas aos imperativos do status quo" (2009, p. 2009). "Sem repressão" quer dizer *consenso*. "Cultura de massas" implica uma padronização que imbeciliza. "Limitar a consciência" é, por pressuposição, atributo de quem pode determinar e controlar. "Status quo" é um conceito que permite pouca ou nenhuma transformação. Todos os termos refletem a abordagem leiga dos produtos culturais, que basicamente percebem como nociva toda a relação entre arte e mercado e exageram sua capacidade de manipulação.

[61] "O trabalhador deixa de ser 'operário' e 'empregado' e torna-se 'colaborador'. Ao mudar a linguagem, elemento crucial do metabolismo social, o capital constitui um novo universo locucional adequado ao admirável mundo novo da colaboração de classe" (ALVES, 2011, p. 109).

que valorizam o discurso e as identidades; o poder de representação, e não o poder econômico.

O trabalho de Laval e Dardot (2016) lida diretamente com o envolvimento e a transformação da subjetividade do trabalhador, mas os autores não se restringem ao ambiente intraempresa. Eles descrevem como o período neoliberal, com o suporte de teóricos e estrategistas políticos, fez da "ação individual" e do "processo de mercado" (2016, p. 133) os únicos códigos compreensíveis e generalizados de conduta, o que resultou na predominância do espírito de *empreendedorismo*. Quando todos passam a se orientar pelo princípio da *concorrência*, os próprios homens e mulheres tornam-se instrumentos de regulação uns dos outros e, principalmente, de si mesmos. A ênfase aqui é na regulação mútua, na *difusão* do poder, que necessita da introjeção para tornar efetivo não só o papel fiscalizador da instituição em relação ao sujeito, mas dos sujeitos entre si.

Pessoa S.A.

Alves reconhece que os valores-fetiche, tais como disseminados pelas corporações através das novas formas de organização e gerência, fazem com que "critérios de produtividade e desempenho [saiam] do universo da empresa e se dissemin[em] pela sociedade, tomando de assalto inclusive as relações afetivo-existenciais" (2011, p. 94). Tudo se torna gestão em busca de produtividade, e o sujeito passa a "bater metas" de relacionamento, de saúde e de diversão[62]. "A vida se torna 'o capital mais precioso'" (2011, p. 103), especialmente para aqueles que deixaram o regime de relativa segurança e passaram a se incorporar em empresas pessoais, onde se tornam capitalistas de si mesmos. Thomas Geoghegan, em seu livro mais recente, constata que os indivíduos que ele costumava representar em ações de classe agora "não são nem mais funcionários", e acrescenta:

> Às vezes, acho que um dia todos os trabalhadores dos Estados Unidos serão Fulano de Tal, LTDA. Todas as faxineiras, todos os zeladores, cada um de nós formará uma nação de CEOs acorrentados (2014, p. 5).

Alves repete praticamente os mesmo argumentos:

[62] "Não se pode imaginar um sistema de controle mais inexoravelmente absorvente — e, neste importante sentido, 'totalitário' — do que o sistema do capital globalmente dominante, que sujeita cegamente aos mesmos imperativos a questão da saúde e a do comércio, a educação e a agricultura, a arte e a indústria manufatureira, que implacavelmente sobrepõe a tudo seus próprios critérios de viabilidade, desde as menores unidades de seu 'microcosmo' até as mais gigantescas empresas transnacionais, desde as mais íntimas relações pessoais aos mais complexos processos de tomada de decisão dos vastos monopólios industriais, sempre a favor dos fortes contra os fracos" (MÉSZÁROS, 2002, p. 58, citado por Alves (2011, p. 94)).

> No limite, o espírito do toyotismo nos conduz à ideologia extrema da abolição do regime salarial, cujo sonho é o mundo de prestadores de serviços [...] Nessa ótica ideológica, cada um deverá se sentir responsável por sua saúde, por sua mobilidade, por sua adaptação aos horários variáveis, pela atualização de seus conhecimentos (2011, p. 104).

E Naomi Klein explica como a ideologia é embalada e vendida:

> A última ideia de Tom Peters, o guru do gerenciamento, é que as empresas devem encontrar o nirvana do *branding*, deixando de lado a fabricação e a manutenção de empregos, de modo que a maioria dos trabalhadores individuais se empoderem, abandonando a ideia de que são funcionários. De acordo com essa lógica, se quisermos ser bem-sucedidos na nova economia, todos nós devemos passar por um processo de autoincorporação pela nossa própria marca — Uma Marca Chamada Você. [Citando Peters:] "Chamo essa abordagem de Eu, LTDA [...] Você é o diretor/CEO/empresário-chefe de sua própria firma pessoal" (2010, p. 252).

A educação, os valores e as atitudes devem caminhar, portanto, em direção a tornar os sujeitos capazes de se comportar não mais como funcionários, mas como empresas: "a pessoa se torna um empreendimento" (LÉVY, 2000, p. 16, citado por Alves (2011, p. 106)) é a filosofia por trás de revistas como *Você S/A* (Editora Abril).

Mesmo aqueles que contam com um bom cargo, e que ainda não se tornaram literalmente uma pessoa jurídica, obedecem à única forma concebível de se manterem empregáveis:

> [...] injunge-se o sujeito a conformar-se intimamente, por um *trabalho interior constante*, à seguinte imagem: ele deve cuidar constantemente para ser *o mais eficaz possível*, mostrar-se *inteiramente envolvido no trabalho*, aperfeiçoar-se por uma *aprendizagem contínua*, aceitar a *grande flexibilidade* exigida pelas mudanças incessantes impostas pelo mercado. *Especialista em si mesmo, empregador de si mesmo*. [...] Todas as suas atividades devem assemelhar-se a uma produção, a um investimento, a um cálculo de custos (LAVAL; DARDOT, 2016, p. 330–331).

Para Laval e Dardot, este é o *homem empresarial*. "A empresa torna-se não apenas um modelo geral que deve ser imitado, como também uma atitude que deve ser valorizada na criança e no aluno" (2016, p. 333). Poderíamos acrescentar: no espectador.

Curiosamente, nenhum dos autores examinados apontou que Marx já havia descrito a origem do cenário atual ao abordar o *salário por peça*, o regime salarial que obedece a uma lógica semelhante à da prestação de serviço, ou seja, o contrato baseado na realização temporária de um número fixo de atividades. O argumento do filósofo alemão é que o salário por peça estimularia o trabalhador a empregar ao máximo sua força, produzindo um grande volume o mais rápido possível, durante quanto tempo seu corpo aguentasse, já que seria de

seu interesse obter ganhos adicionais. Segundo Marx, o salário por peça teria o incentivo adicional de "desenvolver a individualidade e, com ela, o sentimento de liberdade, a independência e o autocontrole dos trabalhadores" (2013, p. 626). Além da coerção social, o sistema ofereceria *vantagem* do ponto de vista psicológico, ao estimular a impressão (que o autor chama de *sentimento*) de autonomia e liberdade. Não é de se espantar que Marx tenha afirmado que essa seja "a forma de salário mais adequada ao modo de produção capitalista" (2013, p. 627). Nas condições fordistas, embora o regime de salário por peça fosse comum, a força do movimento trabalhista e a estabilidade nos empregos ainda garantiam que o princípio da concorrência não dominasse absolutamente todas as esferas do sujeito. Como desenvolvem Laval e Dardot (2016, p. 322–323), o espaço da lógica econômica ainda se restringia à empresa, competindo com as esferas sociais, políticas e religiosas que fomentavam outro tipo de relação interior e exterior. No contexto neoliberal, generaliza-se o comportamento do trabalho por peça, que se torna competição acirrada por contratos. No plano intraempresa, o toyotismo incrementa ainda mais as funções de autocontrole a autossupervisão.

Como podemos ver, a conexão entre o individualismo e as novas formas de regime laboral, sejam elas a prestação de serviço autônomo e autogovernado ou a gestão toyotista, é fortalecida. Antunes nota, outra vez, que isso implica a dissolução de outras "forma[s] de solidariedade e de atuação coletiva e social" (2009, p. 49), algo que Marx nota no mesmo trecho do salário por peça, quando avisa que juntamente com o sentimento de liberdade, também se acirra a "concorrência [dos trabalhadores] uns com os outros" (2013, p. 626).

Para se sobressair no mercado de trabalho global afetado pelo desemprego e adentrar multinacionais fluentes nas técnicas toyotistas, o trabalhador precisa se atentar a todos os detalhes, inclusive os mais pessoais: como se portar e "se valorizar", algo que pode ser aprendido em seminários de "marketing pessoal" e sessões de *coaching*. Ao mesmo tempo, a atenção também se volta para o outro, com a particularidade de que agora ele ou ela se transformam em concorrente, alguém possivelmente mais qualificado ou, o que é mais comum, disposto a "se entregar" por mais horas a troco de menos.

A firma, por sua vez, ganha em todos os aspectos. Ela pode agora se desincumbir dos custos de capital fixo, como espaço físico e equipamentos. E sempre consegue cortar encargos trabalhistas, como plano de saúde, pensão, férias, formação e educação no trabalho etc. (GORZ, 2005, p. 60, citado por Alves (2011, p. 105)). Além disso, como Marx já notou, ocorrem ganhos de intensidade e volume de trabalho, o que permite contratar ainda menos funcionários ou fornecedores. Em períodos de oscilação, também se torna possível utilizar

apenas mão de obra estritamente necessária, e cabe ao Terceirizado S.A. encontrar serviço para preencher o vácuo.

Os fundamentos do toyotismo e da "nova razão do mundo", conforme delineados por Alves, Antunes, Laval e Dardot, constituem uma *tendência*, mas serão os fatores específicos em cada país que determinarão a evolução real da situação do trabalho e dos trabalhadores. No Japão, por exemplo, onde o toyotismo nasceu, a "captura" da subjetividade efetuada pela empresa-família adquire tons estranhos a observadores externos. Funcionários que cantam o hino da empresa todos os dias antes do expediente, ou suicídios provocados pela vergonha de não atingir uma meta, (ainda) encontram poucos equivalentes no Ocidente. Assim, ao examinarmos o caso dos Estados Unidos, será importante compreender as peculiaridades de uma filosofia toyotista que importa algumas práticas e preceitos, deixando outras de lado. Se a fidelidade corporativa japonesa parece ridícula, esquecemo-nos de que lá o toyotismo veio acompanhado da contrapartida do emprego vitalício. Ou seja, apesar de uma entrega quase religiosa, o funcionário tinha esperança de gozar um cargo pleno e estável, algo que nos Estados Unidos é impensável. Lá, como no Brasil pós-reforma trabalhista, por exemplo, a facilidade de se demitir um funcionário sem justa causa torna a ameaça da demissão determinante no estresse e na insegurança do trabalhador. Também o nível de participação do funcionário nas decisões da empresa difere bastante entre o modelo norte-americano e modelos europeus. Na Alemanha, por exemplo, empresas permitem (e incentivam) a eleição de funcionários de qualquer nível para cargos no conselho da diretoria[63]. Empregados que elegem representantes e que se encontram em pé de igualdade com diretores fiscais, acionistas e gerentes executivos de todos os níveis se sentem muito mais à vontade para dar sua opinião e promover mudanças significativas em processos da empresa. Isso permite que o *sentimento de autonomia*, mencionado por Marx, tenha um papel muito mais forte na constituição da subjetividade do trabalhador fabril europeu do que no caso norte-americano. Dessa forma, apesar do aumento de responsabilidades e do envolvimento psicológico, tanto a segurança de estabilidade do trabalhador japonês quanto o poder de decisão real e palpável do trabalhador alemão oferecem contrapartidas que não ocorrem nos Estados Unidos, resultando em uma subjetividade muito particular[64].

[63] Aronowitz examina com detalhe o caso da Volkswagen, cujo estatuto na Alemanha prevê a composição de 50% do conselho de diretores advindos do chão de fábrica, enquanto suas filiais no sul dos Estados Unidos, "o calcanhar de Aquiles do movimento trabalhista", são impedidas por lei (e por outros fatores) de se organizarem da mesma forma (2015, p. 7–13).

[64] Até mesmo dentro dos Estados Unidos há diferenças significativas que nem sempre são claras a estudiosos estrangeiros. Por exemplo, sabemos que o fechamento das fábricas na região do chamado "Cinturão

Até agora, o panorama que traçamos a respeito das mudanças no trabalho corre o risco de generalizar experiências de trabalhadores industriais. O relato do advogado Thomas Geoghegan, citado ao longo desta tese como testemunho do impacto das transformações no mundo do trabalho na subjetividade norte-americana, também lida especificamente com determinado grupo de trabalhadores, especialmente os *blue collars* (colarinhos azuis, ou *peões*, na terminologia brasileira). Nos trabalhos de Antunes e Alves, por sua vez, abundam as referências ao trabalho tradicional fabril e às técnicas de gerência e de recursos humanos que são adotadas em diversas áreas, mas eles não examinam com detalhe a influência disso nos setores de serviços, especialmente a prática de intelectuais e de profissionais liberais altamente especializados.

Este é o último fator que precisa ser definido para que seja possível adentrarmos realmente a discussão da representação do trabalho na televisão: que grupo tem o controle dos meios de representação? E se tais grupos tentam representar o trabalho, não seriam *seus* pressupostos os elementos dominantes? Geoghegan afirma: “De fato, eu nunca entrei em uma mina. Apenas leio sobre entrar em minas” (2004, p. 24). Não seriam os medos e os anseios do grupo de produtores e consumidores — que produzem desde programas de televisão a teorias filosóficas sofisticadas — aquilo que é realmente representado, apesar de todos os esforços objetivos de “descrição” do real?

Essa reflexão, contudo, não precisa ainda ser levada às últimas consequências. Não quero dizer que os esforços de pensadores, ao criar construtos teóricos e colocá-los em movimento, sejam inteiramente determinados por categorias essencialmente enviesadas. Tal discussão foge em muito ao âmbito desta tese e remete a questões fundamentais da epistemologia. No entanto, ao precisar melhor como as transformações no mundo do trabalho provocam impactos específicos em *um grupo distinto de profissionais*, e como é justamente esse o grupo produtor e receptor de certos objetos, obterei uma vantagem que o suporte sociológico não oferece e que é fundamental à análise cultural: a questão da *perspectiva*.

5 PROFISSIONAIS, GERENTES E INTELECTUAIS

de Ferro” resultou em catástrofe social em cidades como Detroit, Michigan. Ao mesmo tempo, embora diversas empresas tenham se realocado para a fronteira do México, para a Ásia e para o Canadá, simultaneamente houve uma abertura de fábricas japonesas nos estados norte-americanos do sul (ARONOWITZ, 2015, p. 7). Assim, moradores de Atlanta, por exemplo, apresentam uma relação simbólica com o trabalho bem diferente dos moradores do nordeste e de regiões previamente industrializadas.

Classe

É frequente, na teoria sociológica moderna, a utilização do termo *classe* para definir os distintos agrupamentos de indivíduos de acordo com suas profissões, aspirações, nível educacional, faixa salarial etc. Fala-se em classe de médicos, advogados, professores e outros profissionais liberais, distinta de uma "classe trabalhadora", associada a funções não especializadas e/ou com baixa e média remuneração. A classe de proprietários, capitalistas que empregam funcionários, poderia se misturar à dos gerentes bem remunerados das multinacionais, a "elite econômica", desde que sua renda se equipare e permita que convivam nos mesmos ambientes. Também é possível imaginar que a classe de trabalhadores de determinada indústria se alie à classe de proprietários de pequenos negócios da região, e que muitas vezes seus interesses confluam. Tal noção de classe, mais de acordo com o uso corrente do termo, é fundamental para a discussão que se segue. Os autores mencionados neste capítulo trabalharão com essa noção sempre que mencionarem o termo *classe*, portanto todas as citações diretas utilizam o termo dessa maneira[65].

Interessa aqui o contraste entre a noção de classe média urbana profissional e de classe trabalhadora propriamente dita, uma definição que tem muito mais a ver com os modos de vida, as aspirações e o reconhecimento mútuo. Essa noção de classe nos ajudará a compreender o imaginário do grupo de produtores e consumidores dos produtos da indústria cultural em questão. O principal argumento da tese afirmará que as obras analisadas articularão o modo como um grupo se percebe e se conceitualiza tal qual participante de determinada classe; de que maneira enxerga seus privilégios e seus limites; como sente as mudanças históricas de seu status e, principalmente, de sua capacidade de ação autônoma.

Diversos são os termos que definem a classe que nos interessa. Profissionais liberais, gerentes, intelectuais, profissionais qualificados, profissionais especializados, profissionais autônomos. Em inglês, o termo *professional* conota a ideia de alguém que necessitou passar

[65] Essas observações iniciais são necessárias porque até o momento dei preferência à utilização do termo *classe* em um sentido mais restrito, sempre de acordo com a tradição marxista que separa os *compradores* da força de trabalho para fins de lucro daqueles "que nada têm a vender, senão sua força de trabalho" (MARX, 2004b, p. 83). Sempre que possível, mantive a distinção clássica entre uma "classe capitalista" e uma "classe trabalhadora" (MARX, 2013, p. 309), entre "possuidores de dinheiro, meios de produção" e "trabalhadores livres" (MARX, 2013, p. 786). Para todos os demais recortes, sejam em relação ao tipo de profissão, escolaridade, renda, etnia ou origem, utilizo a expressão "grupo". Apenas nesta seção, para respeitar a nomenclatura dos autores citados, "classe" e "grupo" terão o mesmo significado, e utilizarei com mais frequência o primeiro termo. Também não segui o recorte mais rígido baseado em renda, que diferencia "classes populares, classes médias e classes superiores" levando em conta a diferença entre os 50% mais pobres, em relação aos 10% mais afluentes, além dos 1% e 0,01% de super-ricos (PIKETTY, 2014, p. 245).

por um processo educacional específico e que goza de relativa autonomia e prestígio social, sendo praticamente oposto à noção de *worker*, ou trabalhador.

Aronowitz e DiFazio (1994, p. 203) contam como as profissões de "gerência e administração foram criadas praticamente da noite para o dia" para atender a um sistema de produção cada vez mais especializado. Na lógica do pensamento da administração é importante que o trabalho possa ser racionalizado em etapas simples, cuja orquestração exija um alto nível de esforço intelectual do administrador/gerente, porém um baixo nível de habilidade do funcionário do chão de fábrica. Assim, ele pode ser facilmente substituído e seu salário mantido o menor possível. Surge daí uma grande diferença salarial entre trabalhadores e gerentes, o que contribui para uma situação extrema de "super-salários" (ARRIGHI, 1996, p. 315) pagos a super-executivos (PIKETTY, 2014, p. 310), característica marcante de países anglo-saxões.

Barbara e John Ehrenreich, em um artigo que resume a "ascensão e o declínio" dessa classe (2013), ampliam a noção de *gerentes* para "*professional-managerial class*" ou "classe profissional-gerencial", em tradução literal. O argumento central, para os autores, é o fato de que a partir de meados do século XX a sociedade capitalista exige, como já vimos, cada vez mais a existência de profissionais atuando como *gerentes*. Contudo, não se trataria apenas da divisão no chão de fábrica (gerentes de produção), mas de todas as esferas da vida cotidiana (gerentes de consumo). Assim, eles consideram como membros desse grupo,

> [...] além de engenheiros e gerentes: professores da escola e da universidade, jornalistas, *entertainers*, assistentes sociais, médicos, advogados, publicitários, "cientistas domésticos", "especialistas" em criação infantil, em romance e em praticamente todos os outros aspectos da vida cotidiana etc. [...] São eles que projetaram a divisão do trabalho e as máquinas que controlaram a existência, minuto a minuto, do trabalhadores no chão de fábrica, manipularam seus desejos por mercadorias e suas opiniões, socializaram seus filhos e até mediaram suas relações com seus próprios corpos (EHRENREICH; EHRENREICH, 2013, p. 4–5).

Os Ehrenreich estimam que tais profissões constituíam 1% da população total dos trabalhadores norte-americanos em 1930, subindo para 24% em 1972, 28% em 1983 e 35% em 2006 (2013, p. 5). Se pensarmos na lista de trabalhos acima, percebemos que elas englobam praticamente todas as aspirações daquela que se costuma identificar hoje como *classe média*. Pais e mães advindos da "classe trabalhadora", do chão de fábrica ou do trabalho rural, estipulam como objetivo final da educação dos filhos a incorporação deles nessas áreas. Busca-se o prestígio do trabalho *intelectual*, mais do que especializações em técnicas manuais e/ou artesanais.

A educação, aliás, teria o papel fundamental de *limitar o acesso* às profissões prestigiadas. Particularmente nos Estados Unidos, a educação superior exige um longo período de formação e de investimento, o que a inviabiliza para um considerável contingente. Ainda segundo os Ehrenreich, o alto grau de escolarização e especialização resulta em grupos semi-independentes e, com isso, na desidentificação da classe profissional-gerencial com a classe trabalhadora mais ampla.

Queda

Até os anos 1960, as "profissões", isto é, os trabalhos liberais, permitiam a seus membros um alto grau de *autonomia* e *autodeterminação*. Por exemplo, era comum que médicos e advogados montassem consultórios e escritórios particulares, enquanto professores, especialmente nas universidades, gozavam de relativa independência para definir seus próprios métodos e objetivos.

Tanto a segurança do serviço público quanto a falta de competição criavam a ilusão de que tais profissões obedeciam a lógicas diferentes das do mercado, especialmente no que se referia à qualidade do serviço ou do produto final. Voltamos à ilusão de que certos profissionais não se pautam pelo "critério da eficiência econômica" (OFFE, 1989, discutido no Capítulo 3). O médico definia a quantidade de atenção necessária a cada paciente de acordo com seu próprio tempo e ambição. O engenheiro-inventor, uma figura que ainda aparece no imaginário popular como o gênio por trás das revoluções tecnológicas e dos produtos inovadores, também gozava de certa independência e prestígio. Intelectuais e artistas participam do imaginário da época como "espíritos livres".

Aronowitz e DiFazio descrevem como as condições mudam a partir do final dos anos 1960. Segundo eles, engenheiros perdem a posição proeminente no processo de industrialização e se tornam subordinados à lógica da distribuição e do gerenciamento do consumo (1994, p. 206). Por que inovar e criar novos produtos, se muitas vezes lucros maiores podem ser obtidos apenas com uma nova campanha de marketing? Para que se preocupar com a *qualidade* dos bens produzidos, se a expansão do mercado consumidor ao redor do mundo está pronta para absorver *quantidades* muito maiores, desde que a um preço moderado?

Além disso, os autores demonstram como a partir da adoção de práticas neoliberais de retirada de investimentos, os serviços públicos (que restam) passam a adotar a lógica corporativa-comercial. Médicos, por exemplo, antes profissionais autônomos respeitados como autoridade máxima, têm cada vez menos condições de abrir clínicas particulares, pois se

torna impossível competir com grandes conglomerados centralizados de serviços de saúde. Eles se tornam *empregados* em hospitais com elevada carga de trabalho. Sofrem, inclusive, com *offshoring* de seus serviços: graças às novas redes de comunicação, passa a ser possível enviar radiografias em massa para médicos na Índia e na China e, assim, receber relatórios a preços reduzidos. A mesma coisa ocorre com advogados, que antes tinham boas perspectivas de se tornarem sócios em firmas, mas agora têm de lidar com a situação de serem apenas funcionários em grandes conglomerados (1994, p. 224).

Barbara e John Ehrenreich resumem a nova situação de trabalho dos profissionais liberais a partir dos anos 1970, mostrando como eles passam a se sentir mais como "uma engrenagem na máquina, e menos como agentes autônomos [*autonomous practitioners*]" (2013, p. 7). O golpe na perspectiva dessas classes é fatal: o status de prestígio e a grande liberdade de ação e de controle sobre seus meios de produção dão lugar ao empobrecimento simbólico e financeiro. A própria experiência de trabalho em grandes empresas, cuja meta é sempre a diminuição dos custos e o aumento dos lucros, provoca forçosamente a atualização da relação imaginária dessa classe com sua situação concreta. Aronowitz e DiFazio mostram como a partir do final dos anos 1980, "pela primeira vez desde 1930, profissionais e gerentes experimentaram o pavor, bem como a realidade da redundância" (1994, p. 318). Muitos, inclusive, são obrigados a aceitar empregos "da classe trabalhadora como, por exemplo, atendentes de estacionamento, taxistas e vendedores de varejo (1994, p. 326)". "Trauma" é a palavra utilizada pelos autores.

O argumento principal de Aronowitz e DiFazio, assim como as pressuposições dos autores brasileiros aqui citados, como Ricardo Antunes e Giovanni Alves, é de que as transformações do capitalismo, desde a implantação das políticas neoliberais no final da década de 1970, acarretam invariavelmente uma redução do número de empregos estáveis disponíveis. Como já vimos, isso fica claro no setor produtivo a partir do momento em que fábricas são fechadas e famílias inteiras se veem desprovidas de seu modo principal de sobrevivência; ou quando contratos temporários e terceirizados, sem cláusulas de segurança social nem benefícios de plano de saúde, tomam o lugar dos empregos tradicionais sindicalizados das décadas anteriores. O que estamos vendo agora é que o choque também abrange classes que pareciam imunes às flutuações do mercado. Classes que investem tempo e dinheiro em formação, e quando finalmente estão qualificadas para assumir os postos de

trabalho aspirados numa atividade criativa e autônoma, descobrem que esses cargos "não existem mais" (ARONOWITZ; DIFAZIO, 1994, p. 186). Pelo menos, não para todo mundo[66].

Os dados sobre a sindicalização também ajudam a ilustrar as modificações da consciência dessa classe. Antes de 1960, poucos profissionais liberais, gerentes e intelectuais eram sindicalizados. O status (ou o capital cultural), além de uma remuneração e uma satisfação no trabalho consideráveis, era suficiente para que eles considerassem os sindicatos apropriados apenas a trabalhadores manuais, que dependiam exclusivamente da organização coletiva como instrumento de barganha. O que ocorre durante os anos 1960 e 1970, segundo Aronowitz e DiFazio (1994, p. 213), é um movimento duplo. Por um lado, a classe profissional-gerencial percebe que trabalhadores organizados, ainda que sem especialização, conquistam níveis salariais consideráveis. Ela se ressente com isso. Como explicar, pelo esquema meritocrático, que um médico com uma década de formação possa receber até menos do que um torneiro mecânico sindicalizado? Além disso, como já mostramos, a realidade concreta no trabalho se modifica, e as classes de intelectuais se percebem cada vez mais proletarizadas, trabalhando em condições não muito diferentes de seus "colegas" de fábrica. Ambos os fatos, segundo os autores, levam a uma sindicalização repentina de classes de profissionais, como professores, enfermeiros, assistentes sociais etc., que também encontram espaço nos movimentos de revoltas populares do final dos anos 1960.

A representação da queda

Cabe ressaltar, e aqui adentramos finalmente a tese original, que é nesse momento que médicos e enfermeiros, policiais, professores, jornalistas e assistentes sociais passam a compor o assunto principal das séries de televisão. Talvez como forma de *compensação simbólica*, os novos programas vão articular uma ampla gama de reações à percepção de que suas profissões se encontram cada vez mais degradadas. Em algumas obras, isso vai aparecer como uma crítica ao corporativismo e à lógica do lucro que insidiosamente invadem a

[66] Em seu livro mais recente, Aronowitz defende que boa parte dos movimentos sociais que se desenvolveram a partir da crise financeira de 2008, em especial o movimento *Occupy*, é composto prioritariamente de "trabalhadores e profissionais que perderam sua posição de classe, que estudaram por anos para obter um diploma avançado, apenas para descobrir que não havia empregos, que o melhor que podiam fazer era trabalhar em postos de serviço, como na indústria alimentícia, onde o trabalho é precário e frequentemente de meio-período" (2015, p. 317).

Em uma reportagem do jornal britânico *The Guardian*, temos a notícia de que diversos professores adjuntos de universidades norte-americanas também se encontram em condições extremas de pauperização, que os obrigam a adotar medidas extremas. A reportagem cita o caso de uma professora que também trabalha como prostituta, e de outros profissionais que moram em seus carros para economizar o dinheiro do aluguel (GEE, 2017).

administração pública. Em outras, surgirão heróis que rejeitam as recompensas materiais da profissão em nome da vocação e do sentimento humanitário.

Compõem a classe profissional-gerencial, tal como definida por Barbara e John Ehrenreich, os trabalhadores da indústria do entretenimento, ou *entertainers*. A luta desses profissionais e seu processo de conscientização de classe é idêntica a de outras categorias, como médicos e advogados. Todos compõem uma fatia da classe média que convive mais ou menos nos mesmos espaços e, principalmente, produzem e consomem de maneira direta e pessoal os serviços uns dos outros.

Conforme a segmentação do mercado conduz à produção das novas séries, é justamente a classe de profissionais afluentes, a fatia privilegiada do público do "horário nobre", que recebe atenção especial dos produtores culturais de Hollywood. Vale lembrar que a *autonomia* dos produtores e roteiristas é um dos bens mais importantes conquistados a partir do final dos anos 1970. A liberdade de atuação e a autodeterminação no trabalho são valores essenciais a essa classe. Produzindo para um público que se vê proletarizado e submisso ao "cálculo econômico", um dos bens mais importantes que os produtores oferecem é justamente uma forma de realização vicária: profissionais-heróis enfrentando e vencendo as batalhas diárias contra o poder crescente da gestão enxuta. Nesse ponto, a *autonomia* de uma classe específica de profissionais, a dos produtores e roteiristas, é fundamental para *apaziguar* a relação imaginária do público com sua própria situação. Ao oferecer uma possibilidade de realização imaginária e, no pior dos casos, transformar qualquer enfrentamento político das condições precárias em afirmação da individualidade, do mérito e da vocação, os *entertainers* acabam domando boa parte de seus espectadores[67].

Costuma-se criticar o modo como a camada que mais se identifica com aspirações liberais é a que geralmente acaba propagando seu imaginário a todas as outras camadas da população. Diversos estudos literários já mostraram como os valores da burguesia aspiram à naturalização e à universalização, colocando-se, desde a Revolução Francesa, como valores *humanos*. Ian Watt (1957), ao comentar *Robinson Crusoe*, salienta como a personagem principal representa o caminho *médio*, o burguês típico que contém em si o germe da classe média tal como a conhecemos hoje. Franco Moretti (2013) detalha isso com diversos

[67] Vale esclarecer que o argumento assim formulado, com a ênfase na *manipulação* possibilitada pela classe artística, já aparece mais ou menos dessa forma no texto dos Ehrenreich (2013, p. 7). Lembro, contudo, que meu argumento é ligeiramente distinto, pois examino como essa articulação ocorre de modo desigual e muitas vezes contraditório. Se há acomodação e abafamento da possibilidade de conscientização de toda uma classe, também surgem mecanismos ficcionais que possibilitam esclarecimento e ampliação dos horizontes políticos.

exemplos da literatura ocidental, tomando como ponto de partida o próprio conceito de *burguesia*. No plano da vivência cotidiana e dos costumes, Aronowitz e DiFazio citam que os valores da classe trabalhadora vão sendo substituídos pelos "ideais culturais da classe média" (1994, p. 190) de modo ainda mais marcante durante década de 1950. Norbert Elias (1994) também utiliza esse pressuposto para discutir a constituição histórica dos conceitos de indivíduo, individualismo e sociedade.

No campo dos estudos de televisão, a análise ideológica aponta em determinada obra uma moral subjacente que está quase sempre de acordo com os preceitos da classe média (Cf. WHITE, 1992). No entanto, mais do que ressaltar os traços de moralismo e de propagação dos valores burgueses que se pretendem universais — algo que a televisão, bem como todas as formas de reprodução social, certamente realiza —, o estudo estético aprofundado revela também as crises e solavancos pelos quais a constante reafirmação e reatualização desses valores passam. Barbara Ehrenreich (1989), aliás, define a classe média a partir de uma condição sempre instável, cujo "medo de cair" estimula um trabalho concreto e ideológico constante. A percepção de proletarização dos profissionais autônomos — do jovem de classe média com aspiração a ter seu próprio consultório, até o intelectual que pretende exercer seu ofício pública e livremente — é um dos fatores mais determinantes que atingem esse grupo durante a segunda metade do século XX. Como são justamente esses profissionais os responsáveis pela indústria cultural, além de constituírem o público-alvo do horário nobre, tal impacto só poderá ser medido com o mais alto grau de especificação examinando-se as obras. É disso que tratam os próximos capítulos.

III A SÉRIE NO AMBIENTE DE TRABALHO

6 TRABALHO CONCRETO E SIGNIFICATIVO

A escolha de Mark Greene: trabalho abstrato

ER foi a série dramática mais popular dos anos 1990. Obteve reconhecimento do público na forma de audiência fiel; e da crítica, com dezenas de prêmios *Emmy*. O texto de Charles McGrath (1995) sobre o "romance do horário nobre" aponta *ER* como o principal exemplo de uma nova safra de séries "de qualidade" que, segundo o autor, aproxima a televisão da grande literatura.

ER amplia os recursos técnicos e narrativos das produções da MTM e torna-se o modelo mais bem-acabado de série situada no ambiente profissional durante os anos 1990. A maneira como ela internaliza uma nova ética do trabalho, orienta os principais conflitos das personagens e também as próprias convenções técnicas e audiovisuais é modelar. Ao longo da tese, voltaremos diversas vezes às situações representadas na série, e nesta seção ela servirá para definir exatamente que tipo de trabalho tem prioridade na televisão.

Desde o primeiro episódio, o roteiro de *ER* aspira à horizontalidade narrativa, dando prioridade igual a todas as personagens principais e aos casos que atendem no pronto-socorro. Susan Lewis, residente; Doug Ross, pediatra-residente; Peter Benton, cirurgião-residente; John Carter, estudante de medicina e Carol Hathaway, enfermeira-chefe, orientam os focos narrativos da primeira temporada. Todos eles enfrentarão problemas profissionais e pessoais de maneira mais ou menos uniforme. Contudo, assim como ocorria em *Hill Street Blues*, o líder da equipe ainda atrai para si certo protagonismo. Mark Greene, chefe dos residentes e principal responsável pelas decisões, é o primeiro rosto a aparecer na tela, e sua vida pessoal é retratada com mais frequência durante a primeira temporada. Também é dele o caso de "Labor Love's Lost" (S01E19), um episódio incomum que acompanha apenas um caso durante toda sua duração e cujas consequências se estenderão por mais de quatro anos.

No primeiro episódio ("24 Hours", S01E01) Greene enfrenta um dilema. Ele está prestes a concluir sua residência e busca um emprego fixo. Logo nas primeiras cenas, em que tenta tirar um cochilo, é acordado diversas vezes. Percebemos as condições precárias de seu trabalho no County General Hospital, um hospital-escola superlotado no centro de Chicago. Mais adiante, acompanhamos a personagem durante uma entrevista de emprego em uma clínica particular renomada. O dono oferece a Greene um salário muito superior ao que ele poderia ganhar em seu emprego atual, além de todos os benefícios imagináveis, como férias,

bônus, folgas etc. Como parte da barganha, Green vislumbra o conforto da estrutura de uma clínica particular, com consultas agendadas e assistentes à disposição. Se aceitar o trabalho, Greene ganhará mais e trabalhará menos. É uma escolha que favorece a filha e a esposa, que gostariam de passar mais tempo com o atribulado pai de família. Parece *mais lógico* que Greene aceite o emprego na clínica. Então, por que ele parece tão reticente? Por que, ao final do episódio, ele recusa a oferta?

A escolha deveria ser lógica: quanto mais dinheiro receber e quanto menos trabalhar, melhor para ele e sua família. Trata-se de uma escolha tão *racional* como a de qualquer operação mercadológica: comprar por menos para vender por mais. O próprio fato de que todos os trabalhadores tomam esse tipo de decisão todos os dias evidencia a dimensão *estranhada* do trabalho em uma sociedade capitalista. O trabalhador deve pensar na melhor forma de *vender* seu trabalho, e deve submeter-se invariavelmente à lógica do mercado, onde homens compram e vendem seu tempo da mesma maneira como compram e vendem qualquer outra *mercadoria*[68]. A força dessa lógica independe de "necessidades humanas", o cálculo racional obedece apenas ao lucro. Não importa que mais profissionais qualificados sejam necessários no serviço público, que a "sociedade" se beneficiaria com bons médicos nos hospitais que atendem à população carente, nem que o próprio médico sentiria mais satisfação com o serviço humanitário do que atendendo clientes milionários em clínicas particulares: se o salário for melhor no setor privado, a razão o impele a seguir a lógica dos números.

Barbara Ehrenreich, no último capítulo do livro que dedica à classe média profissional, critica justamente essa tendência. A autora afirma que "mesmo dentre as profissões mais recompensadoras, os pré-requisitos tradicionais — autonomia, criatividade e serviço — são *facilmente trocados* por uma renda mais alta" (1989, p. 261, grifo meu). Deveria, portanto, ser uma escolha *fácil*. A única escolha racional para Mark é receber mais dinheiro, trabalhar menos e em melhores condições, ter mais tempo para a família. Mesmo assim, ele recusa essa opção.

Aqui entra uma distinção fundamental feita por Marx: devemos compreender o *caráter duplo* do conceito de trabalho (MARX, 2013, p. 121, nota 16). Ao ressaltar o cálculo racional a que se submete o trabalhador, a lógica do mercado que guia suas decisões, estamos tratando do caráter *estranhado* e *fetichizado* do trabalho *assalariado*. Afinal, negociar o preço do trabalho como se negocia uma mercadoria é lidar apenas com seu valor de *troca*, com a quantidade de dinheiro que o investimento trará. Esse aspecto do trabalho é denominado por

[68] "A existência do trabalhador é, portanto, reduzida à condição de existência de qualquer outra mercadoria" (MARX, 2004a, p. 24).

Marx, em inglês, de *labor*. Trata-se da "dimensão cotidiana do trabalho sob a vigência do capitalismo", da "dimensão *abstrata* do trabalho [...] desprovido de sentido humano e social" (ANTUNES, 2005, p. 73, 2009, p. 165). Não há "sentido humano" porque, como mencionado, a conta racional deve prevalecer. Escolhe-se um *emprego* de acordo com o valor de troca oferecido, se a ocupação pode ou não sustentar um trabalhador da melhor maneira possível em comparação às opções disponíveis. Pouco importa que haja uma necessidade social e humana de empregar gente em determinada área: sem atrativos financeiros, essa carência permanecerá. Trata-se de uma lógica *abstrata*, onde comparamos números de horas, salário líquido, possibilidade de promoção etc.

É tudo isso o que Greene vê quando visita a clínica particular. A oferta que lhe fazem torna evidente a condição de *assalariado* que ele passará a desempenhar. O *salário* e os *benefícios* são ressaltados pelo patrão que, representando a lógica do capital, acredita que vai atrair um novo e valoroso *ativo* para seu quadro de funcionários. Bastaria apenas que marcasse a superioridade da oferta em termos numéricos/abstratos.

Mas perceber a si mesmo como um empregado é demais para Greene. O que ele busca, aquilo que praticamente todas as séries do período vão ressaltar, é a outra dimensão do trabalho, o que Marx chama de *work*: o fator *concreto* do trabalho, "sua forma específica, determinada à realização de um fim [...] [que] produz valores de uso" (MARX, 2013, p. 121). Em outras palavras, trata-se do trabalho enquanto *atividade* específica, geralmente útil, necessária para a sociedade. "Autonomia, criatividade, *serviço*", nas palavras de Ehrenreich citadas acima. Ao levar em conta a dimensão *concreta* do trabalho, um indivíduo escolhe o emprego de acordo com outros fatores além de sua posição relativa no mercado: satisfação, autonomia, percepção dos resultados diretos, contribuição à sociedade e espaço para exercício da vocação podem ser "bens" mais valorizados do que salário, benefícios, status. Perante a proletarização e a difusão do "medo de cair" intensificados pelo neoliberalismo, em meio à competição acirrada, uma personagem que recusa o senso comum, a lógica fria do cálculo, em nome de ideais satisfaz os desejos de uma classe inteira.

John Carter e o trabalho concreto

Um dos mais importantes dispositivos de *ER* é sua ambientação em um hospital-*escola*. Trata-se de uma técnica narrativa bem antiga, que utiliza uma personagem "novata" em determinada situação para explicar ao público as regras específicas daquela área. O exemplo clássico é o de Sherlock Holmes, que "precisa" de Watson, alguém relativamente mais próximo ao intelecto e ao conhecimento do leitor, para "explicar" como resolve seus

casos. Em outras palavras, o leitor se beneficia de Watson para compreender paulatinamente a narração e admirar a habilidade de Holmes[69].

Da mesma forma, a maioria das séries inclui personagens novatos que se iniciam naquele universo profissional/social específico. Em *ER*, isso é periodicamente renovado, já que todos os anos novos estudantes de medicina começam seus períodos de rodízio nas diversas especialidades oferecidas pelo hospital. As vantagens disso são inúmeras, desde a explicação do jargão médico que o estudante (e o público) ainda não domina, até a possibilidade de expandir o escopo da série, por exemplo, quando os alunos fazem estágios em áreas menos exploradas, como a psiquiatria, a obstetrícia, a dermatologia, o trabalho paramédico etc. Cada uma dessas especialidades oferece novas situações narrativas que séries com profissões menos flexíveis não conseguiriam alcançar, o que contribui para a variedade de *ER*.

Na primeira temporada, John Carter é o aluno que, sob a supervisão de Benton, realiza seu estágio na área de cirurgia do trauma. Aliás, ele é o ponto de ligação entre o pronto-socorro propriamente dito, o núcleo principal de *ER*, e o andar dos cirurgiões traumatológicos, que constituem um núcleo distinto.

Carter chega ao pronto-socorro sem saber como realizar uma sutura. Ao final da temporada, ele já estará plenamente familiarizado com os procedimentos mais comuns. Para nós, é importante perceber que a personagem vai transmitir plenamente a dimensão *concreta* do trabalho. Nas primeiras cenas, ele sente náuseas quando se aproxima dos traumas, mas logo nos primeiros episódios ele se torna capaz de auxiliar um procedimento de parto e de ressuscitar, sozinho, um paciente. O caminho de Carter, seu crescimento, é acompanhado da *satisfação* inegável com que vai aprendendo e realizando o trabalho.

Não há praticamente nada mais concreto do que ressuscitar uma pessoa ou realizar um parto. A satisfação é imediata, o *resultado* do trabalho é visível e, mais importante, *humano*. O resultado positivo é a vida, o negativo é a morte. Assim, tomada isoladamente, a produção em um pronto-socorro está diametralmente oposta à produção em uma linha de montagem. A responsabilidade por quase todo o processo é condicionada a apenas um médico principal e a "troca" ou o "metabolismo" entre o homem e a natureza é patente. Aliás, é interessante perceber como, nessas condições extremas, o trabalho médico identifica homem e natureza[70],

[69] Brett Martin (2013, p. 100) denomina esse papel, comum na ficção popular, como o de um "tutor/procurador/substituto do público [*audience surrogate*]".

[70] "O trabalhador nada pode criar sem a natureza, sem o *mundo exterior sensível* (*sinnlich*). Ela é a matéria na qual o seu trabalho se efetiva, na qual [o trabalho] é ativo, [e] a partir da qual e por meio da qual [o trabalho] produz" (MARX, 2004a, p. 81).

e *opera* seu metabolismo. O trabalho é realizado no *corpo* do paciente; o conhecimento e a especialização do médico ativam uma transformação biológica, da maneira mais concreta possível, no homem *enquanto ser natural*. Em contrapartida, o aprendizado do médico também modifica sua mente e sua expressão.

A definição de trabalho *útil*, para Ricardo Antunes, se baseia justamente na "relação de intercâmbio entre homens e a natureza, condição para a produção de *coisas socialmente úteis e necessárias*" (2015, p. 96). Haverá algo mais útil e necessário para a humanidade do que *os próprios seres humanos*, a finalidade última da profissão médica?

O trabalho médico, tal como é representado pela série, também se aproxima mais do caráter *artesanal* do trabalho[71]. O pronto-socorro, como a residência de clínicos gerais, envolve um altíssimo grau de conhecimento generalista e de controle sobre todas as fases da produção. Seria difícil, por exemplo, pensar em uma série ambientada exclusivamente num consultório dermatológico ou de cirurgia vascular de varizes, não só pela óbvia limitação narrativa, mas especialmente porque isso denotaria um alto grau de divisão do trabalho. A ênfase provavelmente não poderia recair, como ocorre em *ER*, nos procedimentos médicos, pois eles acabariam se mostrando repetitivos, padronizados, entediantes — assim como a maioria dos trabalhos burocráticos, mecanizados e fragmentados. Assim, é importante notar que o tipo de trabalho priorizado pela representação deve ser o mais genérico possível, de modo que seu desempenho possa ser sempre identificado com a autorrealização concreta de indivíduos que jamais ficam entediados. A *satisfação* dos médicos (e dos espectadores) na série é diretamente proporcional à variedade e falta de rotina.

O caminho de Carter vai em direção da busca pela autonomia. Seu credenciamento como médico ocorre a partir do momento em que ele já não mais necessita de supervisão. Quando se vê em apuros e decide agir sozinho para ressuscitar um paciente, mais do que a satisfação de trazer alguém de volta à vida, fica patente em sua expressão o orgulho de ter realizado uma tarefa de maneira autônoma, sem a figura do "chefe" autoritário que supervisiona seu estágio. Em alguns episódios, Carter inclusive confronta diretamente Benton em busca de obter mais experiências e receber mais liberdade.

Da mesma forma, já começamos a entender o sentido por trás da escolha de Greene. No primeiro episódio, o chefe do hospital fala que Greene é responsável por "manter o tom" da equipe: ele é, na prática, o capitão do navio. Sua habilidade médica e, especialmente, sua capacidade de liderança o colocam como centro moral e ético do pronto-socorro, alguém cuja

[71] Richard Sennett vai explorar com detalhe a importância da noção de trabalho artesanal no mundo contemporâneo em *The Craftsmanship* (2009), discutido posteriormente.

experiência será sempre respeitada. Por que ele haveria de trocar esse grau de autonomia, uma posição de respeito e poder, por um cargo assalariado subordinado? Um cargo que não ofereceria a "aventura" do pronto-socorro superlotado, e sim férias num *resort* nas Bahamas? Segundo Antunes, o trabalho é "fonte *originária, primária*, de realização do ser social, *protoforma da atividade humana*, fundamento ontológico básico da omnilateralidade humana" (2009, p. 165). O trabalho médico, tal como representado aqui, também não parece extremamente fundamental à realização pessoal *e* social? A multiplicidade dos papéis, de cuidador/salvador a professor, também não responde à necessidade básica de "omnilateralidade humana", de agir em diversas frentes, e não restrito apenas a um papel bem específico dentro da divisão rígida do trabalho?

As escolhas profissionais das personagens de *ER* e de praticamente todas as séries contemporâneas caminham nessa direção. Elas escolhem posições que lhes dão *autonomia* em detrimento de funções delegadas sujeitas à autoridade burocrática ou a uma lógica impessoal de "fins lucrativos". Tanto Greene quanto Carter serão orientados por essa lógica, que prioriza o trabalho *concreto*, "socialmente necessário" (ANTUNES, 2005, p. 20, 69). O que tais personagens representam é o *valor de uso* daquilo que produzem — a manutenção de humanos saudáveis. Carter, aliás, conforme descobrimos alguns episódios mais tarde, é um herdeiro milionário que jamais precisaria trabalhar sob condições tão duras quanto as de um pronto-socorro público.

As escolhas das personagens parecem contradizer a ideia de um "*homo oeconomicus*" (WEBER, 2004, p. 158), já que não são motivadas financeiramente e nem parecem lógicas. Contudo, é preciso notar que, em cada disputa, *os funcionários defendem maneiras mais racionais e eficientes de trabalhar*, como se a melhoria do processo produtivo fosse uma finalidade em si. Assim como Weber já havia detectado, a ética burguesa do trabalho se internaliza e passa a constituir uma motivação própria. A série nunca precisa justificar nem se revoltar contra as condições terríveis de privação de sono, além da falta de verbas de um pronto-socorro superlotado. As personagens continuam a dar o melhor. O desejo de se doar à profissão é pressuposto.

Uma discussão aprofundada dos conceitos weberianos não caberia aqui, mas restam algumas observações importantes. Michel Löwy (2014, p. 128, grifos meus) afirma que Weber percebe uma contradição entre "as exigências da *racionalidade formal moderna* — cuja encarnação típica é a burocracia — e as da *autonomia do sujeito agente*". De fato, desde o primeiro momento da série a questão da *autonomia* que prevalece sobre escolhas "mais racionais" é central.

Vimos, no Capítulo 4, que o toyotismo promove a proliferação de técnicas gerenciais supostamente mais racionais e, no Capítulo 5, que as condições econômicas em geral provocaram a proletarização de profissionais autônomos. Antes, médicos e advogados tinham grandes perspectivas de abrirem consultórios próprios. O notório saber e a autonomia deles eram quase inquestionáveis. Agora, eles são forçados a obedecer a gerentes e a burocratas das grandes corporações que os empregam, além de se darem conta de seu espaço na grande máquina multinacional global[72]. Todas as séries desse período em diante mostrarão conflitos no ambiente de trabalho em que funcionários extremamente qualificados terão "ideias próprias", geralmente para realizar um serviço de forma mais eficiente, mas serão impedidos por uma estrutura burocrática e/ou hierárquica *supostamente* mais racional.

A chave para desfazer a contradição apontada por Löwy é perceber que as séries localizam como inimigo um tipo de burocracia *anterior*, ainda hierarquizada. O alvo de Weber não era a autogestão do toyotismo, mas a enorme estrutura de homens-calculadoras que formavam o batalhão de gerentes a determinar os movimentos dos operários na linha de montagem. No mundo da empresa "enxuta", afirma-se sobretudo a independência e a responsabilidade individual.

ER figura essa questão em diversas cenas de conflitos entre a administração e os médicos, burocratas e gerentes empolgados que atrapalham a vida daqueles que realizam o trabalho de fato. Em um caso específico ("Sleepless in Chicago", S01E18), o pronto-socorro recebe a visita de um pesquisador da Escola de Administração do MIT, que pede autorização para observar um dia do trabalho. Como um herdeiro do próprio Frederick Taylor, ele alega estar formulando um método para otimizar os processos e as rotinas, além de tornar o pronto-socorro um lugar mais humanizado e eficiente. Ao final do episódio, descobre-se que a personagem fugiu da área psiquiátrica onde estava internada. Assim, bem no espírito do toyotismo, a ideia é utilizar os saberes dos *próprios funcionários*, cortar as funções de gerentes e administradores (*middle managers*) — ou interná-los de volta nas alas psiquiátricas de onde vieram — para que o processo se torne *ainda mais eficiente*. O toyotismo reconcilia racionalidade e autonomia ao perceber que um funcionário que age de modo proativo e

[72] Aronowitz apresenta um panorama específico da classe dos profissionais de saúde que condiz sobremaneira ao que é representado por *ER*: "Na área da saúde, no entanto, conforme os médicos tornam-se cada vez mais funcionários assalariados em vez de profissionais autônomos e enfermeiras são cada vez mais responsáveis por fornecer serviços ao pacientes, *as maiores reclamações não são mais sobre renda*. Médicos e enfermeiras estão muito interessados no *controle sobre o local de trabalho*. Eles reclamam que a administração subverteu sua autonomia, que as decisões a respeito da saúde dos pacientes não são mais o domínio exclusivo dos profissionais de saúde. Regimes de tratamento agora são impostos a eles, geralmente ditados a partir de uma autoridade superior. A gerência exerce controle sobre questões de diagnóstico, tratamento — inclusive na escolha da medicação — e sobre a organização do tempo do professional" (2015, p. 123, grifos meus).

independente resolve os problemas de modo mais "criativo" (e lucrativo) do que o colega que depende de uma divisão do trabalho extremamente hierarquizada.

Do abstrato ao concreto

Sobre o trabalho abstrato, Marx afirma que "a representação do trabalho nessa universalidade — como trabalho em geral — também é muito antiga" (2011, p. 57). De fato, na literatura, filmes e séries, salvo exceções, a *especificidade* de uma profissão praticamente inexiste. Há pouco interesse pelos detalhes da vida produtiva e excessiva atenção à vida reprodutiva das relações amorosas. O fato de que personagens trabalham (quando o fazem) é relegado à ideia de *tripaliare*[73], de que devem *sofrer* algumas horas por dia para ganhar o sustento e conseguir aproveitar a vida *fora* do trabalho. A ficção geralmente omite os momentos produtivos e concentra-se nos momentos de ócio. Marx complementa:

> A indiferença em relação ao trabalho determinado corresponde a uma forma de sociedade em que indivíduos passam com facilidade de um trabalho a outro, e em que o tipo determinado do trabalho é para eles contingente e, por conseguinte, indiferente (2011, p. 58).

É de se esperar que, na ficção, as personagens tenham um emprego qualquer. Interessamo-nos por elas apenas em seus momentos de lazer. O "tipo" de trabalho é irrelevante e, frequentemente, trata-se de uma posição burocrática qualquer. Certamente aceitariam um salário melhor em troca de menos horas no escritório ou na fábrica — como não aceitar? De qualquer maneira, isso não é *relevante*, pois o que importa são os momentos de ócio preenchidos com conflitos de relacionamento e de situações domésticas. Até mesmo quando são abordados problemas profissionais, os dilemas têm mais a ver a *carreira*, questões genéricas que envolvem mudanças de estado, problemas com o chefe, desemprego etc. Várias personagens de ficção, inclusive, jamais revelam o que realmente fazem — a concretude de sua atuação metabólica no mundo é subtraída da representação.

Esse tipo de representação está de acordo com uma *velha ordem*, em que de fato era possível conceber a separação entre casa e escritório como inquestionável. Trata-se de uma lógica *fordista*. O que passa a ocorrer, a partir dos anos 1980, segundo minha hipótese, devido ao fato de que *certa classe* de trabalhadores se sente ameaçada com a "indiferença" com que suas profissões são percebidas, é que surge uma nova resistência simbólica. Quando médicos,

[73] "Com o evolver humano, o trabalho se converteu em *tripaliare* — originário de *tripalium*, instrumento de tortura —, momento de punição e sofrimento" (ANTUNES, 2005, p. 11).

advogados, assistentes sociais, jornalistas, professores veem sua autonomia e seu status diminuir — sem falar em seus salários — a ficção popular se altera. No momento em que as séries do horário nobre se direcionam à classe de profissionais autônomos — ou aos que *aspiram* a essas profissões — abre-se um espaço inédito que enaltece a concretude. Isso não apenas conduz à *resistência* de uma classe, mas também ajuda a reorganizar a subjetividade em geral, que deve se entregar ao trabalho como nunca.

Vejamos como Marx descreve o trabalho estranhado:

> Em que consiste, então, a *exteriorização* (*Entäusserung*) do trabalho? Primeiro, que o trabalho é *externo* (*äusserlich*) ao trabalhador, isto é, não pertence ao seu ser, que ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortifica sua *physis* e arruína o seu espírito. O trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si [quando] fora do trabalho, e fora de si [quando] no trabalho. Está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, não está em casa. O seu trabalho não é portanto voluntário, mas forçado, *trabalho obrigatório*. O trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um *meio* para satisfazer necessidades fora dele. Sua *estranheza* (*Fremdheit*) evidencia-se aqui [de forma] tão pura que, tão logo inexista coerção física ou qualquer outra, foge-se do trabalho como de uma peste (2004a, p. 82).

Quanta diferença entre o trecho e a atitude de Mark Greene, John Carter, Peter Benton e de todos os outros trabalhadores de *ER*! Ao contrário de “fugirem do trabalho como de uma peste”, é o trabalho incessante que eles buscam como meio de realização pessoal. Aliás, é o mundo fora do pronto-socorro que muitas vezes parece inóspito. Só na primeira temporada, Greene se divorcia; Lewis briga com a irmã esquizofrênica e dependente de drogas; Benton lida com a culpa por não cuidar da mãe... Quando voltam para casa, eles enfrentam problemas que apenas o trabalho permite esquecer.

Charles McGrath brinca que “aprendeu” sobre medicina assistindo à série (1995). De fato, os procedimentos médicos e cirúrgicos são explicados diversas vezes, e o espectador contumaz acaba tendo a sensação de que conseguiria manusear um desfibrilador, ou pelo menos fazer uma triagem e pedir os exames iniciais em um paciente que apresentasse dor no quadrante superior direito do abdome.

O dispositivo funciona também de maneira oposta: a espetacularização da profissão do médico transmite a noção de que o trabalho só pode ser realizado após um longuíssimo processo de educação e treinamento. Embora haja sensação de “aprendizado”, também nos damos conta de que apenas poucos e iluminados profissionais seriam capazes de produzir tal nível de desempenho. Diversos estudantes de medicina, ao longo das temporadas, desistem ou

não se mostram suficientemente alinhados com os requisitos intelectuais e psicológicos da atividade no pronto-socorro — não apresentam o "perfil" certo.

A diferença entre a representação de um trabalho tão especializado e do trabalho abstrato descrito por Marx fica cada vez mais óbvia. Após assistir a alguns episódios de *ER* é impossível ficar "indiferente" ao que de fato ocorre no cotidiano de um trabalhador "de elite". "Dá sempre para escolher dermatologia" ("Feb 5, '95", S01E15), afirma Benton a seu aluno, dando a entender que mesmo dentro da medicina há ramos menos desafiadores, mais burocráticos e rotineiros. "Dermatologia" aqui serve de repositório para a noção do trabalho abstrato: em oposição à prática traumatológica, em que tudo pode acontecer, as outras especializações seriam perfeitamente intercambiáveis, exigindo menos conhecimento, esforço e atenção do trabalhador[74].

O que o trabalho concreto oferece em relação ao trabalho abstrato é a oportunidade do *espetáculo*. A câmera de *ER* persegue os médicos pelos corredores em planos-sequências que enquadram ora os pacientes deitados pelos corredores, ora os procedimentos em si, e, finalmente, os próprios médicos (Cf. "Blizzard", S01E10, 00:16:30 a 00:19:30). *Tudo* é interessante para a câmera em uma profissão que apresenta situações narrativas "críticas" em praticamente todos os pontos focais. Há plena integração dos processos, e a comunicação é quase perfeita. Os profissionais se movem como em um balé. Da mesma forma, a câmera mantém tudo em foco, e as luzes iluminam cada um dos objetos. Eficiência médica e artística se completam, sem deixar o espectador respirar e perceber que a aparência de eficiência, a coordenação e o heroísmo da profissão são *ilusão* da arte cinematográfica altamente elaborada. Na verdade, o espectador de verdade não se importa em ser iludido, faz parte da diversão.

Já se notou que a *steady cam* é um dos grandes diferenciais de *ER* (BUTLER, 2010, p. 140–150). A série abusa de efeitos técnicos consideravelmente mais avançados do que outras de sua época. Possivelmente tão difícil quanto coordenar um procedimento médico real é coordenar todos os atores, figurantes, câmeras, técnicos de iluminação e de som, e elementos de cenário (inclusive paredes e teto móveis). Para o *cinéfilo*, tal conquista é o principal motivo de louvor da série. Mas queremos enfatizar também que o *tipo* de trabalho representado importa: as situações extremamente variadas, o alto grau de técnica artesanal, a dependência

[74] Além disso, também se percebe a mudança do paradigma taylorista-fordista para o toyotista. Antes, o que se buscava era justamente a especialização máxima, a racionalização do trabalho de maneira que o trabalhador ideal seria aquele capaz de lidar com a rotina e a repetição de tarefas altamente específicas. Agora, o trabalhador deve ser mais "polivalente" e "multifuncional" (ANTUNES, 2015, p. 128), exatamente como o clínico geral do pronto-socorro deve estar disponível para tratar uma grande variedade de problemas.

da habilidade e do comando humano, a exigência de um forte componente de relacionamento entre profissionais: tudo é característica da dimensão *concreta*, *específica* do trabalho, a dimensão que se presta a ser *glamourizada* e transformada em espetáculo. Seria só uma feliz coincidência que, em inglês, sala de cirurgia também seja chamada de "*teatro* de operações [*operating theater*]"?

Se voltarmos ao contexto histórico abordado no Capítulo 5, a representação do trabalho concreto cumpriria pelo menos duas *funções*: em primeiro lugar, forneceria uma imagem idealizada e estetizada das aspirações liberais. Quem se encontra em uma situação de precarização e subordinação à rigidez burocrática, mesmo após anos de especialização e educação superior, pode encontrar no horário nobre uma *compensação simbólica*. Assistindo a *ER*, é quase impossível não valorizar o trabalho de profissionais extremamente inteligentes e habilidosos (sejam os médicos, na esfera diegética, ou os roteiristas e diretores atrás das câmeras). O que supostamente se aprende com a série contribui para essa valorização. Ao mesmo tempo, aqueles que não têm acesso a uma profissão de status também podem se realizar vicariamente. A *autonomia* ocorre por procuração: o universo estético da série toma vida própria e oferece a concretude necessária que falta ao ambiente de trabalho racional-burocrático dos trabalhadores estranhados não especializados. Na verdade, ambas as funções e ambos os públicos se fundem em um só, conforme avança a flexibilização[75] de todas as funções disponíveis, com metas cada vez mais *urgentes*. Trabalho autônomo e trabalho sob a gestão toyotista parecem idênticos.

ER oferece um ponto de articulação do momento em que a proletarização se generaliza. Ao unir espetáculo e *insight* sobre um trabalho concreto, as séries criam uma válvula de escape para o trabalhador assalariado que, por definição, não é dono daquilo que produz. Aronowitz e DiFazio, escrevendo durante o ápice da popularidade de *ER*, afirmam que os únicos "repositórios que restam para o 'trabalho' no sistema de trabalho assalariado são [...] a arte [...] e a produção de conhecimento" (1994, p. 337). Ou seja, *do ponto de vista dos intelectuais*, apenas artistas e produtores de conhecimento podem se sentir donos daquilo

[75] "Muito mudou desde que investigamos o panorama de classes nos Estados Unidos, há mais de 30 anos. Oportunidades de emprego para as profissões supostamente liberais, que se expandiam nos anos sessenta, sofreram, em alguns casos, como no jornalismo, um declínio devastador. Outros trabalhos profissionais foram reduzidos, o que é ilustrado pela substituição de professores com estabilidade de emprego [*tenure*] por 'adjuntos' mal pagos. E outros (médicos e funcionários de saúde, advogados) foram absorvidos em grandes corporações ou similares" (EHRENREICH; EHRENREICH, 2013, p. 4).

que produzem, já que seus trabalhos (idealmente[76]) exigem mais controle do indivíduo sobre o processo e lhes possibilitam mais autonomia.

7 TOYOTISMO E REPRESENTAÇÃO

Família do trabalho

Uma das características mais importantes do toyotismo que se conforma especialmente bem ao contexto norte-americano e ao drama televisivo é sua relação com os significados possíveis de *família*. Já mencionamos que, em *ER*, a família de cada personagem geralmente aparece como fonte de conflito e apreensão. É na "família do trabalho"[77] que eles buscarão suporte. Em conversas com colegas, em meio a corredores cheios de pacientes, eles contam seus problemas domésticos e escutam conselhos. Ao final da primeira temporada, a mãe de Benton morre, Mark está prestes a concluir seu divórcio, Susan manda a irmã dependente embora de casa, e Carol é deixada no altar pelo noivo. É a família profissional, aqueles com quem as personagens compartilham longos plantões, que permanece.

Ian Watt (1957, p. 141) já havia notado a tendência, conforme a modernidade se estabelece, de que o indivíduo se desvencilhe dos vínculos familiares sanguíneos. A família estendida, na acepção próxima à ideia de clã ou de tribo, é substituída pela família nuclear e, no auge da ideologia burguesa moderna, pelo indivíduo solitário. O crítico inglês nota que no primeiro livro da saga de Robinson Crusoe, a personagem desobedece a seus pais em busca de aventuras próprias; nos demais, ele vai também deixar mulher e filhos em busca de fortuna. Passa a fazer parte da personalidade burguesa a noção de que cada indivíduo trilhe individualmente seu caminho.

Norbert Elias (1994, p. 147) percebe uma diferença entre diversas culturas em que a "identidade-nós" tem mais peso do que a "identidade-eu". Segundo o autor, os sujeitos de países "desenvolvidos" obtêm parte de sua identidade, seus parâmetros éticos e morais, de

[76] É cada vez mais óbvio o quanto a autonomia sobre o trabalho imaterial, seja intelectual ou artístico, é uma ilusão. Na verdade, essa diferenciação entre trabalho material e imaterial é um dos muitos mecanismos que impede a união de uma classe trabalhadora explorada. Cria-se a aspiração pelo trabalho intelectual como se fosse responsabilidade do indivíduo obter estudo suficiente para ascender à esfera dos trabalhadores intelectuais, onde as condições permitiriam a plena realização. Tornar-se médico é o objetivo manifesto dos estudantes de medicina que passam pelo hospital-escola de *ER* e, como vimos, isso ocorre *apesar* da falta de recompensas materiais, como uma busca baseada na ideia de *vocação*. A questão dos pontos cegos da *perspectiva* intelectual é fundamental à tese e se desenvolve ao longo dos capítulos.

[77] Jane Feuer (1984) explora a ideia de que a família nuclear é substituída pela "família do trabalho" no contexto das séries da MTM. O termo é dela.

Thomas Schatz (1997) trata especificamente das novas séries em ambiente de trabalho dos anos 1990; diversas das ideias exploradas aqui são mencionadas pelo autor, particularmente a noção de missão e dever.

forma distinta do que ocorre em países “subdesenvolvidos”. Nestes, a maioria dos traços de personalidade do sujeito viria de sua identificação com a família/tribo, enquanto naqueles há maior interferência da noção burguesa de Eu, a “identidade-eu”. Independentemente da nomenclatura eurocêntrica da teoria de Elias, é interessante observar que ele chega a uma curiosa exceção: o Japão e países desenvolvidos da Ásia apresentam ainda um forte vínculo entre os sujeitos e suas famílias. Segundo o autor, isso conferiria a esses países “vantagens expressivas para sua competitividade”. A vantagem desse traço cultural para o toyotismo, também chamado de “modelo japonês”, ocorre devido à ênfase no trabalho em equipe e na fidelidade à empresa. Especialmente no caso do Japão, não é incomum que as fábricas ouçam reverberar o hino da empresa entoado por funcionários entusiasmados. As diversas metáforas de Ohno, o criador do método, no livro em que sistematiza os processos do toyotismo (OHNO, 1997), compara sempre o trabalho em equipe ao de times de beisebol. Ou seja, quanto maior a identificação entre os membros da equipe e do time entre si e com a empresa-mãe, maior o comprometimento com o resultado geral. Antunes afirma que

> [...] a subsunção do ideário do trabalhador àquele veiculado pelo capital, a sujeição do *ser* que trabalha ao espírito Toyota, à “família” Toyota, é de muito maior intensidade, é *qualitativamente* distinta daquela existente na era do fordismo (2015, p. 49, grifos do autor).

As primeiras tentativas de implantação do modelo completo do toyotismo por empresas japonesas nos Estados Unidos fracassaram devido a razões que não caberiam aqui explicar, mas é possível especular que essa diferença cultural entre japoneses e norte-americanos seja um importante fator a ser levado em conta.

Mas a situação pode mudar. Thomas Geoghegan relata:

> Em 1989, a Nissan Motors, empresa japonesa do setor automotivo, reprimiu uma tentativa de organização dos trabalhadores organizada pelo UAW [sindicato de trabalhadores do setor] em uma fábrica no Tennessee. Na televisão, após os votos terem sido anunciados, alguns dos trabalhadores da Nissan levantaram de suas cadeiras e se postaram em frente aos chefes japoneses cantando o hino da empresa “Nós somos o time número um” (2004, p. 266).

É questionável até que ponto a fidelidade de indivíduos a empregadores, nos Estados Unidos, seja um retorno a valores familiares ou apenas uma manifestação da tendência mais geral de apego a uma marca e ao status social a ela conferido. Mas é interessante perceber que, mesmo no meio de uma cultura extremamente individualista, em que a regra de sobrevivência “número um” não é a fidelidade à empresa, mas aos próprios interesses e à liberdade de encontrar o maior pagador, encontramos cada vez mais casos de doação plena à

corporação. É possível que as séries de televisão tenham um papel importante na mediação simbólica desse processo. A ideia do trabalho concreto como fonte de satisfação certamente já aproxima interesses de funcionários e patrões. E a fonte de solidariedade e identificação entre os próprios membros de uma equipe, no nível pessoal, também é reforçada na dramaturgia.

Um exemplo típico em *ER* é o primeiro arco narrativo da personagem Carol Hathaway, a enfermeira-chefe. Carol aparece ao longo do primeiro episódio trabalhando normalmente e indo embora para casa. Contudo, na última cena, ela é trazida de ambulância ao pronto-socorro após tentar o suicídio. Durante o episódio seguinte ("Day One", S01E02) diversas personagens se questionam a respeito das motivações da colega, e a série definitivamente silencia a esse respeito. O suicídio é visto como algo intrinsecamente pessoal e imprevisível. O fato de que os 10 primeiros episódios da série, invariavelmente, comecem com personagens sofrendo para acordar em meio aos cochilos que conseguem tirar ao longo do plantão, além de todas as condições extremamente desfavoráveis de trabalho, raramente se conecta às razões para a depressão dos funcionários[78].

Quando ela retorna ao trabalho ("Going Home", S01E03), diversos colegas se aproximam com delicadeza, oferecendo suporte. O mais impressionante é o conselho que o diretor do hospital dá a Carol: "Vá trabalhar com exagero [*Go work too hard!]*". A frase é uma inversão do clichê "Não exagere, não pegue muito pesado, não trabalhe tão duro [*Don't work too hard!*]". Em português, seria mais comum dizer "não se mate de trabalhar". Sua inversão seria "vá se matar de trabalhar", o que, no contexto da situação examinada, salientaria ainda mais o absurdo do conselho do diretor. No final do episódio, seus amigos preparam uma festa-surpresa no refeitório. Ela sorri ao ser acolhida por todos, e a música heterodiegética pontua a "emoção" da cena. Mais uma vez, cria-se a noção de uma solidariedade intrínseca entre os trabalhadores. O apoio e a compreensão que Carol recebe surte um efeito positivo sobre a enfermeira, que parece ter se livrado para sempre da depressão. O trabalho é a salvação de Carol.

Seria possível argumentar que os vínculos de amizade e companheirismo entre trabalhadores são os frutos "naturais" do ambiente compartilhado diariamente. Nos termos de Aronowitz e DiFazio, os "laços são constituídos por [...] um universo discursivo compartilhado, repleto de códigos linguísticos, piadas e visões de mundo — em uma palavra,

[78] Em "Night Shift" (ER, S03E11), um residente se suicida após não dar conta do volume de trabalho e ser maltratado pelo superior, Peter Benton. O episódio mostra que a complexidade de uma série tão longa quanto *ER* permite oferecer inúmeros contraexemplos. No entanto, também nesse episódio há desinteresse em examinar as condições desumanas dos plantonistas, e o suicídio do residente será explorado como fonte de um conflito interno de Benton, além de indicar, questionavelmente, a fraqueza de caráter da vítima.

uma cultura" (1994, p. 336). Contudo, é notável que a safra de séries que mais enfatiza esses laços surge justamente no período em que a segurança e a estabilidade de empregos fixos — a era do fordismo — são colocadas em risco. Trabalhadores passam a depender cada vez mais de horas extras para composição da renda, e até mesmo de empregos adicionais. O tempo no trabalho aumenta, e a competição entre funcionários também se aferrenha, estimulada por estratégias de gestão toyotista. Os departamentos de recursos humanos buscam objetivamente a interação e o bom entendimento entre as equipes para que o processo flua. Mais do que o período da divisão fixa entre o trabalho intelectual e manual, entre o planejamento e a execução, o toyotismo exige essa cooperação. Quando a solidariedade deixa de ser um aspecto natural e se torna planejado e racionalizado, e quando as condições de competição e de precarização aumentam para a maioria dos trabalhadores, as séries passam a representar equipes felizes de funcionários trabalhando em conjunto. A própria forma da narrativa, com núcleos horizontalizados de diversos protagonistas, em múltiplos relacionamentos que atravessam os anos, acaba criando um vínculo fortíssimo não só entre eles, mas também entre personagens e espectador. Para aqueles que não encontram uma cultura solidária no trabalho, outra vez ocorre uma interessante compensação simbólica[79]. Para os jovens, torna-se um ideal almejável: o espectador em formação aprende a esperar laços igualmente semelhantes, uma união em torno de uma função[80].

Certamente, há uma ampla variedade de relações possíveis entre os trabalhadores. Mas devemos compreender a diferença entre uma *cultura de solidariedade* e de união trabalhista, e a exigência toyotista por mais coordenação e cooperação com fins de aumento de produtividade. Na passagem do momento fordista ao toyotista, percebemos uma relação contraintuitiva: com a especialização e a divisão de trabalho racional, típica do fordismo-taylorismo, os trabalhadores poderiam estar isolados entre si durante o processo produtivo, cada um cuidando de seu espaço na linha de montagem. Mesmo assim, conforme Aronowitz e DiFazio comentam, a fábrica é um "espaço de convívio [*dwelling place*]" (1994, p. 335), que permite aflorar uma cultura em comum. Especialmente durante greves, o sentimento de

[79] Jane Feuer examina a ideia da "família de trabalhadores" a partir de uma segunda perspectiva: a família televisiva não representaria só uma utopia da equipe profissional ideal, mas sim da família nuclear perfeita. Segundo a autora, as séries operariam uma compensação dos problemas que cada espectador sofre em suas relações familiares. Assistir à "família perfeita" da televisão, que mesmo após algumas brigas acaba se ajustando, compensaria nossos feudos familiares (FEUER, 1984, p. 56–57). Wicking confirma que esse tipo de relação seja comum na televisão, mas defende que os melhores programas *não* apostam no caráter vicário de uma família substituta (1984, p. 170). Mais recentemente, Brett Martin continua a afirmar que, nas séries, "o trabalho é uma família substituta" (2013, p. 28).

[80] No Capítulo 10, discuto com mais detalhe a natureza dos laços formados no trabalho. Richard Sennett utiliza os termos *laços fracos* e *fortes* para se referir à diferença que introduzo aqui.

solidariedade se fortalecia, como descreve Thomas Geoghegan a respeito de um sindicato local:

> Antes da greve, as famílias eram estranhas umas às outras. Então elas passaram fome juntas, e agora eram amigas. Elas faziam longas viagens juntas, jantavam juntas. Foi a experiência de passar fome o presente que o [sindicato local] deu para elas (GEOGHEGAN, 2004, p. 241).

É possível que, em uma relação dialética, o próprio caráter alienante do trabalho repetitivo "liberasse" espaço mental para a união dos empregados. No refeitório ou próximo ao bebedouro podiam falar de aspectos que não lidavam diretamente com a tarefa imediata. No auge do período de estabilidade, durante as décadas de 1950–1960, a organização sindical facilitava, inclusive, a identificação de interesses materiais em comum, como o aumento do salário e de benefícios. Giovanni Alves nota que, sob o fordismo, em comparação com o momento anterior da manufatura e do trabalho artesanal, o operário "tem muito mais possibilidade de pensar". Porém, sob o toyotismo, justamente porque as faculdades mentais do trabalhador são ainda mais exigidas, a "inteligência humana [é colocada] a serviço do capital" (ALVES, 2011, p. 112). Em outras palavras, é como se em trabalhos alienantes a mobilização mental pudesse ser direcionada a outras coisas que não o próprio processo produtivo. Segundo Alves, a *lean production*, isto é, a produção otimizada com o menor número possível de funcionários, *enxuta* e *intensificada*, possui uma "finalidade sociometabólica oculta que é constituir um lastro psicossocial de corrosão da luta (e consciência) de classe" (2011, p. 102).

Paradoxalmente, é a formação muito mais individualizada do profissional liberal que facilita a criação de uma família substituta, que se pauta por valores parecidos, mas fundamentalmente distintos daqueles da geração fordista. Mais do que *solidariedade* e *companheirismo* que surgem em condições opressivas, a única coisa que resta do momento anterior é mesmo a *familiaridade*.

No primeiro capítulo, vimos que *Hill Street Blues* utilizava o recurso de lentes longas para aproximar o espectador das personagens, trazendo-o para dentro do ambiente da delegacia. *ER*, com sua *steady cam* que flutua pelos corredores, alcança o mesmo objetivo. Também no aspecto do enredo, ambas as séries se aproximam quando representam situações comuns em qualquer ambiente de trabalho. Abundam momentos cômicos em que personagens pregam peças uns nos outros. Em "Blizzard" (*ER*, S01E10), por exemplo, a equipe engessa a perna do jovem estudante de medicina, John Carter, enquanto ele dorme (abatido pelo cansaço "normal" da rotina). Durante os episódios que retratam o verão, é lugar-comum o ar-

condicionado apresentar defeito, e assim vemos as personagens sofrerem com o calor. Quem já trabalhou em escritório conhece muito bem as brincadeiras entre funcionários, assim como a disputa pelo controle da temperatura. Em diversos momentos de *ER* (e de praticamente todas as séries em ambientes profissionais) assistimos a celebrações de aniversário e a momentos descontraídos que procuram reproduzir a "cultura" do escritório.

Representação do trabalho organizado

Como sabemos, ataques da esfera política e econômica à organização sindical se intensificam a partir dos anos 1970 e atingem seu ápice durante o governo Reagan. O movimento trabalhista jamais retorna aos níveis de antes. *ER* é uma representação fidedigna do resultado disso, pois em quase nenhum momento trata de solidariedade sindical. Há exceções, como na terceira temporada, em que as enfermeiras encenam uma greve para restituição de uma colega. Na maioria das vezes, contudo, qualquer adesão a leis trabalhistas é ridicularizado.

Nos anos 90, Naomi Klein visita Cavite, província nas Filipinas onde se localiza uma zona industrial que fornecia mão de obra a grandes empresas multinacionais. A mera justaposição entre as condições de trabalho de profissionais extremamente qualificados nos Estados Unidos, e de profissionais extremamente precarizados na periferia global é ilustrativa. Vale mencionar que a própria autora já havia percebido, em parte, a conexão:

> De fato, trabalhadores da zona em muitas partes de Ásia, do Caribe e da América Central têm mais em comum com trabalhadores temporários de escritório na América do Norte e na Europa do que com os trabalhadores fabris dos países do norte (KLEIN, 2010, p. 218).

Já no primeiro episódio ouvimos rapidamente um trabalhador que sobreviveu a um desabamento. Enquanto os médicos correm para atender todas as vítimas, ele pergunta repetidamente a respeito da compensação que deverá receber pelo acidente. Embora esteja falando sobre um direito inquestionável, adquirido após ter arriscado sua vida no emprego, em meio à urgência do atendimento de outras vítimas seu questionamento parece mesquinho, e ele é ridicularizado por Mark Greene, que aponta para o cadáver de outro trabalhador. A mensagem é clara: "você teve sorte de sair vivo, contente-se com isso".

> Um grande aviso é afixado em uma esquina central na Zona de Processamento de Exportação de Cavite: "NÃO DÊ OUVIDOS A AGITADORES E ENCRENQUEIROS" (KLEIN, 2010, p. 212).

Em “Blizzard”, após outro acidente em grande escala que exige a mobilização geral de todos os profissionais de emergência, uma funcionária temporária pede insistentemente para que assinem seu cartão de ponto na hora da saída. Os demais médicos estão fazendo horas extras, empreendendo todo o esforço possível para salvar as vidas dos acidentados. Até mesmo a namorada de um médico, *que não trabalha no hospital*, começa a atender telefonemas e a delegar tarefas, pedindo (e pagando do próprio bolso) pizzas para aqueles que conseguiram vencer o dia difícil. Como será avaliada moralmente a funcionária que gostaria de ir embora no horário certo em comparação a tamanha dedicação, física, intelectual e até financeira, dos outros? Torna-se *culpa pessoal* abandonar o posto, *questão de caráter* fazer o máximo para “ajudar”.

> Em uma fábrica que produz telas para a IBM, o bônus por fazer horas extras não é um salário maior, e sim receber rosquinhas e uma caneta. Alguns dos proprietários esperam que os funcionários retirem ervas daninhas do solo no caminho para o trabalho; outros, devem limpar os pisos e os banheiros ao final de seus turnos (KLEIN, 2010, p. 211).

Até as situações “normais”, quando confrontadas ao dia a dia na periferia global, ganham outro significado. Klein (2010, p. 215) relata que é comum ver funcionários em Cavite dormindo sob suas máquinas, assim como em quase todos os episódios vemos médicos privados de sono, encontrando poucos minutos para cochilar sobre macas estreitas em almoxarifados. Se o problema de calefação é comum em praticamente todas as séries nos ambientes de trabalho, em Cavite “a ventilação é ruim e há poucos acessórios de proteção” (KLEIN, 2010, p. 211).

“Tomem cuidado lá fora”

Hill Street Blues inicia todos os episódios pela reunião de pauta. Ao final, o sargento Esterhaus invariavelmente adverte os colegas: “Tomem cuidado lá fora [*Be careful out there*]”, frase que se tornou marca registrada da série.

No contexto policial de uma delegacia situada no centro de uma metrópole extremamente violenta, a frase representa bem a divisão entre a ordem e a desordem, a lei e a barbárie. Os policiais, a família estendida do trabalho, compartilham uma missão: eles devem tomar muito cuidado sempre que se aventuram “lá fora”, pois ninguém sabe o que os aguarda. Os criminosos, frequentemente negros e latinos pobres que se agrupam em gangues eternamente em pé de guerra, são os *outros*.

ER reproduz essa atitude: os casos tratados pelos médicos refletem o contexto do sul de Chicago, uma das áreas urbanas mais pobres dos Estados Unidos. Diversos casos de rixas entre gangues acabam no pronto-socorro, e a violência frequentemente ultrapassa a porta de entrada. Em uma situação, a equipe é rendida por uma criança armada que vai até a sala de traumas verificar que seu inimigo está morto. O primeiro episódio da segunda temporada começa com uma cena externa "típica" de uma grande metrópole, uma esquina multiétnica que inclui até músicos de rua batendo em latas. Em seguida, vemos um carro com membros de uma gangue portando metralhadoras passarem pela esquina em baixa velocidade atirando em praticamente todos os transeuntes, incluindo crianças entrando em um ônibus escolar e uma mulher (latina) grávida.

Assim, apesar de esforços em torno da "representatividade" étnica do elenco das séries — com negros, latinos, descendentes de poloneses, imigrantes etc. em papéis principais —, as séries realizam uma divisão binária de conflitos entre uma família do trabalho e o elemento externo, o desconhecido que brota da cidade moderna extremamente heterogênea. A própria natureza do trabalho policial e médico ajuda nessa construção, já que se pode alegar o realismo de "abordar", com fidelidade estatística, os problemas de minorias desfavorecidas.

Sabemos que diversas cidades norte-americanas, desde o período da escravidão, foram organizadas de modo segregado, e que grupos étnicos são mantidos em relativo isolamento em bairros exclusivamente negros, poloneses, italianos, irlandeses etc. Primeiro, foi uma questão de planejamento baseado na segregação, depois a especulação imobiliária manteve as divisões. Hobsbawm (1995, p. 418) insiste em que "grupos de identidade" geralmente se baseiam na "não-identidade" dos outros. Norbert Elias trata do papel que o *medo* desempenha nesse processo: a maioria dos grupos, desde as tribos mais antigas, reforça sua coesão frente à ameaça de uma invasão externa (1994, p. 187).

Após cortes brutais nos serviços públicos direcionados aos menos favorecidos a partir da crise dos anos 1970, e de maneira ainda mais intensa com os governos Reagan e Bush, o medo amplifica seu poder no imaginário das grandes cidades. A figura de uma delegacia (ou hospital) no meio de um centro urbano, o "porto seguro" que resiste à invasão bárbara, torna-se lugar-comum na ficção. Jeff Chang (2005, p. 99), tratando da história da cultura popular do período, cita o filme independente *Assault on Precinct 13* (ASSAULT, 1976), que mostra uma delegacia atacada por gangues, como o inaugurador do gênero do "horror urbano". Outro filme, *Fort Apache, The Bronx* (FORT, 1981), utiliza o nome de uma delegacia real (apelidada de "Forte Apache") para contar uma história semelhante. Da mesma maneira como o antigo forte teria sido atacado por americanos nativos na época da expansão do território

estadunidense, as delegacias do Bronx são vistas como a última linha de defesa da *civilização* em meio ao território hostil. Em diversos episódios de *Hill Street* vemos esse tipo de interação, policiais sendo apedrejados ou agredidos por turbas enfurecidas. E o elemento mais caricato da série, o tenente Howard Hunter, responsável pela divisão ficcional equivalente à SWAT, parece ser quem mais encontra equivalentes no mundo real do reaganismo: sua paixão por veículos blindados, sua atitude militarista de "tolerância zero" e, principalmente, seu discurso abertamente higienista, certamente foram inspirados em personagens reais[81].

Afora a questão dos estereótipos reforçados por esse tipo de representação, salienta-se o processo de valorização do ambiente *profissional* em detrimento do espaço social *externo*[82]. "Lá fora" torna-se o espaço da aventura, onde os policiais e os médicos às vezes exploram e interagem com os "selvagens". "Aqui dentro" permanece o espaço (quase) sempre seguro, onde os empregados se apoiam nos processos familiares e nos colegas, mas às vezes o perigo adentra o recinto: prisioneiros e pacientes frequentemente provocam danos às instalações, quebrando vidraças em praticamente todos os episódios de *Hill Street*, incendiando (*ER*, "Summer Run", S02E02) e trazendo agentes contaminadores (*ER*, "Exodus"S04E15) para o pronto-socorro, dentre muitas outras situações dramáticas.

Mesmo assim, o cenário é sempre reconstruído e renovado... para ser destruído na próxima crise, exigindo dos funcionários esforço de Sísifo. As profissões representadas nessa fase da televisão geralmente lidam com situações de risco: médicos, policiais, assistentes sociais, e até mesmo os jornalistas que se envolvem com seus casos (*Lou Grant*) entram em contato com a "sociedade lá fora" da maneira mais traumática e arriscada. Assim, a coesão da "empresa-família" é reforçada por meio das repetidas invasões bárbaras, que não apenas acentuam os limites entre o espaço seguro e a *rua*, mas exigem vigilância e cuidados constantes. Obviamente, trata-se da adequação entre as convenções do gênero e a matéria. Para manter o conflito, alguma espécie de antagonismo é necessário. Contudo, mais uma vez

[81] Jeff Chang, nos capítulos a respeito da violência na cidade de Los Angeles, menciona veículos blindados, um policial "no estilo de John Wayne", além de múltiplos relatos de residentes jogando paus e pedras em policiais (2005, p. 210, 308, 364).

[82] "A economia nacional não conhece, por conseguinte, o trabalhador desocupado, o homem que trabalha (*Arbeitsmenschen*), na medida em que ele se encontra fora da relação de trabalho. O homem que trabalha, o ladrão, o vigarista, o mendigo, o desempregado, o faminto, o miserável e o criminoso são figuras (*Gestalten*) que não existem para ela, mas só para outros olhos, para os do médico, do juiz, do coveiro, do administrador da miséria, fantasmas [situados] fora de seu domínio" (MARX, 2004a, p. 91–92). Ainda que o contexto que Marx aborda aqui seja inteiramente outro, é interessante notar o paralelo que, para as séries, quem não trabalha está sempre sujeito aos olhos dos profissionais, são o *assunto* da narração, as vítimas operadas por médicos ou os vilões do crime — enquanto os verdadeiros atuantes e heróis são as personagens protagonistas. A dificuldade de compreender o mundo além dos termos da economia política (ou economia nacional, na nomenclatura dos *Manuscritos*) é a mesma de quem está acostumado à divisão entre protagonistas e figurantes.

ressalta-se a coincidência histórica entre as políticas de Reagan e Bush e a ascensão da série que privilegia a família profissional que se aventura em meio à sociedade inóspita.

Representação do toyotismo

Vimos no Capítulo 4 que o toyotismo traz diversas técnicas de gerenciamento e de liofilização de processos. O *kanban* torna todo o ciclo de produção visível a cada um dos funcionários, que compreendem melhor seu lugar na cadeia (ALVES, 2011, p. 54). O *kaizen* é a ideia da melhoria contínua. Ambos os termos geralmente são aplicados por meio de "círculos de qualidade", em que os trabalhadores se reúnem para discutir ajustes nos processos. Em *ER* (S01E03 e outros), algo parecido ocorre sempre que um médico apresenta seu caso aos colegas em reuniões formais e informais. Geralmente o caso envolve algum tipo de erro, e os colegas auxiliam uns aos outros para identificar as causas e corrigir falhas. A reunião de pauta em *Hill Street Blues*, além das diversas conversas e trocas de informação entre os policiais, funciona da mesma maneira, mas no pronto-socorro a prática parece muito mais codificada e institucionalizada, provavelmente devido à natureza acadêmica do hospital-escola.

A integração das etapas do processo produtivo, codificada pelo *kanban* e pelo *kaizen*, depende em grande medida da *comunicação* entre os funcionários e da *visualização* do processo inteiro. O formato da dramaturgia televisiva se conforma bem a ambos os pontos. Sabemos (Cf. nota 15) que o diálogo tem prioridade. A troca de informações, seja de natureza pessoal ou profissional, é constante. Uma das tomadas mais comuns em *ER* e na maioria das séries mostra duas personagens caminhando entre uma tarefa e outra, conversando enquanto a câmera as acompanha. Em *ER*, isso permite uma visualização completa do ambiente, além de demonstrar a perícia técnica inovadora da série, que faz uso comum da profundidade de campo e de acontecimentos em diversos planos coreografados simultaneamente. Mas também se trata de um recurso de economia importante, já que esse tipo de tomada permite grande troca de informações sem a necessidade de custos adicionais: não é necessário montar outro set para a dramatização de cenas completas, basta que as personagens falem a respeito do que ocorreu. É por meio do diálogo que se evidenciam os principais traços da personalidade e que são feitas as "revelações" típicas das peripécias dramáticas. Além disso, os funcionários explicam os detalhes de seu trabalho aos estudantes, recrutas e a todo tipo de novatos, que funcionam como substitutos do espectador.

Thomas Geoghegan escreve que os "empregadores agora dão início a 'equipes de trabalho', ou 'círculos de qualidade de trabalho', que são destinados a substituir os sindicatos"

(2004, p. 42). Para o autor, a estratégia deve ser vista não do ponto de vista de melhoria da qualidade ou de busca da satisfação no trabalho, mas como a tentativa de envolver os funcionários com os processos laborais. As equipes de qualidade estão preocupadas com o processo em si, com as maneiras possíveis de dinamizar cada segundo para aproveitar ao máximo o trabalho dos funcionários e evitar erros. Inerentemente, podem ser consideradas uma forma mais "inteligente" de se trabalhar, mas exigem esforço intelectual constante. Produzem mais lucro para a empresa, mas não necessariamente para os empregados. Em um contexto de ações antissindicais e ataques à organização trabalhista, tais processos, geralmente dirigidos e coordenados por gerentes e técnicos em administração, ofuscariam as relações naturais de solidariedade e aprendizagem que sempre ocorreram nos espaços de socialização da fábrica, especialmente em sindicatos[83].

Por meio das conversas nos corredores, os empregados transmitem técnicas e discutem problemas e resultados. Junto às questões afetivo-emocionais — uma questão profissional *sempre* remete a determinado conflito interno das personagens — os diálogos ressaltam a perspectiva individual. Há quase nada do que se poderia chamar de *ação coletiva*, e até mesmo as negociações salariais ou de condições trabalhistas são vistas como uma questão pessoal entre determinado funcionário e seu chefe. Conforme discutiremos com mais detalhe na Parte V, a própria natureza do *melodrama* televisivo conduz a diálogos que se concentram principalmente na exploração do nível individual-sentimental de cada personagem e de seus relacionamentos — e não em questões de trabalho.

A união do melodrama e do ambiente profissional propicia uma condição interessante para que os *funcionários*, especialmente os homens, aprendam a falar de seus sentimentos. *Hill Street Blues*, por exemplo, uma série que, devido à herança do gênero policial, poderia muito bem enfatizar tipos silenciosos e durões, traz na figura do Capitão Furillo um novo modelo de homem (e de funcionário), que sabe muito bem articular suas emoções. Há inclusive certa inversão do papel tradicional representado pela cultura de massa, quando é ele quem insiste ao longo de toda a segunda temporada em que sua namorada, Joyce Davenport, aceite seu pedido de casamento. Furillo a pressiona em busca de uma resposta, sempre articulando muito bem o que espera dela.

[83] Antunes é bem explícito quando avisa que as novas técnicas de gerenciamento surgem em um contexto de dessindicalização e/ou de sindicatos que defendem os interesses da empresa, não dos funcionários: "essas práticas subordinam os trabalhadores ao universo empresarial, criando as condições para a implantação duradoura do *sindicalismo de envolvimento*, em essência um *sindicalismo manipulado e cooptado*" (2015, p. 44, grifos do autor).

O que deve ser enfatizado é que tais problemas são extremamente articulados em diversos diálogos ao longo dos dias de trabalho. Furillo e Mark Greene têm a função de conselheiros e frequentemente ouvem as reclamações dos colegas a respeito de frustrações de ordem pessoal. Greene está sempre escutando e aconselhando Doug Ross (que sofre com um amor não correspondido), e Furillo ouve o tenente Goldblume ao longo de suas crises matrimoniais. Renko e Hill estão a todo momento tratando de suas dificuldades emocionais, enquanto um dos maiores problemas de Benton é justamente sua personalidade solitária, que só ao longo de diversas temporadas consegue aprender a se comunicar e a depender de alguém. Em resumo, tanto entre os "parceiros" na polícia quanto entre os colegas no pronto-socorro, parece que a regra geral é a necessidade irrestrita de *comunicação*, de articulação do pessoal e do profissional. Os diálogos poderiam ser considerados, então, uma forma de educação para trabalhadores-espectadores que também dependerão cada vez mais de habilidades colaborativas. "[Para Ohno], se um operário está sozinho, não pode haver equipe de trabalho" (ALVES, 2011, p. 57).

Sobre a questão da *visualização* do processo, cabe lembrar a função-chave que as tomadas longas adquirem em séries como *ER*. É por meio delas que o espectador consegue acompanhar a transição entre as diferentes etapas do processo, desde a admissão de um paciente, passando pela internação cirúrgica, até o momento de conversar com a família. Geralmente a cadeia é ilustrada com mais de um paciente, o que permite que os diretores frequentemente optem por utilizações "virtuosas" de movimentos de câmera[84], com o mínimo possível de cortes e o máximo de interligação de casos diferentes em estágios diversos, o que causa a impressão de integração total.

O episódio de *ER* dirigido por Quentin Tarantino ("Motherhood", S01E24) é especialmente interessante nesse aspecto. Acompanhamos um plano-sequência completo de 2 minutos de duração (00:07:24 em diante), em que dois pacientes são tratados simultaneamente. Um é admitido via helicóptero, enquanto o outro chega ao pronto-socorro de ambulância. Assistimos desde a admissão inicial até a estabilização e a internação cirúrgica dos pacientes. A tomada enfatiza a grande eficiência do trabalho médico, que lida simultaneamente com dois casos difíceis em exatamente dois minutos. Os pacientes são admitidos, ficamos sabendo um pouco de sua história por meio de diálogos com os parentes, vemos a interação da equipe de paramédicos, enfermeiros, médicos atendentes, residentes e

[84] Um comentador afirma que *ER* tem pelo menos uma sequência desse tipo por episódio, e dá o exemplo de um episódio na quarta temporada, com uma tomada sem cortes que dura mais de 5 minutos (TAIT, 2014).

estudantes de medicina durante as etapas de diagnóstico, estabilização e encaminhamento. Especialmente interessante é a tomada em que Mark Greene e a enfermeira Haleh Adams conversam sobre o dia das mães — o "tema" do episódio — em primeiro plano, enquanto médicos tiram uma radiografia do paciente na sala de trauma, ao fundo. Tarantino, bem como a maioria dos diretores da série, usará o recurso ao longo de todo o episódio, com tomadas em profundidade de campo que tratam de diversos subenredos simultaneamente. O reenquadramento dos planos ocorre de modo extremamente dinâmico: ora a câmera acompanha a ação em movimentos de *travelling*, ora gira rapidamente sobre seu eixo, em *whip pans* (panorâmicas "chicote"). Por se tratar de plano-sequência, o espectador vê, em tempo real, o atendimento completo. O efeito ressalta a cadeia produtiva como um todo e a importância de uma integração perfeita. Nos termos do toyotismo, é um processo que não poderia ser mais otimizado.

No episódio S01E10 de *ER* temos um exemplo do *just-in-time* toyotista: nos primeiros minutos o pronto-socorro está fechado devido a uma nevasca. Os funcionários brincam e conversam sobre suas vidas. Em relação aos episódios anteriores, parece ser realmente uma pausa na rotina caótica e uma oportunidade para momentos cômicos, como o "trote" no estudante Carter, que tem sua perna engessada enquanto dorme. Mas a equipe recebe um comunicado pelo rádio a respeito de um grande acidente com dezenas de vítimas. Imediatamente são colocados em prática protocolos de desastre, e a equipe aguarda a chegada dos pacientes. Do ócio total à produção total[85], o ambiente se transforma em eficiência plena, e os casos são triados, diagnosticados e tratados em tempo recorde. No final, a equipe desfruta de uma pizza. É justamente a capacidade de absorver uma grande variação de demanda a característica principal do modelo toyotista. Na verdade, a estratégia funciona inclusive para evitar a monotonia da repetição fordista[86].

As mudanças constantes de função e os objetivos flutuantes acabam gerando um "relacionamento próximo entre os funcionários e a empresa" (ARONOWITZ; DIFAZIO, 1994, p. 305). Como já comentamos, é nesse episódio que a série contrasta os trabalhadores que se identificam completamente com sua missão e aqueles que desejam apenas cumprir o horário. Enquanto uns assumem diferentes papéis durante a emergência, outros cuidam de se manter dentro dos limites de suas especificações. Não há dúvida de quem é mais valorizado.

[85] Lembrando Weber: "Ócio e prazer, não: só serve a ação [...]. A perda de tempo é, assim, o primeiro e em princípio o mais grave de todos os pecados" (2004, p. 143).

[86] "A tentativa de aumentar a eficiência e a produtividade no processo de trabalho introduzindo 'círculos de qualidade' e variação nas tarefas para se contrapor à monotonia do trabalho tem sido o foco de diversos experimentos por empresas capitalistas em certas linhas de produção" (HARVEY, 2010, p. 178).

Aliás, é neste episódio que, para surpresa dos colegas, uma das faxineiras realiza um procedimento cirúrgico complexo, pressionada pela ausência de médicos disponíveis. Logo em seguida descobrimos que a personagem era uma cirurgiã vascular na Polônia cuja dificuldade em validar sua licença a deixou confinada ao cargo de faxineira. Seria possível um exemplo melhor de polivalência, flexibilidade e espírito de dedicação?

8 HEROÍSMO TOYOTISTA

Serviço e educação

Stefanie Ehmsen e Albert Scharenberg, no prefácio do texto de Barbara e John Ehrenreich, resumem a situação do grupo profissional-gerencial desde os anos 1980:

> Nos anos 1970, essa classe parecia estar em ascensão. Um número crescente da força de trabalho exercia trabalhos profissionais, e muitos membros da CPG (classe profissional-gerencial) encontraram uma voz política distinta na New Left. Desde 1980, no entanto, as coisas se deterioraram. Conforme o capital atacou a autonomia das profissões liberais, a mídia de direita se aproveitou do ressentimento que a classe trabalhadora nutre pela "elite liberal". Mais recentemente, enquanto profissionais com nível superior, apesar do impacto da Grande Recessão, continuam a prosperar relativamente enquanto categoria demográfica, a CPG, enquanto classe capaz de agir em interesse próprio, parece ser um produto cada vez mais irrelevante do século XX (EHRENREICH; EHRENREICH, 2013, p. 2).

A irrelevância do grupo, ou melhor, a *percepção de sua impotência*, cresce em paralelo ao espaço de representação que ganham os trabalhos cada vez mais concretos. Os profissionais aparecem nas séries como o elemento mais fundamental da cadeia produtiva. Eles *dependem* da autonomia no ambiente de trabalho para realizar o serviço bem feito e lutarão por ela em inúmeros conflitos contra a burocracia e a hierarquia rígida. Ainda que se tornem cada vez mais irrelevantes enquanto categoria real, no campo simbólico seus trabalhos nunca pareceram tão valiosos.

Os Ehrenreich identificam que os membros do grupo profissional-gerencial acabam seguindo dois caminhos: os mais ricos passam a procurar empregos que lhes ofereçam dinheiro suficiente para ostentar uma vida próxima à das elites. "Cientistas abandonam suas pesquisas para se tornarem '*quants*' [técnicos especializados] em Wall Street; médicos podem dobrar sua renda encontrando trabalho como analistas de investimento ou abrindo consultórios para a elite" (2013, p. 10). No outro extremo, é comum vermos profissionais liberais das ciências humanas e das artes abandonarem suas carreiras e se tornarem mão de

obra no varejo ou aceitarem empregos que não condizem com sua formação. Raramente a segunda opção ganhará espaço de destaque na ficção televisiva.

Em *Hill Street Blues*, o detetive J.D. LaRue compete por uma vaga como segurança particular em uma agência prestigiada na América Central, o que lhe proporcionaria um salário muito superior ao que ganha. Ele fantasia sobre sua vida em um país-*resort*, com menos responsabilidades e riscos. Sua *aspiração* é totalmente identificada com o senso-comum do trabalhador assalariado: ganhar o máximo de dinheiro possível, fazendo o mínimo. Também em *Homicide: Life on the Streets* (NBC, 1993–1999), outra série muito popular dos anos 1990 que se passa em uma delegacia de polícia, alguns policiais abrem um bar em sociedade, de onde esperam tirar mais dinheiro do que a profissão principal lhes oferece. Ambos os exemplos parecem mais *realistas* que *ER*, cujos médicos constantemente renegam as opções mais lucrativas em nome da missão de "salvar vidas". Talvez isso se explique pelo caráter mais proletário dos policiais em relação a profissionais altamente qualificados, como os médicos. Mesmo assim, é importante notar que HSB enquadra a ambição de LaRue a partir da perspectiva pessoal: sem a dedicação e o *caráter* necessário ao verdadeiro funcionário público, o detetive é identificado como mulherengo e alcóolatra, que facilmente recai em decisões comprometedoras. O desejo de melhorar de vida aparece, assim, como atitude mesquinha, especialmente se a compararmos ao idealismo altruísta de outros policiais, como o Capitão Furillo. Em *Homicide*, apesar da tentativa de ganhar dinheiro no bar, é da profissão diurna que os detetives realmente obtêm satisfação; é do trabalho intelectual de investigação e de superação dos adversários, além da nobre causa de vingar os mortos, que advém a valorização social.

Nenhum dos exemplos contradizem o espírito da escolha de Mark Greene em *ER*, apenas acrescentam tonalidades possíveis às motivações. O que fica mais nítido no pronto-socorro, contudo, é a noção de *serviço*. Possivelmente devido à perda de autonomia e de recompensa financeira, os protagonistas das séries se identificam cada vez mais com o ideal nobre de *servir*, um aspecto essencialmente altruísta. John Carter, que ao longo de mais de 8 temporadas passa de estudante inseguro a chefe de plantão, incorpora plenamente a função de devotar sua vida ao serviço público humanitário. Ele é responsável, aliás, por encabeçar uma narrativa paralela em *ER*, quase uma série dentro da série, quando vai para o Congo atuar como médico voluntário ("Kisangani", S09E22; "The Lost", S10E02; "Out of Africa" S10E05), até que finalmente deixa o pronto-socorro e muda-se definitivamente para o país ("The Show Must Go On", S11E22).

Aronowitz e DiFazio afirmam que “cuidar dos doentes é visto pela nossa cultura como um trabalho sagrado e se tornou parte da nossa autoimagem como uma sociedade caridosa” (1994, p. 199). Contribuem para essa imagem as séries dos serviços públicos que, com maior ou menor realismo, retratam situações de altruísmo e filantropia, cujas personagens se afastam de tal maneira do egoísmo e das motivações financeiras imediatas que acabam frequentemente caindo no outro extremo, o autossacrifício e a martirização. Conforme as condições *pioram* para os servidores públicos, conforme o orçamento federal retira recursos do setor e os desloca para incentivos privados, mais *é* necessário manter, ainda que simbolicamente, a valorização ética e moral dos profissionais. Na mesma época em que se afirma “não haver sociedade”, no conhecido dito de Margaret Thatcher, amplia-se a noção de uma “sociedade caridosa”, cujos valiosos servidores cuidam dos enfermos e arriscam suas vidas contra o crime em troca apenas do senso de dever cumprido.

O trabalho deve ser compreendido em seu caráter ampliado, não apenas como produção de *coisas*. O trabalho médico, como uma categoria privilegiada de *serviços*[87], produz os próprios indivíduos trabalhadores e mantém seus corpos funcionado: do processo de vir à luz até os eventuais “consertos” necessários para que se volte a trabalhar o mais rápido possível.

Com a expansão da indústria de serviços, a expressão adquire ao longo do tempo um significado que supera a satisfação de uma necessidade. Os funcionários de uma famosa rede de cafeterias, por exemplo, ao anotarem o nome do cliente no copo de papel, vendem não apenas o *cappuccino*, e sim a ideia de comunidade associada à marca, a noção de que você, como indivíduo, tem um lugar privilegiado naquele espaço — *desde que consuma alguma coisa*[88]. O sorriso do atendente é um contrato de civilidade e cortesia atrelado ao comércio: sorrimos, se você puder comprar.

Há, aí, um caráter *pedagógico*. Em inúmeras cenas, tanto em séries policiais quanto médicas, vemos que a missão de salvar vidas se confunde à de educar os “menos favorecidos”. Os policiais adentram o ambiente doméstico e as disputas familiares se estendem ao pronto-socorro. No intercâmbio com a “comunidade”, abundam os casos de

[87] Aronowitz nota que, nos Estados Unidos, 60 milhões de trabalhadores (40% da força de trabalho total) participam do setor de serviços. Apenas o setor de restaurantes emprega mais de 9,3 milhões de funcionários, o que torna este o maior segmento privado do país (2015, p. 73). Embora as séries discutidas aqui lidem com o serviço *público*, é importante notar que os valores individuais elaborados podem ser estendidos ao setor como um todo: um trabalhador de serviços “ideal” encararia sua profissão com a mesma seriedade e profissionalismo que um médico ou um policial.

[88] Essa história é contada por Naomi Klein (2010), que fala da ideologia de marketing por trás da famosa rede *Starbucks*.

violência, de ignorância e de problemas de caráter. Os jovens são geralmente retratados como indivíduos essencialmente *vulneráveis*, que correm o risco de ser cooptados por gangues ou que automaticamente incorrerão em comportamentos de risco. A educação se dá principalmente pelo *exemplo*: no episódio S01E10, o pronto-socorro se encontra em algazarra, médicos atendem a pacientes em número muito superior à capacidade, e a câmera volta recorrentemente ao ponto de vista de um adolescente que presta serviço comunitário. O menino, ex-membro de gangues violentas, observa os profissionais se desdobrarem para salvar vidas e assimila a mensagem: a *importância* do labor. Como vimos na seção anterior, o episódio é uma epítome dos valores do trabalho pós-fordista: cada uma das personagens se desdobra em múltiplas funções, enfrentando condições crescentemente precárias, mas no final recebe a recompensa pelo trabalho bem feito. Por osmose, o menino se transforma, e a partir de então ele estará pronto para se tornar aquilo que as séries realmente formam: um trabalhador adaptado às condições de seu meio.

Ética protestante

Há continuidade entre a ética protestante do trabalho e sua organização na dramaturgia. Certamente, a representação do trabalho adquire novas formas de articulação conforme a precarização — ou "casualização forçada" (KLEIN, 2010, p. 232) — de certa classe avança. Contudo, as formas aproveitam estruturas que já se encontravam no fundamento da noção moderna de trabalho, especialmente em um país onde a ética protestante foi tão determinante. Weber percebia como o movimento da Reforma buscava diminuir o papel da "vida monástica" para encontrar no "trabalho profissional mundano" a fonte principal de valor individual, autoestima e autoafirmação. Ele afirma, inclusive, que o trabalho profissional mundano "aparece como expressão exterior de amor ao próximo" (2004, p. 73), algo que faz todo o sentido no contexto das séries analisadas. A *vocação* se desloca do sentido monástico afastado do mundo para a ideia de uma ascese intramundana por meio do serviço diário. A *personalidade* é identificada à profissão, ao modo como o indivíduo trabalha no mundo.

Aronowitz e DiFazio (1994, p. 301), bem como Offe (1989), defendem que a ética protestante não daria mais conta de sustentar a identificação entre vocação e personalidade. Com o fechamento de postos de trabalho e a falta de incentivos financeiros, além de certa predominância do *consumo* em detrimento da *produção*, os autores apontam para uma ascendência de outros determinantes de personalidade. É como se a ética protestante fosse "superada" por outras ideologias, e isso causasse certa dificuldade em educar os indivíduos a

empreenderem. Tratar-se-ia, portanto, de uma explicação de viés psicológico para o desemprego: os trabalhadores falham porque não possuem mais a motivação protestante para empreender.

Laval e Dardot (2016), por outro lado, mostram como o neoliberalismo, ao generalizar as leis do mercado a todas as situações da vida e, assim, fomentar a *concorrência*, cria uma situação em que nunca houve tanta necessidade de trabalho vigoroso. Quem não está disposto a se disciplinar asceticamente para enfrentar a competição fica de fora. Para os autores, o incentivo não é mais de ordem filosófica, mas vem da *educação* do mercado. É preciso realmente *convencer* alguém a trabalhar com mais afinco, quando a opção é o desemprego? Em uma época de terceirização, de transformação do empregado em empresa autônoma individual, quando não se fala mais em funcionário, mas em patrão de si mesmo, será que é mesmo necessário um suporte teológico de empreendedorismo?

Para nós, basta perceber que justamente no momento em que o trabalho se enfraquece simbolicamente, as séries elevam o exercício abnegado da profissão ao status de heroísmo. Se não há mais trabalho real, se não há mais oportunidade para uma situação de emprego pleno, ou se o exercício da profissão não comporta mais a realização plena profissional, é o trabalho fictício que preenche essa lacuna, é o *espetáculo* do trabalho que se oferece no lugar.

Sempre vale lembrar que, como já apontava Weber, o "espírito" do capitalismo estava mais presente nas camadas da classe média em ascensão (2004, p. 57) e nos empreendedores capitalistas, cujo trabalho necessitava de um *suporte ético* para justificar tanto a exploração do trabalho alheio quanto, *principalmente*, o próprio esforço "infinitamente mais intenso que agora é exigido" dele (2004, p. 61). "Performar" com desenvoltura as habilidades "flexibilizadas" e "polivalentes" (neologismos corporativos) é uma atividade que se serve muito bem do auxílio do "longo processo educativo" (WEBER, 2004, p. 54) da ficção. Quando o neoliberalismo e o toyotismo enfatizam, cada um à sua maneira, a generalização da atitude empreendedora, novamente percebemos a relevância da perspectiva da classe média, que encontra o campo aberto para se reafirmar.

O que as séries certamente operam é uma articulação (imaginária) dos problemas reais encontrados no mundo do trabalho (ALTHUSSER, 1996) — *de acordo com a perspectiva de determinada classe*. E o fazem, frequentemente, transformando questões pessoais em problemas de caráter e personalidade. Em *ER* ("Hit and Run", S01E04), por exemplo, os médicos atendem a um paciente que não para de utilizar seu telefone comercial durante o tratamento. Sua doença tem a ver com o estresse de trabalhar em tempo integral, e todos os médicos o aconselham a tirar férias, reduzir a jornada etc. A situação traz à tela uma discussão

que se popularizava no período, encabeçada pelo neologismo *workaholic*. Aronowitz e DiFazio (1994, p. 315) observam que o termo frequentemente denota um problema *pessoal*, uma característica psicológica de alguém que seria "viciado" em trabalhar, em estar constantemente conectado. No episódio, o paciente é visto como extremamente ganancioso; ele não trabalha para ganhar apenas o necessário à sobrevivência, mas cobiça os bônus da empresa, o reconhecimento entre os colegas e a estadia em *resorts* extravagantes durante as férias. Ao final do episódio, os médicos o convencem da fraqueza de sua posição moral: ele viverá mais se deixar de lado esse "vício" do trabalho. A "compulsão individual" é diagnosticada e tratada.

É claro que a natureza do trabalho médico é representada em outro tom: trata-se de uma missão humanitária. Os funcionários não são *workaholics*, mas almas abnegadas que buscam o constante aprimoramento pessoal e o avanço da sociedade acima de tudo. Não trabalham por pressão financeira, mas com fins de autoexpressão. Não buscam reconhecimento e status; aspiram a cumprir o bem. O motivador autorizado, em vez da ganância, é algo mais próximo da ascese espiritual protestante (muito embora os termos não sejam contraditórios para certas correntes da religião).

Se isso parece uma denúncia da manipulação ideológica realizada pela indústria cultural, vale notar que a articulação ficcional de fato é mais interessante. Na cena completa, concomitantemente ao uso do telefone celular do paciente, coisas estranhas estão acontecendo no pronto-socorro: cadeiras elétricas andam sozinhas, luzes se acendem, até o marca-passo de um doente e o equipamento de diálise apresentam mau funcionamento, prejudicando a saúde geral. No final, descobre-se que é o telefone ultrapotente do *workaholic* o responsável pelas interferências de radiofrequência. Ou seja, apesar de certa escala moral, a *ação* do telefone, símbolo do trabalho onipresente, é sentida por todos os trabalhadores precarizados do local. Como num ato falho, o detalhe mistura a condição individual do "viciado" no trabalho, o caso particular, a uma "patologia social" (1994, p. 315), nas palavras de Aronowitz e DiFazio, que é geralmente encoberta.

Ética protestante (2)

O processo que estamos descrevendo pode ser reformulado em termos estritamente weberianos. Weber assiste com assombro ao momento histórico em que o capitalismo passa a ser "vivenciado pelas pessoas na condução metódica da vida de todo dia" (PIERUCCI, 2005, p. 7). O "desencantamento" de Weber ocorre porque, de repente, e de modo cada vez mais generalizado, fatores como família, posição na hierarquia social e, principalmente, religião, já

não definem as relações entre os indivíduos, nem suas explicações do mundo; toma seu lugar, de agente causal e explicativo, a racionalidade metódica e científica que também rege o capital. O choque de Weber é perceber que o interesse e a troca, que costumavam constituir o reino isolado do mercado, agora definem a própria condução da vida individual, e criam inclusive uma nova ética e moral.

Mas essa consciência pôde ser abafada ao longo do século XX. O próprio Weber é visto como tendo se "resignado", com pessimismo, à situação (LÖWY, 2014, p. 12, 41), junto com certo grupo de indivíduos cuja liberdade de opções facilitava a identificação entre vontade própria e atuação no mundo, e cujas profissões deixavam margem para grande autonomia e autodeterminação. A partir de uma atitude *modernista*, artistas e intelectuais, cientistas e outros autônomos organizaram um foco de resistência onde se depositam as esperanças, um repositório de "humanidade" em meio à frieza do mercado. O modernismo se assemelha ao fordismo no sentido de que vê uma *separação* entre a atuação humana, autônoma e criativa, e o mundo do trabalho racionalizado e estranhado; é sua contrapartida espiritual e permanece orientando as altas aspirações dos profissionais liberais.

Para esse grupo, o verdadeiro "desencantamento" só vai ocorrer a partir dos anos 1970, quando eles percebem que são tão limitados pelo mercado e pela racionalidade do capital quanto outros grupos. É o momento em que o "medo de cair", discutido no Capítulo 5, encontra evidências insuperáveis na realidade.

Isso não significa que a teoria weberiana possa ser aplicada sem adaptações para tratar do contexto contemporâneo, visto que seu momento histórico foi outro. Mas ela traduz um momento similar: o *insight* teórico de Weber só foi possível a partir da experiência do choque entre o humanismo secular e o racionalismo científico (LÖWY, 2014, p. 34). Este último sempre se pretendeu uma lógica muito mais universalizante e arrasadora das distinções de classe e de profissão. O processo se renova na época da qual estamos tratando, quando os profissionais liberais, muito mais identificados com aspirações humanistas que ainda resistiam, graças aos pequenos privilégios e à autonomia concedida à classe intelectual-profissional, passam a temer o "rebaixamento" a uma condição proletária. As políticas neoliberais e o toyotismo corroboram seus renovados pavores.

As séries, então, vão articular esse choque. Se Weber define o desencantamento como o momento em que a religião protestante retira a operação divina do mundo, restando ao homem conformar-se à sua atuação individual (WEBER, 2004, p. 96), as séries, num primeiro momento, respondem utopicamente acrescentando um pouco de *espetáculo* (encanto?) ao mundo profissional. A lógica operante pende para o lado das decisões *humanas* que se

baseiam nos conceitos por demais idealistas e quase religiosos de doação, vocação e filantropia. Como dependem da própria ética protestante que impulsionou o primeiro momento do capitalismo, as séries promovem praticamente a mesma solução: o trabalho incessante e o esforço individual. Assim, deveremos continuar examinando como os valores e a ética do trabalho permeiam as escolhas estéticas, desde o roteiro até a edição. As personagens continuam sendo as "escravas ascéticas, mas producentes" de Marx (2004a, p. 141), que "se dobram" (WEBER, 2004, p. 77) para atender ao apelo de vocações mais íntimas contra a lógica imediatista do lucro pessoal. Elas continuam a valorizar "o cumprimento do dever no seio das profissões mundanas como o mais excelso conteúdo que a autorrealização moral é capaz de assumir" (WEBER, 2004, p. 71). Quantas cenas não vemos em que alguém toma coragem para assumir seu *dever*, em coerência com sua *potência interna*, que precisava só de uma situação de crise para finalmente desabrochar? Quantas personagens não se apresentam voluntariamente e aceitam posições extremamente precárias e de risco, compelidos por suas próprias naturezas?

Trabalhadores ideais, ideais dos trabalhadores

Todas as personagens parecem ter consciência da vocação. Com alguma variedade, elas afirmam e reafirmam a missão: "falar pelos mortos" é o bordão repetido diversas vezes pelos detetives de *Homicide*; "salvar vidas" é o objetivo claro dos médicos em *ER*. Decerto há crises, e alguns personagens se escondem atrás do véu do cinismo, sonhando com outra vida possível. Mas, em ambas as séries, muitos protagonistas sabem desde o início qual seu lugar no mundo e perseguem o sucesso desde o primeiro episódio.

Em *ER*, Peter Benton, cirurgião-residente, é aquele que mais se aproxima de um ideal do trabalhador talentoso, esforçado e dedicado. Ao ser questionado sobre seus hábitos de sono, responde: "se dormir um minuto além de 3 horas, fico lerdo pelo resto do dia" (*ER*, S01E03), o que parece um absurdo aos ouvidos de seu aluno, John Carter. De fato, Benton parece feito de um material distinto. O funcionário é incansável, seu *ritmo* está em sincronia com aquilo que é exigido dele, seja uma cirurgia vascular complicada, seja o atendimento simultâneo de diversos pacientes. Na verdade, a personagem *prefere* a rotina intensa ao tédio de uma ocupação menos exigente.

O sociólogo português João Bernardo afirma:

> Um trabalhador contemporâneo, cuja atividade seja altamente complexa e que cumpra um horário de sete horas por dia, trabalha muito mais tempo real do que alguém de outra época, que estivesse sujeito a um horário de quatorze horas diárias,

> mas cujo trabalho tinha um baixo grau de complexidade. A redução formal do horário corresponde a um aumento real do tempo de trabalho despendido durante esse período (2000, p. 46, citado por Antunes (2015, p. 133)).

Benton, visto sob essa luz, poderia ser considerado o trabalhador contemporâneo ideal. Ele *busca* a intensificação da rotina, adequando-se perfeitamente ao que é esperado de um funcionário que deve realizar elevado número de rotinas e procedimentos o mais rápido possível.

No entanto, a série propõe uma escala que avaliará Benton de modo distinto. A eficiência do cirurgião, no quesito técnico, é inquestionável. Ao mesmo tempo, fica óbvio que sua aptidão para assuntos *humanos* requer alguns ajustes. Benton é uma personagem fria, maquinal. Sua arrogância e necessidade de provar o valor fazem dele um péssimo trabalhador em equipe. Além disso, sua relação com a família é prejudicada devido aos compromissos profissionais. Em S01E04, ele perde o aniversário da mãe por conta de uma cirurgia desafiadora, algo que o fará repensar, ao longo da temporada, o modo como está encaminhando a vida.

A contrapartida direta de Benton, ao longo das primeiras temporadas, é seu aluno, John Carter. Em diversas cenas ao longo do aprendizado de Carter, Benton o adverte. Segundo o cirurgião, Carter passa muito tempo conversando com os enfermos e se interessa demais pelo histórico deles, quando deveria estar preocupado apenas no que há de errado fisicamente. Carter *gosta* dos pacientes, enquanto Benton enxerga neles apenas uma maneira objetiva de afinar suas habilidades. Carter *se identifica*, Benton *estranha*. Esse conflito se estende ao longo de diversas temporadas; no final, Carter se arrepende da decisão de seguir a especialização cirúrgica e decide se tornar atendente de pronto-socorro. Como já mencionado, Carter perseguirá a vocação humanitária até muito mais longe, participando do programa Médico Sem Fronteiras no Congo e, posteriormente, abrindo sua própria clínica gratuita no hospital de Chicago.

Giovanni Alves explica que um movimento semelhante ocorre no mundo do trabalho toyotista. Ao longo das décadas de 1970 em diante, presencia-se um movimento de *desespecialização* (ALVES, 2011, p. 56): é mais interessante, do ponto de vista das novas técnicas de administração e gerência, que os funcionários desenvolvam habilidades polivalentes e que sejam capazes de *trabalhar em equipe*.

Há reportagens como “Por que os negócios preferem uma educação em humanidades” (KOBA, 2015), em que diretores executivos afirmam estar buscando empregados formados em humanidades (*liberal arts*), pois teoricamente tal formação acarretaria “funcionários mais

dinâmicos", "pensadores criativos e melhores comunicadores". CEOs querem formandos que consigam "pensar claramente e tenham boas habilidades de comunicação oral". "Se alguém estudou literatura, essa pessoa vai ter mais conhecimento de si mesma e dos clientes", é como coloca Michael Fromm, diretor de uma empresa de produtos elétricos na Pensilvânia. A revista *Time* fez uma lista com dez presidentes de empresas de sucesso que se formaram em humanidades: Starbucks, Avon, Walt Disney, HBO (!), e diversas outras contam ou contaram com diretores executivos que valorizam o papel de uma formação liberal abrangente (LINSHI, 2015). O que autores e entrevistados percebem é que a crescente automação levará a uma necessidade *menor* de educação formal especializada, já que boa parte dos empregos se tornarão totalmente automatizados ou exigirão apenas um caráter técnico facilmente assimilado em treinamentos curtos. O que os cursos em humanidades ofereceriam seria uma formação mais abrangente que prepararia os alunos para se comunicarem melhor e assimilarem novos conhecimentos com mais facilidade, não importa quais sejam.

A maioria dos entrevistados bilionários de uma reportagem (JACKSON, 2017) aponta para a necessidade de uma formação liberal. As séries dos anos 1990 já pareciam estar abrindo esse caminho. É nessa época que surge o *best-seller* da "inteligência emocional", de Daniel Goleman (1995), que também põe em cheque a prioridade da inteligência "racional", voltada a cálculos objetivos, em relação à habilidade de se relacionar em sociedade. Sem dúvida, no caso de uma profissão extremamente especializada como a de cirurgião, o conhecimento individual ainda é valorizado. Mas, *no contexto da série*, muitas das características de uma personagem especialista, como Benton, são vistas como desvantagens. Por diversas vezes ele erra o diagnóstico porque não passa tempo suficiente escutando seus colegas e pacientes; ou seja, porque lhe faltam habilidades de comunicação e empatia.

Outro fator importante é que Benton está investido em sua própria ambição. Ele quer se tornar o melhor. Enquanto isso, Carter se apresenta como a epítome da vocação e do serviço humanitário, do trabalho *para os outros*. Espiritualmente, o estudante está muito mais envolvido com os *ideais* hipocráticos da medicina. Assim como Greene, o modelo principal a ser seguido, quase toda sua personalidade se adequa a um trabalho que exige uma profunda *doação*. É desse tipo de "captura" da subjetividade que trata Giovanni Alves ao falar do espírito do toyotismo. Da mesma forma, as empresas vão exigindo compromissos cada vez mais idealistas: os relatórios corporativos modernos, sem exceção, trazem nas primeiras páginas declarações de *valores* e da *missão* da empresa, sempre fraseados com uma terminologia abstrata. Cabe aos funcionários e aos setores de recursos humanos, ou de

"gerenciamento de talentos", se identificarem com esse espírito e colaborar para que o ambiente intraempresa seja "sensível às necessidades humanas" (ALVES, 2011, p. 55).

Mais do que valores, contudo, a valorização e a modelagem de comportamentos ocorre por meio de *atitudes*. Marx cita com ironia as reclamações a respeito da falta de disciplina dos trabalhadores:

> "A fraqueza da natureza humana", exclama o amigo Ure, "é tão grande que, quanto mais hábil é o trabalhador, mais voluntarioso e intratável ele se torna, causando, assim, grandes danos ao mecanismo global em razão de seus caprichos insolentes" (2013, p. 442).

Durante toda a Revolução Industrial, e seguindo até o final do período fordista, de fato o trabalhador "insolente" era visto como uma ameaça. Quanto mais especialista, mais passível à "fraqueza da natureza humana". O que esse trabalhador ostentava, na verdade, era um elevado poder de barganha frente aos patrões, que sabiam precisamente o quanto ele oferecia em potencial lucrativo. O mérito do toyotismo é *aproveitar* esse trabalhador voluntarioso para benefício do próprio sistema de produção, cooptando seu espírito insolente, mas retirando-lhe o caráter ameaçador. *Estimula-se* o pensamento independente, que aprimora o processo como um todo e oferece ainda mais lucro ao patrão — ao mesmo tempo que se desestimula a concentração dos conhecimentos em uma pessoa só.

Nas séries, a insolência é sempre valorizada. O saber do detetive, do médico e da enfermeira é *vital*. Susan Lewis, residente no pronto-socorro, oferece diagnósticos a respeito de um paciente, mas não é ouvida pelo supervisor. Até que ela se prova correta — e o próprio chefe, acometido de um ataque cardíaco, é salvo pela residente. Outros médicos constantemente contrariam as ordens dos diretores do hospital para salvar seus pacientes. Os bons gerentes, diferentemente do período fordista, são aqueles que aprovam essas insubordinações.

A operação é brilhante. De um lado, a passagem do fordismo ao toyotismo aparece como *superação* de uma fase de trabalho estranhado. Ressalta-se a autonomia e a independência do funcionário e estimula-se uma formação humana genérica, centrada na comunicação e na inteligência interpessoal. De outro, o toyotismo realiza a transferência de conhecimentos e habilidades extremamente específicas dos homens para máquinas e processos. Com isso, funcionários que detinham certo poder de barganha, na realidade *perdem* a autonomia de negociação. Nesse sentido, o toyotismo pode ser visto como a *intensificação* da gestão racional, e não como sua negação humanista. Como já denunciava Marx, a intenção última é tornar cada trabalhador facilmente substituível. Portanto, quanto menos

conhecimento o funcionário individual concentrar, menos independência ele tem para negociar o salário. A autonomia só é estimulada quando é *interessante à empresa*, jamais quando confere ao trabalhador poder de barganha.

Caminhos possíveis da ficção televisiva

O mecanismo das séries em ambientes de trabalho está bem delineado: diversos núcleos narrativos enfocam personagens em funções distintas; há um fluxo visual que permite o acompanhamento de muitas etapas do processo produtivo; o trabalho é coordenado; os profissionais lutam por reconhecimento e autonomia; eles provam a imensa capacidade humana de lidar com situações extremamente desafiadoras, e geralmente superam todos os obstáculos que se põem à frente. A partir desse quadro, poderíamos pensar que as séries comportam um enorme potencial para iluminar o universo do trabalho. Elas mostram uma conexão que se traduz inevitavelmente em *sociabilidade*: ao tratar de tão perto trabalho e trabalhador, enfatizam agência e coordenação humanas.

Marx já havia afirmado que a "*divisão do trabalho* é a expressão nacional-econômica da *sociabilidade* (*Gesellschaftlichkeit*) *do trabalho* no interior do estranhamento". Ela ressalta a "*atividade do homem enquanto ser genérico*" (2004a, p. 149, grifos do autor). A obra de Durkheim leva a frase às últimas consequências e vê na divisão do trabalho a maior demonstração da interdependência entre os homens. É justamente quando o ser humano reconhece que não consegue viver sem os frutos do trabalho de outrem, que ele percebe a si mesmo como um ser genérico, membro de uma espécie, dependente de uma sociedade que o antecedeu e o sucederá. Tal consciência *poderia ser facilitada* por meio de uma estrutura como a narrativa seriada. Que outra convenção permite o desenvolvimento temporal complexo de tantos núcleos sociais diferentes, e *depende* da interconexão entre eles? Que outra arte acompanha tão de perto os detalhes de uma cadeia produtiva? Poderíamos pensar, inclusive, em uma série global, em que absolutamente todos os envolvidos na produção de determinado produto ganhassem relevância narrativa idêntica. Seria uma derivação da grande "comédia humana" de Balzac, só que do ponto de vista da *produção*, e não apenas da consciência da mobilidade social das classes a partir da revolução burguesa. Pensar nisso exige uma imaginação crítica que raramente é exercitada: que tipo de arte estaria disponível *a partir* de certa obra? *E se* resolvêssemos deixar vivo o paciente que sai do pronto-socorro e seguir os acontecimentos de sua vida até o final? E se avançássemos para além do "felizes para sempre"? E se explorássemos *todas* as personagens secundárias com a profundidade que reservamos aos "protagonistas"?

Falamos do momento em que as novas séries estão plenamente maduras e cheias de possibilidades. *ER*, *Homicide* e diversas outras obras dos anos 1990 representam um ponto de pleno domínio técnico-narrativo, em que os autores se sentem à vontade o suficiente para se atrever a contar histórias de maneiras distintas. *ER*, por exemplo, apresenta um episódio ("Ambush", S04E01) gravado e transmitido inteiramente ao vivo (em dois fusos horários diferentes, o que exigiu duas *performances*). Também há episódios que são narrados em cronologia inversa; que focam apenas um caso; um paciente; ou um médico; que utilizam marcos temporais distintos (por exemplo, apresentam cortes de hora em hora, de dia em dia etc.); que são orientados por narrações epistolares; que saem integralmente do ambiente do pronto-socorro e vão lidar com as famílias das personagens; que se articulam a outros seriados; além de diversas outras variações. *Homicide* traz episódios que se passam quase integralmente na sala de interrogatório ("Three Men and Adena", S01E05), que brincam com a quarta-parede (por exemplo, quando, durante uma perseguição, os detetives topam com a própria equipe de filmagem), que focalizam determinado ator *fora* da delegacia etc. Também é durante os anos 1990 que outras séries propõem narrativas ainda mais serializadas, como *Twin Peaks*, de David Lynch e Mark Frost, que abandona completamente o caráter episódico-procedural para perseguir uma trama única (ainda que envolvesse diversos núcleos narrativos tradicionais). *The X-Files*, da quarta até a sexta temporada também desenvolveu inúmeros episódios com estruturas de roteiro que francamente brincavam com as convenções: do filme *noir* à comédia pastelão, passando pelo *reality show*.

O que acontece após essa década? Como se desenvolvem as inúmeras possibilidades temáticas e narrativas que parecem estar já plenamente codificadas nos anos 1990? Como a série relacionada ao trabalho e ao ambiente profissional será abordada pelos autores que passam a comandar o horário nobre a partir de então? Já vimos (Capítulo 2) que a partir dos anos 2000 ocorre uma grande tendência à segmentação e à especialização, particularmente devido à proliferação de canais de TV a cabo, às vendas de DVD e, mais recentemente, a serviços de *streaming*. Cada uma das diversas possibilidades temáticas vai se desenvolver de modo independente, e as séries serão direcionadas a um segmento específico. Assim, a "série da HBO", ou de qualquer canal *premium*, terá características diferentes da série de um canal aberto como a ABC ou a CBS. O número de episódios, o orçamento, os salários dos atores, a liberdade criativa dos escritores e a expectativa dos públicos de diversas camadas sociais, além de outros fatores, levarão as séries a caminhos e convenções diferentes.

A principal ideia é perceber que a partir de agora o caminho se bifurca. A tensão já estava disposta desde *Lou Grant*, que não se decidia pela ênfase no *assunto* ou nas

personagens. As séries dos anos 1990 mantêm essa tensão, mas grande parte das obras posteriores vai aprofundar um ou outro polo. O momento de séries como *Hill Street Blues*, *Homicide* e *ER* é extraordinário porque ainda lida com conteúdos em potencial, porque elas de fato jamais "resolvem" as questões completamente. Durante o restante da tese, voltarei sempre a exemplos retirados daqui, pois eles oferecerão pontos valiosos de contraste e comparação.

Dito isso, é verdade que a balança pende mais para um lado. A construção da *personagem* e a perspectiva individual já possuem, nas séries mencionadas acima, um peso maior do que qualquer preocupação com o assunto.

Indivíduos

Os arcos maiores de *Hill Street Blues*, *ER* e *Homicide* sempre são os arcos de *personagem*. Nas entrevistas com novos *showrunners*, é isso que eles mencionam (Capítulo 2) ser o principal fator de reconhecimento da *qualidade* das séries: o modo como as personagens são desenvolvidas e caracterizadas; a evolução e a tentativa de resolução de seus conflitos internos é o verdadeiro ponto focal das narrativas. Mesmo que até agora tenhamos tratado do caráter mais genérico do trabalho representado, o que talvez aproxime as personagens a caricaturas de funcionários cooptados pela nova ideologia toyotista, é importante enfatizar que de modo algum o trabalho de representação para por aí. A ideologia depende inteiramente de seu papel individualizante: é ela que "interpela" o sujeito e, ao mesmo tempo, que depende da "consciência" do indivíduo para se reproduzir (ALTHUSSER, 1996, p. 138). E o drama televisivo permite que isso venha à tona.

O trecho de Aronowitz e DiFazio, abaixo, ajuda a resumir os argumentos até agora e a avançar à próxima etapa:

> A explosão de demissões de funcionários profissionais e técnicos bem como de trabalhadores manuais e de escritório por grandes corporações no começo dos anos 1990 assinalou uma visível mudança decisiva no prognóstico de Veblen de que a "classe" do conhecimento permanecerá como adjunta do capital, justamente porque os privilégios de que essa classe desfrutou durante a era da industrialização e durante os anos mais recentes da era cibernética sofreram uma erosão permanente. É claro que a relativa proletarização da *intelligentsia* técnica não significa que ela se torna uma nova classe trabalhadora *desde que ela retenha a ideologia e a cultura do profissionalismo, que tem como uma de suas características incentivar a culpa do próprio indivíduo pelo seu fracasso* (1994, p. 225, grifos meus).

Os autores descrevem novamente a queda que os grupos profissionais (classes gerenciais-profissionais, na nomenclatura dos Ehrenreich) sofreram. Segundo minha tese, essa

queda é articulada ficcionalmente por meio de uma revalorização simbólica das profissões liberais: os indivíduos da classe profissional são elevados ao status de heróis, e o público conhece com detalhe sua luta em busca de mais autonomia. As recompensas são quase sempre de ordem moral, a satisfação do serviço bem feito e o reconhecimento dos colegas. Mas o *horizonte* das séries quase nunca ultrapassa o escopo das consequências individuais; as soluções também são sempre de ordem moral/pessoal.

O episódio "Love's Labor Lost" (S01E19) de *ER* acompanha integralmente o caso de uma grávida que está prestes a dar à luz. Após diversas complicações, apenas o bebê sobrevive. Responsável pelo caso, Mark Greene comete uma série de decisões equivocadas e se sente responsável pelo resultado. Nos episódios seguintes, ele se encontra extremamente deprimido e inseguro, e sua disposição simpática dá lugar a reações violentas e desproporcionais. Examinando melhor as circunstâncias, no entanto, percebemos que as *condições* do hospital eram extremamente desfavoráveis: por diversas horas Greene não consegue apoio de especialistas da obstetrícia, que certamente teriam mais competência do que ele para tratar das complicações.

Todo o arco narrativo de Greene ao longo das temporadas vai enfatizar seu enorme senso de responsabilidade. Em um dos conflitos principais, o médico é espancado por quem presume ter sido parente de um paciente também falecido sob seus cuidados. Greene passa diversas temporadas tentando se recuperar psicologicamente do trauma, agravado devido à culpa interior de não ter cuidado do caso como deveria.

John Carter também sofre as consequências de um diagnóstico equivocado quando um paciente o esfaqueia. O médico fica à beira da morte e assiste a uma aluna (e possível interesse romântico) morrer ao seu lado. Durante a recuperação, desenvolve dependência química de morfina, que será tratada ao longo de diversos outros episódios[89], até que segue para o Congo e para o serviço humanitário, que parece ser a única maneira de apaziguar seus conflitos internos. No final das 15 temporadas de *ER*, Carter retorna como convidado especial, num pequeno arco dramático em que aguarda por um transplante de fígado devido a uma doença que contraiu durante suas missões filantrópicas na África.

Frank Pembleton e Tim Bayliss, os dois detetives de *Homicide* que mais se identificam com seu serviço, também lidam com episódios de culpa. Bayliss nunca se recupera totalmente do fracasso em apreender o assassino do primeiro caso sob sua responsabilidade. Pembleton

[89] A dependência química é assunto frequente de seriados. Examinarei o potencial dramático e ideológico do recurso no Capítulo 9. Por enquanto, volto à Naomi Klein, que relata grande frequência de uso de anfetaminas por parte dos funcionários nas Filipinas (2010, p. 216).

sofre um derrame na quarta temporada, e luta para aceitar as consequências físicas da condição. Ele demora a se acostumar com as novas limitações que o impedem de continuar a ser o detetive mais inteligente e articulado da delegacia.

Não nego que todos esses arcos narrativos apresentem uma enorme capacidade dramática de explorar as consequências individuais de condições extremamente inóspitas. A própria carga de culpa e de responsabilidade que carrega cada um dos profissionais, muitas vezes ignorando (ou, dito de outra maneira, *superando*) as condições extremamente precárias em que se encontram, pode ser vista como um sintoma de uma ideologia deveras violenta para com o indivíduo. Esses conflitos entre o homem e o meio evidenciam e problematizam um processo de constante martírio que ocorre em ambientes profissionais. Não deveriam os principais *servidores* públicos obter *suporte* para seus problemas? Não se esperaria que o emprego fosse um meio de desenvolvimento humano? Nesse ponto, de fato poderíamos dizer que os conflitos individuais dramatizados representam bem os extremos de uma ideologia meritocrática, que transfere toda a responsabilidade para os próprios trabalhadores: a ideologia do *profissionalismo*, conforme os termos de Aronowitz e DiFazio.

Weber já havia identificado, naquilo que a ideologia protestante fornece ao trabalhador do capitalismo, algumas das características fundamentais para compreendermos os protagonistas típicos desse tipo de série: "supremacia de uma vontade orientada por um plano", submissão permanente das ações à "autoinspeção e à ponderação de sua envergadura ética", "ativo domínio de si" e "autocontrole reservado" são alguns dos termos com que Weber descreve simultaneamente o monge cristão e o operário (2004, p. 108). O autor fala do "trabalho mundano, sem descanso, continuado, sistemático" que é valorizado pela religião, e poderíamos encontrar esse tipo de atitude em praticamente todos os protagonistas das séries de que tratamos (2004, p. 156), com pitadas adicionais de melodrama. No entanto, a expressão mais interessante de Weber é a "virtuosística tortura de si", o processo doloroso (e simultaneamente valoroso) de identificação plena da vontade individual do trabalhador com o plano *racional* exigido pelas novas formas de trabalho e de controle de si. A articulação entre a *virtude* e a *tortura*, e as consequências de ambas para o *indivíduo*, é justamente aquilo que é colocado em evidência pelas novas séries.

ER, *Homicide* e outras obras dos anos 1990 facilitam essa interpretação, ou esse ponto de articulação, já que nelas o conflito permanente do homem com seu meio, mediado pela profissão, é colocado sempre que possível em primeiro plano. Porém, conforme veremos, tanto essas próprias séries quanto, principalmente, a próxima leva de produtos do horário nobre, apostarão na exploração ainda mais complexa das consequências psicológicas do

martírio. A partir daí, perceber o impacto do ambiente profissional, da sociedade e do meio nas personagens será uma tarefa de leitura a contrapelo. Em arcos narrativos menores e mais centrados em (geralmente) um protagonista individual, é muito mais difícil detectar as possibilidades que a exploração dramática da divisão social do trabalho permitia em séries mais horizontalizadas. É como se, a partir dos anos 2000, Mark Greene ganhasse uma série própria, John Carter outra, e Benton, ainda outra. Desse modo, todos os conflitos e outras personagens passarão a girar em torno de grandes figuras proeminentes, cujas contradições "internas" determinarão todas as demais instâncias narrativas. Se *ER* mostra o "melhor" e o "pior" do toyotismo, quer dizer, se apresenta um ambiente de trabalho extremamente eficiente ao mesmo tempo que explora as consequências psicológicas resultantes das novas condições, as novas séries já tratarão das personagens menos *como trabalhadores*, e mais como grandes figuras individuais, "tridimensionais", repletas de minúcias interiores, dominadas pelo "sentimento de inaudita solidão interior" do indivíduo weberiano (WEBER, 2004, p. 95).

Também vale ressaltar o caráter ideológico desse movimento: ao responsabilizar o indivíduo, ao dramatizar a condição e os conflitos de certos protagonistas, as séries se esquivam de explicações sistêmicas. Em "Luck of the Draw" (*ER*, S01E13), por exemplo, Carol é picada por uma agulha possivelmente contaminada com HIV e reage de modo inteiramente casual. A enfermeira fica "chateada" por ter de tomar coquetéis de antibióticos preventivamente, enquanto suas colegas mencionam as dezenas de vezes que isso ocorreu com elas. Aliás, sempre que casos de HIV passam pelo pronto-socorro, enfatiza-se o comportamento de risco ou a luta individual para receber os medicamentos. Sem dúvida, a série tenta ser "realista": a exposição contínua a situações de risco leva a certa familiaridade de tom, e os dramas dos pacientes são "vividos" individualmente.

A mesma coisa ocorre com os casos de suicídio: é como se os caminhos dramáticos da ficção televisiva recusassem constantemente a consciência durkheiniana de que é importante olhar para a "taxa de suicídio", e não para os suicidas individualmente. Cada caso de suicídio, a começar pelo exemplo já citado de Carol, apresenta tentativas de explicação de teor psicológico (depressão). Em *Homicide* é o detective Crosetti que, entre uma temporada e outra, tira a própria vida. Seus amigos, e principalmente seu parceiro, não conseguem compreender o que ocorreu, já que Crosetti jamais havia dado indícios de depressão. Eles simplesmente se deparam com uma rua sem saída. Esta solução, aliás, é seguramente mais interessante, já que aponta para uma *insuficiência* de explicação por via dramática.

Aqui poderia ouvir a objeção de que estou exigindo das séries algo que não seria de sua natureza. Que o próprio drama *exigiria* o desenvolvimento individual das paixões; que,

aliás, isso seria seu maior mérito. Portanto as séries cada vez mais especializadas, com indivíduos extremamente complexos, realmente confirmariam a afirmação de que o seriado televisivo se encontra em seu momento mais avançado. Responderia que essa afirmação se baseia nos critérios do *arte burguesa*, tanto o romance quanto o *drama burguês*, assuntos a serem explorados na Parte V. Conforme veremos no próximo capítulo, de fato as obras a partir dos anos 2000 vão mostrar soluções interessantes da perspectiva individual/pessoal. Em termos de personagens "esféricas", de complexidade interior, elas representam um ápice. Mesmo assim, defenderei que as possibilidades de representação não se restringem a esse modo e que o melodrama individual não é o único meio válido e legítimo de articulação artística do horário nobre.

IV NARRATIVA PESSOAL

9 PREÇO HUMANO E NARRATIVA: *24*

No episódio anterior...

A representação do trabalho geralmente está associada à noção de troca, de *compra e venda*, de que deve haver, inevitavelmente, perdas e ganhos com o ato de trabalhar, o que condiz com a posição do trabalhador assalariado na sociedade. Nessa troca, o indivíduo pode lucrar e se realizar de fato *produzindo* alguma coisa valiosa para a sociedade, ainda que haja sacrífico de tempo e de relações pessoais para cumprimento da missão — aqui o trabalho se assemelha à definição de *work*. Em contraste, trabalho pode significar apenas sofrimento pessoal, *labor*, num processo mecânico e alienado que nada acrescenta ao indivíduo em termos de autossatisfação e metabolismo útil. Mas raramente as linhas são tão bem demarcadas. Nas séries contemporâneas de televisão, assistimos a uma grande alternância entre ambas as posições, que se manifestam ora como características inerentes de personagens e tramas secundárias, ora como arcos de desenvolvimento de uma personagem principal. Veremos que há uma tendência desde os anos 1980 até hoje: conforme as décadas se sucedem, a crise de indivíduos que trabalham passa das margens de tramas e personagens secundárias ao centro das séries, juntamente com o aprofundamento da sensação de alienação e de impotência de todo um grupo profissional.

Em *Hill Street Blues*, por exemplo, embora diversas personagens sofram com as horas e com as condições precárias do trabalho na delegacia, prevalece o sentimento de dever e missão. Em comparação com os anti-heróis das séries mais recentes, Capitão Furillo se assemelha ao cavaleiro nobre de gestas medievais, cujo inabalável código ético e moral guia seus subordinados como um farol. Uma situação comum de conflito na série é o momento em que a retidão de Furillo se confronta com o trabalho mal feito de algum funcionário. Por exemplo, no episódio “A Hair of the Dog” (S03E09) e subsequentes conhecemos o patologista responsável pela equipe médica que elabora os relatórios de autópsia para investigações da polícia. Ao longo da trama, descobrimos que as condições do laboratório onde os médicos trabalham são precárias, com longos turnos e falta de mão de obra, o que acarreta atrasos e outras inconveniências. O conflito principal ocorre quando o médico patologista não consegue mais encontrar um relatório e recorre à falsificação para encobrir seu erro. A situação desenreda, e o médico é desmascarado e desmoralizado por Furillo que, apesar da amizade, emprega um discurso altamente moralizante para repreender o colega.

Tal problema é comum nas séries dos anos 1980 em diante. A questão da precariedade das condições de trabalho da equipe médica, que poderia ser apontada como a causa real da falha, é encoberta por uma solução altamente individualizante e moral. Passa a tratar-se de uma falha de *caráter* do médico, que não trabalhou o suficiente e, ainda por cima, incorreu em um ato moralmente condenável para encobrir seu erro. Poderíamos pensar em um roteiro alternativo, em que Furillo e o médico transformassem o caso em argumento para a requisição de melhores condições de trabalho. Ambos entrariam em greve, lutando por melhores salários, mais contratações e processos mais eficientes. Mas é claro que tal solução nem passaria pela cabeça dos roteiristas, já que perderia a dramaticidade de um conflito pessoal e moral imediato e bem delineado. Resolvido o problema, a série está pronta para esquecer a personagem e seguir em frente.

De forma um pouco mais impactante, já na primeira temporada de *ER* somos apresentados a outra personagem secundária: o psiquiatra que atende o pronto-socorro. Conforme os episódios se sucedem, percebemos que se trata de um homem extremamente grosseiro, cuja fadiga profissional o leva a cometer atitudes muito aquém das esperadas de um profissional de saúde mental. Ele se relaciona com a residente Susan Lewis, que começa a desconfiar que o psiquiatra esteja sofrendo com uma profunda depressão. Ele se tornou incapaz de prestar auxílio aos pacientes, já que passou a encarar seu trabalho como uma tarefa precária, alienada e impossível. O número de atendimentos por dia, a condição insustentável do modo de vida dos pacientes mais pobres, que não conseguem comprar remédios e muito menos arcar com os custos do atendimento, a rotação incessante do pronto-socorro, tudo isso é demais para o médico. Assistimos, em poucas cenas, dissipadas ao longo da temporada, à sua dissolução mental. Até que, na última aparição, ele é visto correndo pelas ruas em uma tempestade, em atitude de surto psicótico.

Também aqui o caso parece se fechar em termos de estrutura mental e de caráter. Contudo, a série francamente desiste de seguir o problema até uma resolução final. Não há uma "lição moral" tão bem delineada, como no caso do patologista de *Hill Street* uma década atrás: a personagem apenas desaparece, e fica no ar a dúvida a respeito de seu paradeiro. Formulam-se perguntas: o indivíduo pode ou não arcar com as dificuldades da profissão? Até que ponto ele deve tolerar condições que não consegue mudar? Enlouquecer, em meio à precariedade do serviço público sem verba, não seria talvez a atitude verdadeiramente moral?

Mas soluções assim abertas *ainda* não constituirão regra. *ER*, como diversas outras séries em ambientes profissionais, vai apenas alternar entre o reforço de um ideal de caráter que triunfa perante o caos e não enlouquece, e os "fraquejos" momentâneos que levarão

muitas personagens a abusarem de drogas e/ou a terem momentos de hesitação moral. Soluções tristes e felizes se alternarão, mas geralmente a profundidade dos questionamentos e as consequências humanas de se viver sob condições quase insuportáveis de trabalho não se mostrará um problema incontornável — até o advento das novas séries que intensificam a concentração em determinadas personagens. Por enquanto, soluções fáceis são regra: trata-se de pequenos arcos de personagens que geralmente têm que se recuperar de um vício ou de um lapso momentâneo de caráter. Após o sucesso ou o fracasso, eles dão lugar aos problemas de outras personagens ou saem inteiramente da série, o que deixa claro o *limite* dessa solução em termos da capacidade de desenvolvimento narrativo da questão em todas as suas consequências.

Há alguma coisa errada com Jack

No começo da terceira temporada da série *24* (FOX, 2001–2010), há alguma coisa errada com Jack Bauer. Até agora, independentemente do sacrifício pessoal que suas decisões representaram, ele foi o herói inquebrantável capaz de sempre fazer as escolhas certas em nome da segurança de seu país. Jack, o (super?) herói patriota que se desdobra em mil funções para defender os interesses dos cidadãos norte-americanos. No entanto, após duas temporadas de lutas incessantes contra terroristas, ele não está bem. É grosseiro com seus subordinados, dá ordens contraditórias, fica irritadiço quando observam o suor frio que lhe escorre pelo rosto. “Estou preocupado com você, com as coisas que você precisou fazer para chegar aqui”, diz Tony Almeida, seu colega, se referindo ao fato de que Bauer desenvolveu um vício narcótico após ter que utilizar heroína durante uma missão prolongada como agente encoberto em uma organização de narcotraficantes mexicanos. Embora justificado por “exigências profissionais”, Bauer deseja esconder seu vício ao mesmo tempo em que luta para superá-lo. O suor frio e a irritação denotam que ele está entrando no ápice de uma síndrome de abstinência — e são apenas as primeiras horas de mais “um longo dia”, em que Jack trabalhará 24 horas para novamente salvar os Estados Unidos de diversas ameaças terroristas.

O primeiro episódio termina com um *cliffhanger*: Jack abre um pequeno estojo, dá um laço apertado em seu braço com um cordão de borracha, localiza a veia e se prepara para injetar com uma seringa uma dose de alguma substância. Será que veremos finalmente a degradação moral de um dos maiores heróis da televisão norte-americana, o símbolo da potência militar dos Estados Unidos? Será que o caráter de Jack sucumbirá ao desejo irracional pela droga, pela dose de prazer e de alívio que o ópio proporcionaria?

O escritório moderno

Devido ao tom de ação e aventura e, especialmente, aos temas envolvendo *24*, a maioria dos críticos se detém sob o aspecto ideológico manifesto da série e sobre os dilemas morais mais explícitos. A questão da *tortura*, por exemplo, é um dos tópicos frequentemente abordados. Por isso, apesar do extremo sucesso com o público em geral, sendo uma das séries mais assistidas e exportadas para redes estrangeiras (HORAN, 2007, p. 111), *24* raramente é considerada como objeto digno de crítica. Também são ressaltados problemas formais, como a utilização um tanto formulaica de reviravoltas[90] e a falta de aprofundamento psicológico. Contudo, gostaria de notar os aspectos da série que poderão iluminar a questão da representação do trabalho e, principalmente, o sofrimento da principal personagem. Jack Bauer será visto menos como o herói militar de uma organização antiterrorista e mais como um trabalhador/gerente, alguém encarregado de um projeto que se sobressai a todas as suas ambições e possibilidades pessoais, reproduzindo de modo caricatural esse traço fundamental das séries discutidas aqui.

Como veremos, a escala do projeto (salvar os Estados Unidos e, por consequência, o mundo) e os atributos do herói (cujas habilidades físicas e mentais beiram o sobrenatural) monopolizam o holofote, mas ao seu redor se desenvolve uma enorme quantidade de problemas banais típicos de um escritório moderno. A primeira cena da terceira temporada se demora longamente no processo de entrada na agência CTU, o órgão fictício de contraterrorismo do governo. Jack ultrapassa catracas eletrônicas que realizam a varredura de sua íris e reconhecimento facial como uma espécie de ponto. Em vez do velho cartão perfurado ou carimbado, equipamentos biométricos de última geração. O relógio da fábrica dessa vez se encontra fora do plano diegético: na tela, vemos os minutos passarem antes e após cada intervalo comercial. O próprio título da série, *24*, marca a importância do tempo, que se torna o elemento narrativo mais conhecido e discutido (ZAGALO; BARKER, 2006, p. 172): estamos assistindo a tudo “em tempo real”, e a duração dos minutos da história (supostamente) coincide com a dos minutos do telespectador. Marx já havia notado que a batalha fundamental entre as classes é pelo *tempo* (2013, p. 307), e Weber sabia que, para a ética protestante, “a perda de tempo é, assim, o primeiro e em princípio o mais grave de todos os pecados” (2004, p. 143). Em *24*, cada minuto conta.

[90] Jason Mittell (2015, p. 209–210) comenta que, para ele, o único sucesso da série é o de manter a expectativa do espectador ao final de cada episódio, onde geralmente é introduzido um *cliffhanger*. O crítico comenta que a série seria o equivalente a uma “lata de Pringles”, ou seja, artificiosamente viciante.

As câmeras com longas objetivas que buscam o foco em um escritório repleto de paredes de vidro também conduzem o espectador pelo local. Em uma posição panóptica encontra-se a sala de Bauer, que pode supervisionar todos os funcionários de acordo com os preceitos da *transparência* corporativa: na empresa moderna, caem as baias que isolam os indivíduos em seus compartimentos. Há ainda um circuito interno de televisão, cujas telas são a todo o momento enquadradas. Tais atributos seriam justificados pela natureza desse local, a sede de um importante órgão de segurança pública, mas basta lembrar que assim como ocorre em *The Office* (NBC, 2005–2013) — uma série que trata de uma banal empresa comercial —, a câmera na mão e as lentes longas evidenciam a *vigilância* que permeia o ambiente de trabalho compartilhado.

Não há dúvida de que uma agência como a CTU conta com os modos mais sofisticados de controle laboral, podendo possivelmente regular cada minuto da produtividade de seus funcionários, da mesma forma que diversas empresas contam com ferramentas de supervisão do tempo e do trabalho, muitas das quais extremamente sutis e revestidas de brilho tecnológico. Até mesmo funcionários remotos com horários flexíveis — ou, melhor, principalmente estes — são submetidos ao máximo de escrutínio (SENNETT, 1998, p. 58). Mas tanto na CTU quanto nas empresas modernas o que realmente vai fazer o papel de "captura" da subjetividade do trabalhador, o que garantirá sua atenção e sua dedicação plena, serão menos as formas exteriores de controle (contra as quais é fácil se rebelar) do que a *atribuição de tarefas e prazos*. No caso da série, o objetivo do dia é salvar o mundo, e o cronômetro marca regressivamente: 24 horas para cumpri-lo.

Também os pequenos conflitos que eclodem durante boa parte do drama são típicos de escritório. Michelle Dessler e Tony Almeida, por exemplo, discutem a intersecção entre o rumo de suas vidas pessoais e profissionais: além de colegas, são marido e mulher. Tony recebe uma proposta de emprego em outra cidade; será que Michelle vai acompanhá-lo? Com a necessidade crescente de flexibilização, uma das características principais do funcionário moderno é sua capacidade de se realocar de acordo com a necessidade do trabalho. Em uma série que trata da ameaça terrorista constante, os pequenos problemas da vida familiar de trabalhadores comuns não são evitados. O dilema de Tony e Michelle se torna uma fonte plausível de identificação do profissional que assiste a *24* e passa por dúvidas semelhantes.

Romances no escritório também são necessários para alimentar a expectativa amorosa do melodrama. A filha de Jack Bauer, Kim, atravessa a temporada enfrentando os altos e baixos de sua relação com o namorado — por acaso um jovem agente da CTU, subordinado ao pai dela. Seria apenas uma necessidade dramática de combinar vida familiar/afetiva e

profissional o fato de que há tantos parentes e casais trabalhando juntos? Ou haveria também certa dose de satisfação vicária, realização de desejos sob procuração, de espectadores que esperam encontrar romance em seus escritórios? O fato é que assim como em *Hill Street* e *ER*, a tensão entre vida familiar e profissional é um fator constante em *24*. Como sempre, os relacionamentos sanguíneos ou afetivos são tão ou mais fonte de problemas do que os relacionamentos profissionais.

Os microproblemas de etiqueta no escritório abundam: uma das personagens sofre repreensões ao levar um bebê para o trabalho, situação inevitável após a babá ter tido uma emergência. E Kim Bauer, filha de Jack, passa diversos episódios tentando provar sua competência para funcionários que questionam sua contratação devido à situação de nepotismo entre ela e o pai/chefe. Não podemos culpar o mau humor do superior imediato, que tem o trabalho incômodo de treinar a nova funcionária sem atrair represálias de Jack.

Com todas essas questões, "vai ser mais um daqueles dias". Frase que alude às 24 horas atribuladas da série, mas que também cabe em qualquer escritório movimentado, cujos funcionários sabem que vão precisar fazer hora extra para correr atrás de resultados. Até o presidente dos Estados Unidos, já no primeiro episódio, reclama de que está trabalhando demais, quase 16 horas por dia, e sua saúde aparentemente também já mostra sinais de alarme.

Assim, quando não está desenvolvendo as consequências e as reviravoltas das investidas antiterroristas propriamente ditas, a série monta um elaborado quadro de problemas extremamente banais, reconhecíveis por qualquer trabalhador que se veja cada vez mais afogado em obrigações — *ou que assim se imagina*. Com a compensação de que a missão aqui é clara e nobre: salvar os Estados Unidos de mais uma ameaça. *Work,* que *tem que ser feito,* em contraste com o *labor* do dia a dia.

Richard Sennett (1): caráter e personagem

Antes de finalmente descobrirmos se Jack Bauer conseguirá superar a crise pessoal com as drogas, será útil conhecer a obra do sociólogo americano Richard Sennett que, conforme indica o subtítulo de seu livro, investiga as "consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo" (1998). A tese do autor e suas conclusões são próximas às de Giovanni Alves, mas sua metodologia o leva por caminhos distintos. Sennett, a partir de entrevistas e de observações em ambientes de trabalho, estatísticas oficiais e reportagens, conclui que as novas formas de organização do capitalismo produzem uma *corrosão* no caráter do trabalhador. Na verdade, ele detecta, no plano pessoal, nas experiências tal como são

relatadas, diferentes possibilidades de articulação subjetiva após a transformação do capitalismo pós-virada neoliberal. Concentradas na segunda metade dos anos 1990, o assunto do livro ressoa com o que vemos nas séries de televisão do mesmo período.

O primeiro caso relatado é o de Rico, o filho de um zelador, Enrico, que Sennett havia entrevistado há 25 anos para a elaboração de outra obra. Enquanto Enrico teve uma carreira linear e previsível, acumulando aos poucos o dinheiro para comprar um imóvel e cobrir as despesas com a faculdade do filho, Rico incorpora o papel de "homem empresarial", o empreendedor moderno que cursou engenharia e administração de empresas e agora alterna entre diversos ramos e oportunidades como consultor tecnológico e de áreas afins. Rico já havia mudado de estado pelo menos quatro vezes motivado por aquisições e fusões imprevisíveis, e inclusive para se adequar à carreira da esposa. Sennett detecta nesse fato a história do típico trabalhador norte-americano jovem com educação universitária, que recusa as escolhas da geração anterior apegada à estabilidade e ao emprego burocrático. O *ethos* do trabalho agora é aceitar os imprevistos e as viradas de sorte.

No momento da entrevista, Rico está começando um novo empreendimento e lidando com a paternidade. É o último fato, aliás, que constitui a *crux* de seu conflito pessoal: como criar um filho com valores éticos e morais sólidos, como os que Rico acredita ter herdado, e ao mesmo tempo prepará-lo para o mundo extremamente flexível e imprevisível do trabalho? Como instaurar noções de comprometimento e lealdade, se a lógica do lucro dita abandonar empresas e investimentos assim que ameaçam dar prejuízo?

Rico percebe que "as qualidades de um bom trabalho não são as qualidades do bom caráter" (1998, p. 21). O mundo corporativo da alta finança, o capitalismo de curto prazo instituído pelo neoliberalismo, exige pouco ou nenhum compromisso duradouro com terceiros. Já a construção do caráter (segundo a própria definição de Sennett) tem a ver com o "aspecto de longo prazo da experiência emocional", com as escolhas afetivas que um indivíduo acumula durante a vida, e com a firmeza e a resolução de suas decisões. O que Rico teme é que não seja capaz de fornecer ao filho um modelo de indivíduo tal como o recebeu de seu pai, alguém que apresentasse solidez, perseverança e identidade de opiniões ao longo do tempo. Isto é, alguém *de caráter*.

É claro que Rico poderia explicar para o filho que adaptabilidade e capacidade de lidar com novas e inesperadas situações são também características formadoras de caráter. Mas a "armadilha" identificada por Sennett é justamente a *sensação* de crise que Rico vivencia, a impressão de que está falhando com o filho quando não consegue oferecer a mesma estabilidade moral da geração anterior. Rico apresenta, inclusive, uma inclinação marcante

por valores conservadores, por ideologias que oferecem balizas mais ou menos fixas e bem demarcadas no campo moral. Apesar de recusar viver conforme o modelo do pai, cuja vida parecia tediosa, ele busca "valores absolutos" para passar ao filho.

Sennett interpreta a situação da família de Rico da seguinte maneira: Enrico teve uma *narrativa* bem estabelecida, que lhe proporcionou segurança e estabilidade, e possibilitou a ascensão social de Rico. Este, por sua vez, se vê perdido nas contradições entre o que de fato vivencia, e a incerteza e a mutabilidade que guiam o mundo dos negócios, por isso busca parâmetros estáveis com os quais se orientar. Ele encontra na religião e nos valores conservadores algum consolo, mas Sennett ainda detecta resquícios de *sofrimento*.

Rico realmente não parece o trabalhador moderno mais bem adaptado de sua geração. A amplitude de seus questionamentos e a franqueza a respeito da crise de valores por que está passando faz o sociólogo perceber que sua lida com os valores correntes é mais dura do que a de outro tipo de indivíduo, alguém com

> [...] uma força particular de caráter [...] que tem a confiança para habitar na desordem, alguém que prospera em meio ao deslocamento. Rico, como vimos, sofreu [...] devido aos deslocamentos que vieram com seu sucesso. *Os verdadeiros vencedores não sofrem com a fragmentação*. Em vez disso, eles são estimulados por trabalhar em muitos *fronts* diferentes ao mesmo tempo; é parte da energia da mudança inevitável (1998, p. 63, grifo meu).

Independentemente de acreditarmos que tal indivíduo exista de fato, é vital compreender que ele existe *como um ideal*. É a personagem que mantém seu caráter, que permanece incorruptível em meio a qualquer dificuldade, que *precisa* do desgoverno exterior para provar sua constância. Se Rico passa por uma crise de narrativas, a televisão oferece a resposta. Jack Bauer e os pressupostos de *24* funcionam precisamente como um plano de projeção de necessidades reais, concretas, de Rico e de todos os trabalhadores em sua condição. Isso implica perceber que uma das articulações possíveis que a ficção oferece é o estabelecimento de personagens e situações que garantam, dramaticamente, aquilo que os espectadores não podem obter na vida real. Um processo que funciona em paralelo com a construção da identificação por meio de diversas semelhanças entre o que é observado na tela e no dia a dia do escritório.

Voltando ao dilema de Jack Bauer e sua ampola de heroína, neste ponto já deve ter ficado claro que à personagem não se apresenta outro curso possível a não ser repetir o *slogan* popularizado por Ronald Reagan na sua "guerra contra as drogas": *dizer não*. Após o *cliffhanger* do primeiro episódio, quando ainda duvidávamos se Bauer seria forte o suficiente para resistir ao impulso, o segundo episódio da temporada começa com o agente jogando fora

a seringa e todos os apetrechos relacionados. O soldado, mesmo em meio a uma aguda crise de abstinência, sem falar na situação caótica nacional, prova que seu *caráter* é mais potente que seu desejo e se controla. Não pede ajuda, nem vai para qualquer tipo de clínica, ou seja, não passa pelo longo processo de reabilitação que seria necessário a pessoas comuns. Apenas diz não, e isso é o suficiente.

O fato de que uma personagem simplesmente "decide" superar um vício dessa forma e, principalmente, o fato de que isso é considerado *plausível*, é comum na ficção (MARTIN, B., 2013, p. 104). Representa uma concepção de mundo que acredita no pleno domínio do indivíduo autocentrado em detrimento de fatores como o inconsciente ou os contextos sociais determinantes. Mesmo assim, o que ressalto neste ponto é que o controle de Bauer, sua determinação, é extremamente *fácil*. Não se trata de uma longa jornada de autodescoberta, repleta de contradições e conflitos, mas de poucas cenas em que o agente sua frio, faz algumas caretas de dor, mas que de maneira alguma se mostra como empecilho físico na luta contra os terroristas. Ao longo da temporada, Bauer se mostrará o mesmo agente de sempre, capaz de proezas físicas incríveis e decisões sem hesitação. Mais do que um patriota, portanto, Bauer é o ideal do autocontrole e da constância de caráter, o herói de que Rico precisa, que é entregue sob medida pela Twentieth Century Fox.

Em entrevistas com os produtores e financiadores da série, eles afirmam:

> Apesar do excelente script, Nevins disse que alguns de seus colegas estavam preocupados que *24* seria "muito motivada pelo enredo", e não se concentraria suficientemente nas personagens. [...] "Uma vez que adicionamos Kiefer Sutherland", afirma, "as perguntas sobre a personagem foram embora". [...] "O piloto era horrível [...] mas Kiefer estava presente, e o ator era incrível" (SEPINWALL, 2015, p. 224–225).

Em outras palavras, aqui se revela que qualquer preocupação a respeito da complexidade da personagem enquanto objeto do roteiro fraco do piloto parece ter sido magicamente resolvida pela solução da escolha do elenco. Os produtores afirmam que Kiefer Sutherland deu "seriedade" a Bauer, cujo esboço inicial era mais descontraído. Assim, parece bastar realmente que Sutherland faça uma cara de dor e se mantenha sisudo durante algumas cenas para que o público tenha a dose suficiente de complexidade emocional com a série.

Os depoimentos dos produtores, aliás, serão úteis para mostrar as trapalhadas que ocorrem durante a criação da série e seu desenvolvimento ao longo dos anos. No trecho citado acima, por exemplo, eles parecem confundir a palavra *character* (personagem) com a palavra homônima, que significa caráter. O que Sutherland traz de verdade à série é a *impressão* de alguém que jamais perde a coerência e o tom, cujas escolhas são sempre feitas da forma mais

calculada e racional possível. A seriedade do ator e da interpretação cria a máscara de *gravitas*, de modo que, mesmo que suas ações sejam moralmente questionáveis, a coerência e a firmeza com que as aplica jamais o seja.

Richard Sennett (2): soft skills

Uma das características que dá a impressão de "modernidade" à série, pelo menos em 2001, quando foi lançada, é a representação que faz dos meios de comunicação. A todo o momento personagens se comunicam por celular, por mensagens de texto e pela internet, em videoconferências. A maioria dos agentes internos da CTU, aliás, são especialistas em tecnologia de informação, *hackers* e programadores que dão suporte aos agentes de campo por meio da manipulação de satélites, de imagens captadas em câmeras de rua, de interceptações telefônicas etc. Na prática, o que eles fazem durante o expediente é sentar ao computador interpretrando e escrevendo código de programação ou indo e voltando de reuniões. Com a exceção de que, no plano da série, todo o trabalho é voltado à missão de salvar o mundo de mais uma ameaça terrorista — um detalhe importante que dá direção e sentido ao que, ordinariamente, seria considerado um trabalho burocrático maçante. A equipe deve funcionar como uma engenhoca bem lubrificada, e para isso, novamente, o segredo está na *comunicação*.

O desentendimento entre funcionários é quase tão prejudicial à missão quanto uma ligação interrompida em um momento vital. Por isso a importância da personagem de Chloe O'Brien, a técnica mais bem qualificada e inteligente da equipe que, no entanto, apresenta um grau de autismo funcional que dificulta sua socialização. Ela é a única personagem, além de Bauer, a participar de todas as oito temporadas da série. Na primeira, Chloe se comunicava com as pessoas praticamente como se fossem programas de um computador, dando instruções diretas e objetivas e interpretando tudo literalmente. Na temporada em questão, a vemos empreender um esforço tremendo para se comunicar melhor, explicando com detalhe suas motivações e tentando desfazer mal-entendidos. Quando percebe ter sido fria demais no trato com um colega, ela imediatamente retorna e tenta se articular melhor. Tais cenas servem como tentativas de *comic relief*, mas também reforçam a noção do primado da comunicação nas relações profissionais.

Assim ocorre conforme a organização fordista dá lugar aos métodos de gestão toyotista. Já vimos como técnicas de visualização de processos e círculos de qualidade são vitais ao sucesso das organizações. E para que os funcionários consigam se adaptar à nova exigência, cada vez mais os planos educacionais ressaltam a importância de *soft skills*, isto é,

a capacidade de o funcionário se expressar e de ouvir os outros, de se relacionar sem atritos, de aprender rapidamente com os erros de todos e de se adaptar e se flexibilizar de modo a variar o comportamento e as formas de trabalho conforme as mudanças na configuração da equipe (SENNETT, 1998, p. 98).

Em 1991, o Departamento do Trabalho dos Estados Unidos elaborou um documento em que discute as habilidades que serão necessárias aos trabalhadores dos anos 2000. São as diretrizes educacionais que especialistas esperavam ver implementadas nas escolas para preparar os estudantes para o mercado de trabalho do futuro. O documento detalha uma série de características desejáveis, mas se abstém de conhecimentos e habilidades específicos: o mais importante é obter a base ou fundação que permitirá ao aluno aprender rapidamente qualquer assunto mais específico e, principalmente, se ajustar a todos os ambientes. O documento separa habilidades "básicas" (como ler, escrever, contar etc.); de "pensamento" (como pensar criativamente, tomar decisões, resolver problemas); e as que realmente nos interessam aqui, qualidades "pessoais". Nesse quesito, a lista se expande para: Responsabilidade, Autoestima, Sociabilidade, Autogestão e Integridade/Honestidade. Sociabilidade é definida como "compreensão, amabilidade, adaptabilidade, empatia e polidez em ambientes de grupo". Especificamente sobre as habilidades pessoais, o documento afirma:

> As qualidades pessoais são atributos que os empregadores gostariam de pressupor, mas não podem. Elas são tão importantes que sua falta pode rapidamente desqualificar qualquer um que procura um emprego, seja qual for seu nível de formação. As escolas normalmente não "ensinam" essas qualidades na sala de aula, mas as costuram na vida e na estrutura do ambiente escolar — nas expectativas que a escola coloca sobre o comportamento dos alunos e nas consequências que apresenta, caso tais expectativas não sejam cumpridas (UNITED STATES, 1991).

Como se pode ver, para que o indivíduo possua empregabilidade, é vital sua organização subjetiva, que não é "ensinada", e sim construída por meio do ambiente e das exigências escolares. Trata-se de uma distinção fundamental entre *hard skills*, o conhecimento específico, e *soft skills*, as habilidades pessoais. Também nas séries que estamos discutindo o que é realmente ensinado jamais diz respeito a conteúdos, como o tratamento médico ou o processo policial de investigação. Geralmente as personagens já são competentes o suficiente nisso. As lições verdadeiras têm a ver com características pessoais e interpessoais, e os conflitos internos e externos passam sempre por questões de responsabilidade, autoestima, sociabilidade e, fundamental na distinção entre heróis e vilões, integridade/honestidade.

A falha de Chloe, por exemplo, está no item da sociabilidade e é nisso que ela trabalha com empenho. Jack Bauer é um mestre nesse quesito. A maioria das conquistas vitais do

agente durante as missões é alcançada menos por sua destreza física e conhecimento especializado, e mais graças à capacidade de manipular as pessoas. Ele possui a intuição perfeita para detectar mentiras e subterfúgios. Quando recorre à tortura, Bauer sabe que não se trata de aplicação bruta de força, mas de conhecer a vítima para encontrar seu ponto fraco. Sempre que a equipe se encontra em crise, é Bauer quem é capaz de ver a situação objetivamente, harmonizar os pontos de vista e delegar as tarefas de acordo com as qualidades de cada um.

Percebemos aqui uma noção *perversa* das *soft skills*. Segundo Sennett (1998, p. 106), o problema do trabalho em equipe está no fato de que este é um modo "fraco" de relacionamento em que prevalecem a polidez e o assentimento em nome da harmonia do grupo. Não é possível (nem desejável) enfadar a equipe com detalhes muito específicos. Assim, em vez de aproveitarem imediatamente certas informações vitais que Chloe tenta comunicar, é vital que ela dê atenção à *forma* como as apresenta, que deve ser a mais dócil possível. Este, aliás, é um lugar-comum em roteiros que se passam em ambientes de trabalho: um funcionário tem algo muito importante a informar, mas não é escutado por seus superiores até encontrar a maneira certa de se articular. Outra consequência perversa é que isso pode ser interpretado como a necessidade de passar uma *imagem* de competência e de polidez: não importa a qualidade da informação, importa o grau de confiabilidade da fonte.

A discussão de Sennett sobre esse tópico segue para além do espaço disponível aqui, mas vale a pena resumir o argumento brevemente. O sociólogo enxerga na disseminação desse tipo de ideologia laboral uma ameaça ao convívio democrático: quando se abafam os conflitos de indivíduos, que poderiam expressar suas contradições livremente, em nome da harmonia do menor denominador comum, o que sobrevive seria uma forma "fraca" de sociedade. Como já vimos, a prevalência do *teamwork*, o trabalho em equipe, estimula e seleciona indivíduos com habilidades interpessoais avançadas; e aqui o argumento de Sennett e o caráter de Jack Bauer confluem: corre-se o risco de treinar uma geração de indivíduos extremamente habilidosos em *manipular* os outros.

Jason Mittell, discutindo o processo de cognição necessário à decodificação das séries (inspirado em grande parte no método de David Bordwell (1985) de analisar o cinema clássico de Hollywood), afirma que um dos grandes prazeres do espectador é justamente tentar "ler as mentes" (2015, p. 132) das personagens. Em *24*, por exemplo, somos constantemente confrontados com indivíduos que podem ou não ter motivações ocultas, podem ou não se revelar espiões, e assim ressignificar toda a trama narrativa que se havia tecido até então. A atenção para as expressões faciais, portanto, faz parte da "leitura" que o

espectador realiza e que — a partir de agora, deixando Mittell e reforçando nosso argumento — o prepara também para a leitura de seus colegas no ambiente profissional. Estar atento às mínimas nuances de expressão para detectar conflitos, frustrações ou formas de motivação é uma característica a que todo membro de uma equipe aspira.

Em séries mais antigas, a caracterização das personagens já estava dada desde o primeiro episódio, com o jeito da fala, o vestuário e as atitudes distribuídas de acordo com um papel pré-estabelecido: o pai de família, a filha rebelde, o atleta estúpido-mas-de-bom-coração etc. Nas séries complexas, torna-se necessário para o espectador observar com muita atenção o que se esconde por trás da fachada. Da mesma forma, o modo de produção fordista em que cada trabalhador sabia com mais precisão exatamente qual era seu cargo e sua posição na empresa não tornava tão necessária a constante investigação interpessoal: você sabe quem é o chefe, ele sabe quem é o subordinado, cada membro da equipe tem sua especialidade e sabe o que deve fazer. Agora, com equipes horizontais, criadas para a realização de projetos *ad hoc*, toda a dinâmica interpessoal se altera e se faz necessário o esforço constante de passar a imagem mais correta e sociável possível, além de conseguir investigar as motivações ocultas de cada um. O que Sennett aponta, contudo, é que jamais saberemos se tal habilidade parte da empatia sincera ou apenas da necessidade de navegar e de triunfar na corporação. Não por acaso, ele chama o modo de conduta dos membros de uma equipe "*deep acting*", ou "atuação profunda": tanto na empresa quanto em frente às câmeras, supostamente quanto mais se acredita e se identifica com seu papel/função, mais sucesso um ator/funcionário terá em *representá-lo*.

Toda a discussão das *soft skills* de Sennett é realizada com base em outro estudo de caso. Ele conta a respeito de Rose, uma mulher de meia-idade, dona de um bar, que decide subitamente mudar de profissão e passa a trabalhar em uma agência de marketing no centro de Nova York. Após um ano trabalhando arduamente, Rose volta para trás do balcão do bar, alegando que não se adaptou à convivência com pessoas mais jovens em uma cultura corporativa muito diferente do que ela esperava.

O "choque de cultura", conforme a definição de Sennett, é profundo e define bem as expectativas de alguém que permaneceu com uma mentalidade fordista em meio às novas práticas flexíveis do mercado. No dia a dia de Rose, equipes eram constantemente reunidas e dissolvidas de acordo com o projeto, e parecia-lhe que a aprovação ou rejeição das campanhas não importava de fato para seu time. Ela via cada projeto fracassado como uma falha pessoal, enquanto seus colegas passavam alegremente ao próximo. Nem os líderes eram responsabilizados, já que na corporação moderna, mais do que capitães que assumem

responsabilidade pelas falhas, os gerentes aparecem apenas como “facilitadores”, “gestores” de equipes. Na verdade, o que ela percebe é a extrema superficialidade do universo das agências modernas dos Estados Unidos, onde era muito mais importante a venda de uma imagem de sucesso do que resultados concretos. Quem você conhece, por que clubes e restaurantes circula, como se veste — tudo isso parecia ser o que realmente contava para o avanço ou o declínio de certas carreiras. Novamente, *uma questão de imagem*.

ER tratava com algum peso a responsabilidade pessoal: os profissionais lidavam diretamente com a vida e a morte, e muitas vezes viviam momentos de crise quando percebiam que suas falhas e limitações os impediram de salvar um paciente. Em *24*, também Jack Bauer e cada um dos profissionais leva seu trabalho a sério, e qualquer falha pode causar o fracasso total da missão. Essas características reforçam o quesito de *responsabilidade* do documento elaborado pelo Departamento do Trabalho dos EUA citado há algumas páginas, e realmente constituem uma visão ideal do indivíduo que toma para si a missão da empresa ou da equipe. Rose e Rico certamente enxergam o mundo dessa forma e sofrem quando a realidade das equipes superficiais e transitórias os fazem perceber que ao mesmo tempo que o mundo corporativo exige tal responsabilidade, também é necessário que o indivíduo aprenda a navegar os mares dos sucessos e fracassos, em alternância cada vez mais acelerada, sem se sentir culpado.

Mesmo que no centro da narrativa haja personagens extremamente autocentradas e coerentes, o grande recurso de *24* é o de preparar o espectador para lidar com o desapego. A marca do roteiro é a rápida sucessão de eventos encadeados e, principalmente, de *reviravoltas*. Normalmente, a missão inicial se transforma diversas vezes ao longo da narrativa. Caso estejam perseguindo um artefato, como uma bomba ou um vírus que pode ser utilizado como arma, esse objeto vai passando de mão em mão, apresentando e abandonando diversos núcleos narrativos ao longo do tempo. Há inúmeras reversões de fortuna, personagens que pareciam aliados se mostram vilões, inimigos que pareciam estar localizados em algum país do Oriente Médio de repente ressurgem nos Estados Unidos, e níveis de conspiração vão sendo revelados a cada surpresa ou traição. O que a série ensina, de fato, ao espectador, é que a matéria apresentada no momento não se firmará; que aquela missão, até que o relógio marque 24 horas transcorridas, não se resolverá completamente nem mostrará toda a verdade a respeito do caráter e das alianças das personagens. E mesmo assim, tal verdade poderá se mostrar ilusória no ano que vem, na próxima temporada. Assiste-se à *24* já *aguardando* o erro de avaliação; a curiosidade se baseia inteiramente no que acontecerá depois. No próximo projeto.

O processo de produção da série mais uma vez está em consonância com nossa interpretação. Fazer uma série que se passa “em tempo real” também era novidade para os produtores, que nos primeiros anos não conseguiam calcular exatamente quanto duraria cada arco narrativo. Na primeira temporada, eles acreditavam que o arco principal, a tentativa de assassinar o presidente dos Estados Unidos, se estenderia durante os vinte e quatro episódios. Mas logo “cansaram” dessa trama, que durou apenas oito. O processo de escrita também é gradual, geralmente com uma ou duas ideias principais que se estendem “até onde aguentam” (SEPINWALL, 2015, p. 226).

Ideologicamente, produtores e roteiristas vão se ajustando à recepção do público e aos acontecimentos em geral. Por exemplo, o piloto foi gravado antes dos atentados de 11 de setembro de 2001 e incluía uma cena em que um avião explodia. Imediatamente após o ataque, logo antes da estreia, ninguém da equipe sabia se a série seria transmitida ou não, mas após cortarem algumas cenas, decidiram pelo prosseguimento. Mostra-se uma grande capacidade de improviso e adaptação, que segue para o aproveitamento da própria “guerra ao terror” de Bush no enredo da segunda temporada. É provavelmente esse fato que mais contribuiu para a atenção da mídia e dos críticos, tanto de quem era a favor da invasão do Afeganistão e do Iraque, quanto, principalmente, de quem era contra.

“Não há publicidade ruim” é o lema conhecido. Até que a Fox foi longe demais na promoção: criou um *outdoor* em que víamos a família muçulmana (supostamente terrorista) representada na temporada e um letreiro com os dizeres “eles podem ser seus vizinhos” (SEPINWALL, 2015, p. 231). Para contrabalançar a reação que imediatamente veio da sociedade civil, logo a série inventou uma reviravolta: o garoto muçulmano suspeito foi inocentado (após ser morto) e se descobriu que tudo não passava de uma conspiração de elementos do próprio governo dos Estados Unidos.

Em suma, não há pudor em realizar giros súbitos de 180 graus sempre que necessário para responder à determinada questão da opinião pública. Abandona-se um curso de roteiro porque ele é entediante, não ressoa com o público ou porque está atraindo polêmica demais. Nem os atores sabiam exatamente o que iria acontecer com eles, especulando nos bastidores quem se revelaria, no fim, o verdadeiro vilão (SEPINWALL, 2015, p. 247). O *trabalho* realizado nos bastidores se mistura ao trabalho representado na ficção e se adequa perfeitamente à orientação flexível do toyotismo. É preciso estar atento e, ao mesmo tempo, desapegado do projeto para sobreviver à mudança brusca das marés sem muito sofrimento.

Richard Sennett (3): em busca de narrativas

O terceiro caso reportado por Sennett diz respeito a um grupo de funcionários da IBM com quem se encontra ao longo de vários meses em um bar de Nova York. Os homens haviam sido despedidos após longos anos de serviço e por isso passavam por um processo semelhante ao de luto, que Sennett observa e comenta. A situação é paradigmática porque também mostra a passagem das gerações: a IBM costumava ser uma empresa tipicamente fordista, que apostava na divisão de tarefas, na especialização e na estabilidade de carreiras. Após graves crises financeiras, a empresa se reestrutura e demite boa parte dos funcionários antigos.

Sennett divide os estágios de luto dos funcionários em três. No primeiro momento, ele detecta o sentimento de *traição*. Os homens foram traídos pela empresa, identificada como a alta gerência que possivelmente tomou as decisões. Eles se veem como vítimas da falta de escrúpulos dos chefes que os privaram dos meios de subsistência, como objetos de processos injustos. Entretanto, com o passar dos meses, logo a alta gerência os acompanha à fila dos desempregados e se descobre que aqueles que pareciam estáveis em seus cargos, contratando e demitindo, provavelmente estavam apenas burocraticamente avançando o inevitável.

Isso leva ao segundo estágio: por mais bem-intencionada que fosse a empresa e seus gerentes, o que realmente causou as demissões foi o capitalismo internacional, que transferiu os empregos para além dos oceanos. Ou, conforme outra explicação plausível, talvez tenham sido os imigrantes em seu próprio país que aceitaram trabalhar por menos. A verdadeira culpada, aqui, seria a *globalização*, que permite imigração de funcionários e a emigração de postos de trabalho. Talvez a única solução seja fechar as fronteiras.

Ambas as explicações, no entanto, fazem dos ex-funcionários vítimas. Ou são objetos de conspiração interna, ou de uma conjuntura internacional fora de controle. O último movimento ocorre quando os homens optam por outra explicação: a culpa do ocorrido, na verdade, *foi de cada um deles*. Ficaram acomodados em seus empregos, não se atualizaram, não aprenderam novas linguagens de programação nem se tornaram "essenciais" nos cargos. Muitos poderiam ter aberto suas próprias *startups* ou investido em outras empresas de tecnologia. Ainda que todas as decisões exigissem uma capacidade excepcional de leitura da conjuntura e de mudança radical de postura, algo que não é realista para a maioria da classe trabalhadora, segundo Sennett a terceira explicação lhes devolve o "controle da narrativa" (1998, p. 130) de suas vidas:

> Agora a história pode fluir: ela tem um centro sólido, "eu", e um enredo bem definido. "O que eu deveria ter feito era ter tomado o controle de minha vida com minhas próprias mãos". O momento de definição ocorre quando os trabalhadores

> passam de uma condição passiva de vítima a uma condição mais ativa. Agora, a ação deles importa para a história (1998, p. 132).

Tal ação promoveria um efeito de cura, algo que só é adquirido após se construir uma narrativa que situe o próprio ego individual no centro. Ainda que haja sentimento de culpa, ele se torna um propulsor para a mudança — diferentemente da posição de vítima promovida pelas narrativas anteriores.

Não deixo de admitir desconforto com a interpretação. Sennett chega a afirmar que os ex-funcionários da IBM, graças à atitude narrada, possuíam o "caráter mais forte" que ele já encontrara (1998, p. 146). De fato, a iniciativa dos entrevistados configura uma postura individual positiva em comparação às dúvidas que pareciam corroer Rico por dentro e à covardia de Rose, que desiste de uma carreira aparentemente promissora para voltar ao mundo seguro de seu bar. Mas aqui entra em questão a própria expectativa de Sennett: por que exatamente a solução individual positiva, a *personalização* da narrativa que recoloca o "eu" no centro, é mais louvável?

O caso também parece ligeiramente esquemático demais, e possivelmente não se reproduziria em outras situações, nem de modo tão linear. Por isso, penso ser mais produtivo ver os estágios do processo descrito por Sennett como diferentes *formas de articulação*. Em *24*, por exemplo, exatamente as mesmas atitudes se desenrolam em possibilidades interpretativas. O tema da traição individual é frequente: na temporada analisada, ela compõe o eixo do vilão principal que está por trás de toda a trama terrorista. Trata-se de um ex-soldado que foi deixado por seu governo em território inimigo e dado como morto. Seu ressentimento advém do rompimento de um pacto pessoal: o governo (sua empresa?) deveria ter cuidado dele, mas o abandonou em um momento vital[91]. O status de vilão depende desse "erro" de avaliação: porque não percebeu a conjuntura maior, porque personalizou sua "demissão", ele se fixa na ideia de vingar-se.

A segunda articulação é provavelmente responsável pelas críticas mais comuns à série: boa parte dos "inimigos" em *24* são estrangeiros. A globalização permite a comunicação de grupos terroristas internacionais, que buscam a derrocada dos Estados Unidos. Nesta temporada, o cartel é mexicano e há envolvimento estrangeiro na figura de um obscuro conglomerado internacional envolvido com compra e venda de armas. Inimigos do Oriente Médio obviamente ressaltam a xenofobia da série, ainda que frequentemente ela revele os veios corruptos do alto escalão do próprio governo norte-americano. Nesse caso, a

[91] "Fui abandonado por quem me empregava" (*24*, S03E23) é a frase entoada por ele.

desconfiança passa pela narrativa da conspiração de um governo, um Estado forte, que se confronta com a iniciativa privada. Quem salva o mundo não são exatamente os Estados Unidos, mas Jack Bauer e a família de funcionários da agência, que funciona como uma empresa.

Jack Bauer, a personagem, representa melhor o terceiro momento e, portanto, a solução preferida. O herói toma seu destino nas próprias mãos. Nesta temporada e nas demais, ele chega a se insurgir contra os superiores para atingir seu fim: salvar, mais uma vez, os Estados Unidos e o mundo. Mesmo quando o agente é abandonado por mais de um ano sofrendo torturas diárias nas mãos do governo chinês (!), ele retorna sem absolutamente nenhum rancor. Diferentemente do antagonista, ele sabe que a empresa não teve culpa. O que deve fazer é seguir em frente, se requalificar e continuar o trabalho.

Certamente seria necessária uma avaliação mais sofisticada do que as três alternativas vislumbradas pelos funcionários da IBM. Qual a medida da responsabilidade das empresas? Que escolhas poderiam ser evitadas na busca do lucro? Como a globalização força a utilização de mão de obra barata sem necessariamente uma agência estrangeira maligna que coordena tudo? Até que ponto é possível prever tendências emergentes no mercado, e quanto tempo, dinheiro e energia há disponível para que cada indivíduo se mantenha bem colocado frente a novas conjunturas? Haveria mesmo espaço para todo mundo? Essas são algumas das perguntas que levariam a outros tipos de articulações, raramente disponíveis no universo ficcional da série de televisão, um formato que dá mais valor à narrativa individual, ao sujeito que toma as rédeas do destino.

Talvez Sennett se identifique com a narrativa da solução pessoal justamente porque ela é a única que oferece a aparência de poder ao sujeito. Não por acaso, ele fala em “personagens fortes”, de “caráter forte”, para se referir aos entrevistados. Jack Bauer é uma caricatura da força, mas talvez uma caricatura necessária àqueles que necessitem sair da cama de manhã e procurar um novo emprego; àqueles que não têm o tempo necessário para a compreensão exata de seu papel na conjuntura maior.

Sujeitos e objetos

Renata Pallottini, tratando da dramaturgia da televisão, distingue dois tipos gerais de personagem: sujeito e objeto. No primeiro caso, sobressaem as motivações internas, suas ações parecem ser ditadas pela vontade e pelas paixões que advêm da personalidade, e aqui não importa se são motivações conscientes ou inconscientes, mas apenas o fato de que carregam a ação praticamente sem constrangimentos externos. Já a personagem-objeto estaria

submetida a elementos externos, como a "vontade divina, o destino ou os valores socioeconômicos" (2012, p. 130). "A televisão é o reino ideal da personagem-sujeito" (2012, p. 129), afirma a autora.

Pallottini admite que essa distinção seja um tanto esquemática, já que a maioria das figuras ficcionais é composta de uma mistura de ambas as condições. Mas a oposição binária reflete muito bem uma concepção disseminada. Vimos, no primeiro capítulo, que praticamente todos os *showrunners* contemporâneos julgam as séries de acordo com o que oferecem em termos de complexidade de personagem. Quanto mais os protagonistas se aproximam do ideal do sujeito autônomo, com motivações internas que se contrapõem ao meio, mais interessantes são.

Tal valorização também se aplica ao último caso de Sennett: quanto mais os ex-funcionários da IBM se veem como personagens-sujeitos, como senhores absolutos de seu destino, mais Sennett lhes confere "caráter". A própria noção de caráter para o sociólogo, aliás, está vinculada à imutabilidade de um núcleo individual frente às circunstâncias cambiantes. A boa personagem, assim como o bom caráter, depende da manutenção de certos valores, de certa *identidade* consigo mesma, ainda que haja algum espaço para evolução e desenvolvimento. *Ethos*, caráter e *dianoia*, capacidade de decisão, de fazer escolhas de modo deliberado (PALLOTINNI, 2015, p. 57) — é isso o que Rico tenta oferecer a seu filho. Também é o apelo de Jack Bauer, que resiste a todas as dificuldades externas e se mantém incorruptível frente às adversidades mais extremas. Se o mundo do trabalho exige que o sujeito se curve, se adapte, se *flexibilize*, na ficção ainda poderíamos desfrutar de indivíduos que se recusam a mudar e, ainda por cima, que impõem suas decisões sobre quaisquer obstáculos. Nesse tipo de ficção, isso não é contraditório: há um núcleo moral incorruptível que consegue conviver com a flexibilização total das exigências do enredo.

Nesse ponto vale lembrar David Harvey (1990, p. 338–342) que, ao confrontar as características do binômio fordismo/pós-fordismo, percebe haver um fluxo contínuo entre ambos os termos. Não se trata de uma passagem bem demarcada de um regime de acumulação a outro, de uma estética modernista a outra, pós-modernista; mas de *tendências* do próprio capitalismo complexo que podem ocorrer simultaneamente. No regime fordista, por exemplo, Harvey detecta a prevalência de valores de *rigidez*, mas também percebe o anseio pela *transformação* que o modernismo representou. Já no regime de acumulação flexível, a multiplicidade e o pastiche de estéticas encobrem uma profunda incapacidade de se imaginar a mudança. Ambos os polos da equação se interpenetram, e as estéticas apresentam, ao mesmo tempo, tentativas de elaboração simbólica daquilo que é reprimido — o *desejo*

inacessível à experiência social — e o *reflexo* direto das necessidades do modo de produção. *24*, portanto, incorpora tanto a nostalgia pela rigidez do caráter fordista, na figura do herói sempre idêntico a si mesmo e à sua palavra, e a flexibilidade, necessitada pela própria operação de decodificação das reviravoltas. Tais posições não são, segundo Harvey, contraditórias em si: apenas expressam as contradições do próprio capitalismo.

Pallottini aproxima a distinção entre personagem-sujeito/objeto e teatro "dramático" e "épico", isto é, entre as formas que enfatizam o indivíduo e formas que enfatizam os limites e as imposições da sociedade. De certa forma, esta tese reproduzirá tal distinção a partir de agora. Concentraremos-nos primeiro em *The Sopranos*, série paradigmática que cria uma grande personagem-sujeito. Em seguida, na Parte VI, veremos que as obras de David Simon conscientemente retiram a ênfase do sujeito afetivo-individual e se concentram na representação do espaço urbano e nas relações intersubjetivas.

ER já explorava diversos desses caminhos. Ao longo de 15 anos, em mais de 300 episódios, a série pode ser vista como uma enciclopédia de dramaturgia, com centenas de variações no modo de se contar uma história. O desenvolvimento das personagens se dá em forma de espiral, e cada aspecto de suas vidas e da relação com o trabalho é examinado de maneira cuidadosa. Ao mesmo tempo, ao notarmos o ambiente do hospital, as macas que se amontoam nos corredores, os recursos que se rarefazem e, principalmente, os casos que começam a se repetir em inúmeras variações, torna-se impossível distinguir entre ficção subjetiva ou objetiva. E esse, aliás, é um dos maiores méritos da televisão dos anos 1990. Ninguém poderia dizer se o vício de Carter é fruto de uma fraqueza pessoal, que é superado após uma longa jornada de autodescoberta e de imposição da vontade, ou se advém de uma luta já perdida frente a seu confronto com a realidade. Carter supera o vício ou apenas o sublima quando amplia seus esforços humanitários do pronto-socorro de Chicago à zona de guerra civil no Congo? Personagem-sujeito ou objeto? Qualquer distinção seria esquemática demais.

E Jack Bauer? Até que ponto a personagem pode ser realmente considerada um sujeito autônomo, um indivíduo, quando há sempre *uma* decisão certa a tomar?

O vilão da temporada age conforme o instinto mais primitivo de vingança, a partir do pressuposto de que o governo *o* traiu, de que os colegas e os superiores enganaram *a sua pessoa*, e por isso se incumbe do papel de, sozinho, fazer justiça. Bauer apenas faz o que deve ser feito, apenas responde à situação, e isso implica em certo esvaziamento da dramaticidade. Ele se torna desinteressante como personagem: não oferece nenhum mistério, nenhuma contradição.

Reparemos na operação (crítica) dessa inversão. Perceber que o protagonista, a personagem mais importante da série, aquela que literalmente salva o mundo diversas vezes por temporada, é apenas *objeto* de certos valores e atitudes, deixa claro seu caráter passivo de receptáculo de valores externos.

Márcio Scheel (2015) aponta que Bauer se afasta do conceito típico de herói, pois não representa mais uma vontade individual triunfante em confronto com os constrangimentos impostos pelo mundo. Pelo contrário: segundo o crítico, Bauer obedece friamente à nova norma de um estado de exceção — um paradoxo em si revelador— que surge com o Ato Patriótico após os atentados de 11 de setembro de 2001. Ou seja, a personagem já não representaria uma resistência dos valores éticos e morais transcendentais do indivíduo burguês-iluminista, mas sim a *legitimação* de uma situação que exige a renúncia de tais valores em nome da "luta contra o terror". A série, ao mostrar sempre uma situação de perigo iminente, subordinada ao cronômetro regressivo, dá o respaldo para as ações do agente, e ele faz o que deve fazer *dentro desse paradigma*. Essa é a interpretação mais disseminada da série: Jack Bauer como a personificação (objetificação?) da política de George W. Bush.

Em paralelo, podemos perceber agora o imenso *trabalho* a que os ex-funcionários da IBM têm de recorrer para se considerarem novamente sujeitos. No primeiro momento, identificamos, com Sennett, o desejo que eles expressavam de se colocarem novamente na posição ativa, de recuperarem o posto de senhores do próprio destino. Agora, notamos justamente o oposto. Ao se levantarem de suas cadeiras em busca de mais qualificações, ao estarem dispostos, de cabeça erguida, a aceitar todo o tipo de emprego que o mercado de trabalho flexibilizado lhes exige, não estariam eles novamente ocupando a posição de objetos?

Nesse ponto, podemos ver em Bauer (e nos ex-funcionários da IBM) a personificação do velho conceito de estranhamento. Em um dos trechos mais citados de sua obra, Marx afirma:

> Quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando (*ausarbeitet*), tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio (*fremd*) que ele cria diante de si, tanto *mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior*, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio. [...] O trabalhador se torna, portanto, *um servo de seu objeto* (2004a, p. 81, grifos meus, colchetes do editor).

A pobreza interior é patente quando vemos que Bauer apenas responde à ação precipitada do exterior; uma resposta necessária frente à pressão do trabalho contra o relógio: a meta a cumprir. A tortura apresentada na série sempre se justifica pela iminência da catástrofe, mas, na verdade, quem se submete é o herói.

O choro de Jack

Na última cena da temporada, após a neutralização de todas as ameaças, Bauer se tranca em sua caminhonete e chora. Um choro descontrolado que permanece na tela por alguns segundos. É, talvez, uma das cenas mais comentadas da temporada, pois também apresenta um vislumbre de potencial. Finalmente o espectador é obrigado a se perguntar: o que se passa com meu herói? A imoralidade de suas ações, por mais pragmáticas e necessárias, afetou o inabalável soldado? Ao longo da temporada, Bauer enganou amigos íntimos, incluindo o presidente, executou uma espiã a sangue frio, tirou a vida do próprio chefe a pedido dos terroristas, cortou o braço do genro para livrá-lo de uma bomba... Será que Bauer estaria prestes a desenvolver uma *consciência* e a sentir-se um pouco responsável por suas ações? Ou seria apenas um choro de felicidade, de alívio por ter saído incólume de mais um dia tão tribulado? É provavelmente o único momento de ambiguidade verdadeira da série — que não dura muito, pois Jack logo tem que enxugar as lágrimas e voltar ao trabalho.

Os produtores da série conseguem esclarecer a questão: segundo Surnow, ao final de cada temporada, geralmente vemos Bauer sofrer alguma consequência negativa. Nesta temporada, a consequência é leve: ele apenas chora descontroladamente por alguns segundos. Em outros anos, ao final de cada temporada vimos: Bauer perder sua esposa (S01); Bauer sendo obrigado a simular sua morte (S04); Bauer ser raptado por agentes chineses (S05); Bauer desistir de um relacionamento amoroso devido às exigências sobre-humanas de seu trabalho (S06); Bauer entrar em coma, correndo risco de vida (S07); Bauer acabar na clandestinidade, perseguido pelos governos da Rússia e dos Estados Unidos (S08). Tudo isso, segundo o produtor, é o "preço que deve ser pago":

> Se você não pagasse um preço pelo que aconteceu, não pareceria real [...] A série não é um final feliz de Hollywood, é uma tragédia. Os caras maus são pegos, *mas as pessoas pagam um preço* (SEPINWALL, 2015, p. 243, grifo meu).

Assim, a motivação inicial para esse breve momento de aprofundamento psicológico não passa da dramatização da mais rasa ideologia corporativa: "não existe almoço de graça". Causa e consequência: se Bauer consegue pegar o bandido, isso não ocorre gratuitamente. Parece que voltamos à lógica puritana de que a conta deve fechar, as ações devem ser contabilizadas uma a uma. E, na melhor tradição da ideologia conservadora, aqui também quem "paga o preço" é o trabalhador que de fato se submete à tarefa enquanto os beneficiados usufruem dos frutos. Vale notar que o "preço" está no plano literal da representação — é a carne de Bauer esfolada pelos torturadores chineses, é o braço decepado do genro —, mas no

plano simbólico, Bauer jamais cai de seu pedestal: em troca da vida, ganha como recompensa o status de herói e exemplo.

E aqui entra o verdadeiro problema de *24* em relação à expectativa de desenvolvimento de personagens: no fundo, trata-se apenas de mais uma série da televisão aberta, que repete fórmulas, faz triunfar personagens estáticos/objetos — heróis e vilões caricatos — e, quando se depara com momentos de potencial dramático, não consegue aprofundá-los.

Em 2001, quando a série estreou, *The Sopranos* já havia surgido na HBO há 3 anos. Em 2002 veio *The Shield*, em um canal do pacote básico de TV a cabo. Ambas as séries e, a partir daí, uma dezena de outras, vão explorar ao máximo a noção de um anti-herói, e as ambiguidades morais e dramáticas dessas personagens. Os roteiros passarão a valorizar as decisões *erradas*, os conflitos internos, o descontrole que terá vazão nos momentos mais inoportunos. É esse material que será qualificado como a "terceira idade de ouro" da televisão, a era das "grandes personagens", das profundas investigações morais que legitimarão definitivamente o meio. Perto disso, *24* empalidece.

Mas a questão é, novamente, compreender melhor a natureza da própria exigência. Quem está pedindo dramaticidade, ambiguidade, desenvolvimento de personagens? Quem não suporta o pragmatismo de Bauer, e ainda vê suas ações sob a ótica do desrespeito aos direitos universais do homem?

Meu argumento é que a partir de meados dos anos 1990 devemos falar menos de uma questão de evolução temporal e mais a respeito da segmentação e da especialização das séries se quisermos examinar suas semelhanças e diferenças. *24* é um programa da televisão aberta que constrói um herói, idealmente sujeito, mas revelado objeto da razão pragmática que luta contra o relógio. Ao mesmo tempo, a velocidade das reviravoltas prepara o espectador para a flexibilização. É preciso se desapegar rapidamente de todas as certezas e abraçar a mudança. *24* é a série que prepara o proletário moderno para o trabalho de forma muito mais direta e não problemática do que todas as séries que vieram antes. Seu único momento de ambiguidade, quando parece despontar a dúvida (e a culpa) de Bauer, se dissipa rapidamente. Mas seu caráter de exceção permite que ressaltemos esse momento como uma opção *não* perseguida pela série. Ao passo que boa parte da produção para a TV a cabo vai tomar o caminho oposto e explorar justamente a ambiguidade e a complexidade das personagens em detrimento dos truques de cena e das reviravoltas do enredo.

O "grande público" indistinto de espectadores da televisão aberta, imaginados aqui como os ex-funcionários da IBM e fãs de *24*, não podem hesitar. Eles devem evitar

permanecer muito tempo no plano da ambiguidade se desejam voltar logo ao mercado de trabalho. A partir do final dos anos 1990 e começo dos 2000, apenas quem tem *tempo e dinheiro* pode desfrutar de dramas muito mais individualizados e complexos — ou seja, pode *desfrutar da dúvida*, da insegurança e da indecisão *como espetáculo*. Coincidentemente, apenas certos indivíduos privilegiados poderão assinar os canais de televisão a cabo, onde se atualizarão os dramas da ambiguidade e da indecisão moral.

10 *THE SOPRANOS*

O trabalho sai de cena

Na série examinada a seguir, será cada vez mais difícil identificar uma representação do trabalho tão literal quanto nas anteriores sem grande esforço de mediação crítica. O próprio segmento a que as novas obras-primas do horário nobre supostamente se destinam, um público ainda mais afluente de profissionais urbanos que paga caro pelo conteúdo, não deseja se identificar como trabalhador. Pelo contrário, é necessário que veja cada vez mais suas atividades como parte de um jogo de autodescoberta e autorrealização, como prestação de um serviço indispensável ou expressão de habilidades inatas. Os objetos estéticos, então, passam a se concentrar na representação de momentos de lazer e na esfera íntima, deixando o plano do trabalho fora de cena. Paradoxalmente, cada vez mais assistir a séries complexas *se torna* um trabalho, na medida em que necessita de um esforço árduo de acompanhamento do enredo ao longo do tempo. A atenção se volta inteiramente à busca pela coerência da forma, desde a verossimilhança interna das personagens e do enredo até outros detalhes "artísticos" que permitem uma ampla atuação do espectador no sentido de *intérprete*.

As séries dos anos 1970–1990 e boa parte dos produtos da televisão aberta que ainda hoje tratam de ambientes de trabalho apresentam uma tensão explícita entre a glorificação do *work*, que requisita a identidade do trabalhador com seu ofício e sua vocação, e a crítica do *labor* a que ele se submete. As formas de *recompensa* e *punição* são óbvias. Os profissionais demonstram sem pudor o *orgulho* do serviço prestado em meio à família do trabalho; mas também assistimos aos sofrimentos que advêm do próprio ato de trabalhar: o cansaço, o estresse, as brigas com a gestão burocrática, além do enorme preço cobrado à vida afetiva.

24 fornece os exemplos mais óbvios. De um lado, a enorme premiação simbólica aos trabalhadores que, virtuosisticamente torturando a si mesmos (WEBER, 2004, p. 106), salvam os Estados Unidos e o mundo de ameaças externas. De outro, o braço cortado de Chase é um

exemplo do “preço” mais literal a se pagar pela dedicação à empresa — algo que ecoa o trabalho fabril desde a época da revolução industrial. “Dar o sangue”, aliás, continua sendo uma expressão corrente, e as metáforas de Marx (2013, p. 261–2) parecem ainda apropriadas. As personagens são “consumidas” pelo trabalho: Jack é cada vez menos sujeito e cada vez mais objeto. O trabalhador é destruído “na medida necessária à consecução do trabalho”: Greene pode dormir apenas o necessário para se manter de pé durante o próximo plantão. Eles são claramente “o fermento vivo” das séries.

A partir de agora, contudo, as séries ganharão meios-tons. Retirando de cena o ambiente de trabalho, as crises que ainda podiam ser localizadas no plano material se convertem em problemas existenciais e espirituais — talvez porque as séries passem a tratar da vida de patrões, e não mais de empregados. É o momento em que uma nova constelação de possibilidades trágicas, antes restritas à “alta cultura”, aflora também na televisão.

Uma obra-prima contemporânea

The Sopranos é considerada a obra que marcou o começo da nova geração. Estreou em 1999 e teve seis temporadas, a última apenas em 2007 devido a alguns hiatos de produção. Desde o começo, foi percebida como algo peculiar, um marco para a legitimação do horário nobre, “uma obra-prima contemporânea” (MCCABE; AKASS, 2007).

Não se pode dizer que ela tenha surgido de um vácuo. Como já demonstramos, a maioria de suas características gerais vinha sendo colocada em prática desde, pelo menos, o final dos anos 1970: alto valor de produção, alternância de tons cômicos e dramáticos, priorização da serialidade em detrimento do fechamento episódico, personagens masculinos centrais e problemáticos, técnicas de fotografia e edição de áudio semelhantes às do cinema, eliminação da redundância diegética, reflexividade e autorreferencialidade. Tudo isso pode ser encontrado na televisão durante as duas décadas que precederam a série.

Em que se baseia, então, a fama de *The Sopranos*? Por que é considerada mais importante que todas as antecessoras? Uma das respostas é que ela utiliza todos os itens enumerados acima, de forma mais controlada e sistemática. Tal é a posição de críticos entusiastas, que pode ser encontrada em praticamente qualquer artigo a seu respeito.

Desconfiados da empolgação, Newman e Levine (2012) criticam, do ponto de vista da sociologia da arte, a validade desse julgamento. Segundo os autores, séries como *The Sopranos* seriam vistas como superiores simplesmente porque se baseiam em convenções já legitimadas pela “alta cultura” e se afastam de práticas associadas à televisão “comum”. Elas seriam vistas como mais próximas da literatura que da cultura de massa, mais cinema que

novela, mais masculinas que femininas, mais complexas que simples; exigem um espectador mais atento e menos casual, mais cerebral e menos emocional, e lidam com situações moralmente mais ambíguas e menos maniqueístas.

A vantagem das observações de Newman e Levine é introduzir o conceito de *classe*: as *expectativas* de convenções mais próximas às obras legitimadas pelo público burguês variam conforme a segmentação do público. No entanto, acredito ser possível aprofundar o argumento meramente sociológico que trata das obras apenas como provocadoras de *distinção* (BOURDIEU, 2011). Examinar as obras de fato e sua organização estética é uma forma de compreender melhor que tipo de articulação imaginária cada segmento do público exige, e averiguar o porquê. Assim como Newman e Levine, também levo em conta a materialidade das relações humanas, em especial a posição de classe dos produtores e espectadores, mas acredito que apenas uma discussão que passe pelo fator estético — pelas convenções realizadas concretamente na obra de arte — permitirá uma compreensão mais abrangente dessas questões.

Dividirei a discussão de *The Sopranos* em duas partes. Neste capítulo, examino alguns dos marcos e realizações da obra para dar ao leitor uma noção de como o produto mais legitimado do horário nobre configura seu material. Isso inclui uma discussão detalhada de um episódio completo que representa bem o método da série como um todo. Em seguida, na Parte V, introduzo a ideia de que a dramaturgia do horário nobre se conecta à história maior da estética e refaz, no âmbito da cultura de massa, um caminho já percorrido antes.

Justiça poética e coerência interna

A perspectiva de que as séries de televisão evoluíram necessita de certos marcos retrospectivos, limites claros que, ao serem ultrapassados, indicam novas possibilidades conquistadas para o meio. É assim que são definidas todas as revoluções estéticas. Os jornalistas que contam as histórias dos bastidores da produção de *The Sopranos* frequentemente veem alguns momentos-chave como "vitórias" de seu criador, David Chase, durante as negociações com a HBO. Novamente, temos a ideia de que há uma luta entre um "autor" de posse da visão artística plena e o mercado temeroso, que lhe impõe restrições.

Uma das vitórias mais conhecidas de Chase diz respeito ao episódio "College" (S01E05); mas para compreendermos o impacto e a importância da cena, será necessária uma breve digressão a respeito do conceito de *justiça poética*.

Até *The Sopranos*, as séries de televisão absolutamente não apresentavam situações-limite sem o acompanhamento da justiça poética. Não havia comportamento errado que não

saísse impune, assim como todo esforço individual era recompensado por meio da edificação moral das personagens. A conta sempre fechava, se não em resoluções felizes para os mocinhos e punições para os bandidos, pelo menos em autoconhecimento e crescimento individual para quem fosse realmente honesto e enfrentasse as consequências de suas ações. O público sempre se beneficiava.

Para Raymond Williams, a justiça poética é um dispositivo que surge durante a transição de um período absolutista-aristocrático à época propriamente burguesa a partir do século XVIII. Quando o avanço do capitalismo estimula a concorrência, o sujeito da labuta individual que busca vantagem nos negócios deve encarar a desvantagem de outrem. A nova lógica da sobrevivência, do indivíduo submetido às leis indiferentes de mercado, entra em conflito direto com qualquer tipo de código moral preexistente. No plano dramático, desde então se impõe uma questão: como conciliar uma noção de moralidade herdada de sistemas heterodoxos, como a religião e os códigos aristocráticos de conduta, à nova situação? Como continuar avançando a ideia edificadora de que "aquele que é mau sofrerá e o bom será feliz" (WILLIAMS, R., 2002, p. 53)? Para Williams, a própria pergunta já é baseada em uma lógica *racional* da burguesia, que procurava conciliar idealmente moralidade e conduta individual a resultados objetivos. No plano da dramaturgia, essa questão se resolve com a introdução do dispositivo de *justiça poética*, cuja utilização mais caricatural ocorre no melodrama, e se prolonga até às séries de televisão de que tratei até agora.

O momento de superação da justiça poética ocorre quando o público percebe que tal visão não condiz com a experiência. A contabilidade moral se revela como *artifício* quando o vínculo entre comportamento irrepreensível e sucesso material se prova insustentável empiricamente. Na vida real, vilões prosperam e almas bondosas são punidas sem qualquer provocação — e tal processo não leva necessariamente à edificação individual.

O episódio "College" mostra Tony Soprano estrangulando um homem com as próprias mãos. O fato, hoje, parece corriqueiro, mas os executivos da HBO, em 1997, pediram explicações a Chase. O problema é que a vítima não haveria "feito nada" para "provocar" a morte. Geralmente, quem morre pelas mãos do protagonista fez por merecer. Poderia, ao menos, estar ameaçando de alguma forma a família de Tony. Para os executivos, a ação ameaça quebrar a *identificação* do público com a personagem principal que, mesmo sendo um anti-herói, um criminoso convicto, ainda poderia se alinhar a uma moral compartilhada com a sociedade em geral.

Recusando essas soluções, o *showrunner* firma sua intenção: ele quer fazer de Tony Soprano uma personagem absolutamente coerente consigo mesma. Tony mata, atraindo

grande risco para si, de acordo com a lógica *interna* de seu ofício. A vítima é um ex-mafioso que abandonou a vida do crime através do programa de proteção a testemunhas, ou seja, trata-se de um *traidor* do código de ética da máfia. Não há justiça poética porque ele "não fez por merecer" no sentido de que sua morte não ocorre em circunstâncias *dramáticas* de autodefesa: ele não oferece riscos imediatos a Tony, sua personagem ainda não havia atraído para si nenhuma forma de repúdio do público. Mas seu assassinato se justifica inteiramente com base na *perspectiva de Tony*; está de acordo com o código moral do protagonista, não do público.

De acordo com uma visão *aristocrática* do mundo, posições sociais e comportamentos são facilmente classificáveis e não há espaço para interpretações ambíguas e individuais. Há comportamentos aceitáveis ou inaceitáveis, sem espaço para o meio-termo. Público e dramaturgo devem se encontrar do mesmo lado; a intenção é que seus valores sejam idênticos. Não me refiro literalmente a uma classe aristocrática tradicional, mas a uma classe profissional que ainda se pensa detentora da *aristocracia do espírito*. Profissionais em um mundo cada vez mais comprometido, os heróis e as heroínas das séries de 1970–1990 ainda se enquadram em um *ideal* de estamento superior, ainda têm a *melhor das intenções*, ainda acreditam atuar no mundo a partir de injunções éticas transcendentais. O que difere o mocinho do bandido é que os primeiros lutam contra a degeneração total dos valores do interesse e do mercado, enquanto os segundos perseguem desejos próprios, seja o lucro ou alguma outra manifestação da natureza humana. As boas intenções mantêm o *status moral* de uma classe que se descobre cada vez mais próxima de "cair" (EHRENREICH, 1989): o empenho e a retidão dos protagonistas é o que os diferencia e os ergue. A justiça poética é a consumação *dramática* dessa visão: eles jamais matariam, a não ser em último e justificado recurso.

Em quase nenhum outro gênero isso fica tão óbvio quanto na ficção policial-detetivesca. Franco Moretti percebe que desde o século XIX os criminosos são geralmente retratados como *indivíduos* muito bem definidos: suas ações e maquinações são específicas e idiossincráticas; enquanto o policial age conforme o método e a razão apropriados ao senso comum da época. Já vimos, aliás, que o *vilão* em *24* tinha um papel de sujeito da ação muito superior ao de Jack Bauer, que apenas respondia aos seus ataques com o pragmatismo autorizado pela sociedade. Quando o criminoso é pego e colocado atrás das grades, o final tradicional da ficção policial, reforça-se a ideia de que o *mal* advém inteiramente dos impulsos individuais, e que cabe aos princípios sociais mais amplos restringi-lo (MORETTI, 2007, p. 162).

O que o ato de Tony Soprano revela é que a partir desse momento a noção da justiça poética será inteiramente deixada de lado, em nome da exploração detalhada da motivação

individual por meio da *coerência interna* da personagem. Tudo na série se relacionará à perspectiva de Tony, independentemente de se alinhar ou não a expectativas éticas ou morais do espectador.

A "tragédia", em uma sociedade aristocrática, ocorre no momento em que a queda do sujeito é forçada pelo destino ou por qualquer outra condição exterior. O que sobrevive é a *atitude* (ou *decoro*) de superioridade. Com a ascensão da burguesia, ocorre um complicado processo de *internalização* e *generalização*: o "mal" não pode mais ser identificado facilmente com o elemento externo, mas passa a ser identificado no interior de cada homem, como um "pecado original". Nesse sentido, a figura do gângster é fundamental: ele une um mal generalizado da competição sem escrúpulos do capitalismo ao comportamento individual desviante (WARSHOW, 2008, p. 584). Ao colocar gângsteres e outros elementos criminosos no centro da narrativa, o que ocorre na nova lavra de séries é a identificação *dessa experiência* como algo significante da consciência humana.

Nesse momento, descobriu-se que o público da televisão estava maduro o suficiente para aceitar uma convenção há séculos presente no drama e no romance: é mais importante que as personagens sejam coerentes com uma visão de mundo própria, única e individual, do que trazer valores esotéricos ao universo ficcional. A partir de então, cada vez que uma obra se desdobra para tornar uma morte "justificada" — a cena clássica do vilão que, em vez de se render, atenta mais uma vez contra a vida do mocinho — o público mais "sofisticado" percebe uma falsificação. É o caminho "mais fácil". Já as séries novas, com seus anti-heróis, aparentemente tomam o caminho mais difícil: arriscam perder a identificação do público no campo dos valores para ganhar o reconhecimento nos campos da coerência interna e da pureza artística. Além disso, elevam seus protagonistas criminosos a representantes de uma crítica social ainda mais mordaz.

Ambiguidade

As últimas cenas da série mostram Tony e sua família se reunindo para jantar em um restaurante italiano. Há ecos do final das três primeiras temporadas e, portanto, expectativa de fechamento e restituição da ordem da família. Enquanto isso, a câmera acompanha uma figura misteriosa que entra no restaurante e vai ao banheiro. No momento em que sai, a tela fica preta por 10 segundos. Fim.

O final de *The Sopranos* foi um acontecimento. Jason Mittell usa o termo "legendário [*legendary*]" (2015, p. 333) para descrevê-lo. Segundo o crítico, a cena "foi percebida como uma violação das normas e expectativas do meio". Esperava-se um encerramento de fato, um

fechamento da história. Como na peça bem-feita e no romance tradicional, geralmente o final é o momento de encerrar o significado de toda a obra retrospectivamente, de acertar as contas. A expectativa do gênero policial é que o vilão pague por seus pecados individuais e a ordem social seja restituída. É o que a grande maioria das obras da cultura de massa faz: coloca um ponto final que satisfaz a expectativa de fechamento do público. *The Sopranos*, contudo, decide por "desafiar a audiência, em vez de agradá-la" (SEPINWALL, 2015, p. 51). E parece que nem o público nem a crítica estavam preparados para isso. Diversos artigos falam do espanto que o final da série causou. O tom exemplar é o seguinte:

> Nos minutos que se passaram após a súbita escuridão no final de *The Sopranos*, lutei para compreender o que acabara de ver. Na verdade, a luta durou horas, dias, meses... anos. De algum modo, ela ainda acontece. E talvez "luta" não seja a melhor palavra, porque eu desfrutei do processo. Como todas as brincadeiras intelectuais, há diversão no embate das possibilidades e teorias divergentes, especialmente quando elas continuam por anos e, como suspeito, por décadas ainda (LEVINSON, 2011, p. 313).

O relato acima não foi feito por um espectador comum, mas faz parte de um artigo acadêmico do chefe do departamento de mídia de uma universidade norte-americana. Ele afirma que apenas David Chase "sabe o que está por trás da porta da escuridão" e que cabe ao espectador buscar "pistas" do que de fato aconteceu.

Em relatos, David Chase afirmou que gostaria que a tela escura durasse por muito mais tempo (30 segundos) e que se eliminassem todos os créditos finais (CARTER, 2007; MITTELL, 2015, p. 334). Isso foi vetado pelos executivos da HBO, mas o resultado foi o suficiente para que diversos espectadores acreditassem que o sinal da HBO tivesse sido interrompido. Todos os produtores ficaram impressionados e comentaram a respeito da "escolha corajosa" de Chase, argumentando, novamente, que a prioridade seria manter a visão do autor em detrimento de qualquer outra convenção prévia (SEPINWALL, 2015, p. 71).

A maioria das reações, especialmente no mundo acadêmico, revela o incrível despreparo que o público, por mais qualificado que fosse, demonstrou para admitir um final aberto e ambíguo. Diversas teorias foram divulgadas pela internet a respeito do que "realmente" teria ocorrido. O homem misterioso veste uma jaqueta com dizeres que remetem ao título de um episódio anterior em que ocorreu um atentado contra a vida de Tony. Em diversos outros episódios, Tony conversa a respeito do momento de sua morte: provavelmente seria um grande nada, nem daria para ouvir o tiro. Assim, a câmera da cena final poderia ser considerada a perspectiva subjetiva de Tony antes da morte.

Todas essas “pistas” da narrativa indicariam que houve um atentado contra a vida de Tony naquele momento. Mas alguns estudiosos, como Levinson, não enxergam nisso “provas” de que Tony morreu:

> Mas isso é na verdade suposição e análise lógica, não evidência — quer dizer, os eventos descritos de fato ocorreram em *The Sopranos*, mas eles não são prova de que Tony foi morto. Na verdade, eles são evidências que dão suporte a uma conclusão, obtida por lógica, mas para a qual não há evidência. E mesmo que a conclusão de que Tony tenha morrido tenha suporte da lógica de acordo com uma linha de raciocínio, há outra linha que oferece uma grande evidência — a dizer, que nós não vemos Tony ser morto — e isso dá suporte à conclusão de que Tony não foi morto no final da cena (LEVINSON, 2011, p. 314).

A discussão beira o absurdo. O autor mostra que de fato há muitos indícios formais de que Tony tenha morrido — David Chase teria colocado “pistas” na narrativa de que essa foi sua intenção. Mas que nada disso constitui “prova”, e que a única “evidência” concreta que temos, e que prova que Tony *não* morreu, é que “não vemos Tony ser morto”.

O grande problema dessa discussão, independentemente de suas conclusões, é que ela soa como o debate amador entre fãs que acreditam ter havido uma “verdade”, que Tony Soprano e sua família de fato tenham jantado naquele restaurante, e que após a tela ter ficado preta para os espectadores, ele tenha morrido ou continuado a viver. Tais argumentações perdem a única “evidência” que importa, o fato de que a série se encerra aí, *sem oferecer conclusão*.

Segundo uma entrevista com Dominic Chase, um dos atores da série, a música que toca no final é “*Don’t Stop Believing* [Não pare de acreditar]”, mas que havia uma alternativa a essa música. Ele pergunta a membros da plateia qual era essa alternativa, e alguém responde: “*Any way you want it* [Do jeito que você quiser]” (LAVERY; HOWARD; LEVINSON, 2011, p. 340). Percebe-se que a mística do final ambíguo envolve atores, críticos e fãs no jogo interpretativo, e cada referência, por mais obscura que seja, se torna importante. “Do jeito que você quiser” ou “Não pare de acreditar” conferem poder ao espectador: ele pode ter o final que quiser e, se deseja acreditar que Tony está vivo, tudo bem.

Críticos realmente se entusiasmam com isso. Martha Nochinsom desenvolve um raciocínio de que a série está envolta em “relatividade”, que sua ambiguidade permite ver o “processo pluralístico do sonho americano” e a “multiplicidade revigorante da realidade”[92],

[92] “A série evoca o potencial para indivíduos e culturas criarem e recriarem eternamente a vida a partir do zero por meio de uma evocação explícita da relatividade da realidade, conforme as mais avançadas teorias de física de partículas, psicologia e literatura”; “[a série] redefine o sonho americano como um processo

como se *The Sopranos* finalmente conquistasse algo que, na televisão, estivesse vetado até então: a *interpretação individual*. O exemplo mais extremo foi o ensaio de 45.000 palavras analisando a cena quadro a quadro, interpretando símbolos e fazendo conexões com episódios anteriores (MITTELL, 2015, p. 336). No campo da legitimação, isso apenas confirma que, conforme as séries se aproximam de convenções da literatura e do romance, mais elas adquirem importância entre críticos.

Levando-se em consideração que "a ficção midiática de massa costuma suavizar ou eliminar ambiguidades" (BULHÕES, 2009, p. 110), *The Sopranos* parece configurar uma etapa realmente nova para a qual críticos demonstram estar absolutamente despreparados. No lugar da avaliação histórica e da tentativa de compreender exatamente o que permite que a ambiguidade adentre o horário nobre, temos uma enxurrada de visões extremamente favoráveis a esse novo marco televisivo. *The Sopranos* ajudaria a televisão a "atingir todo seu potencial" (SEPINWALL, 2015, p. 6), e a falta de resolução poderia "satisfazer-nos de forma mais profunda quando não resolve nada, obrigando-nos a segurar a respiração" (LEVINSON, 2011, p. 314).

Sabemos que desde *Hill Street Blues* a televisão segue a tendência de tornar-se mais cerebral[93]. É o começo da valorização de uma experiência estética propriamente dita, de uma comunidade interpretativa que se debruça sobre os detalhes da narrativa para interpretá-la em conjunto. Espectadores atentos ganham pontos por seguirem de perto a trama e compreender as referências, enquanto espectadores casuais se afastam porque não começaram a assistir desde o começo. *The Sopranos* e seu final ambíguo parecem o ápice dessa tendência, realmente exigindo que se formulem teorias e que se preste muita atenção na narrativa de fato, no modo como se organiza a *mise-en-scène*, nas músicas escolhidas da trilha sonora, enfim, em todas as escolhas formais.

O final foi um acontecimento televisivo. A própria atenção que espectadores voltaram para o aparelho de televisão indica isso. Foi o momento decisivo de uma série que aponta para dentro de si mesma; o silêncio e o escuro que dizem "decifra-me, ou te devoro". Nesse sentido, o final da série faz o oposto do que um crítico afirma. Logo após o episódio ir ao ar, Matt Zoller Seitz indica que a tela negra "apaga [*whack*]"[94] os espectadores (2007). Mas é

pluralístico"; "ao espectador se mostra a revigorante multiplicidade da realidade" (NOCHIMSOM, 2011, p. 24–25).

[93] "[Antes de *Hill Street Blues*, a televisão] raramente exigia esforço cerebral ou moral" (SEPINWALL, 2015, p. 12).

[94] Em referência à gíria comum no meio criminoso que significa "assassinar".

justamente o oposto: é a vez de o espectador brilhar; é ele quem deve trabalhar para dar sentido ao que aconteceu. A tela negra *o reflete*.

O final é importante porque definitivamente coloca em pauta a atenção ao *discurso* da série, e não apenas à *história* retratada[95]. É o auge do longo desenvolvimento da série moderna que, como vimos, convida a reflexões a respeito da fotografia, da montagem e da trilha sonora como fatores fundamentais de interpretação. O público ideal passa a ser identificado com o sujeito que dispõe da liberdade de decidir e interpretar os fatos estéticos e de verificar a *coerência interna* da obra. Ele já não deseja as saídas fáceis da justiça poética, nem o fechamento. São conquistas fundamentais.

"University" (1): visão geral

Após resumir duas das principais características inovadoras da série, vamos examinar como um episódio comum se organiza. O episódio "University" (S03E06) foi escolhido porque representa bem o método de *The Sopranos*. Em primeiro lugar, ele aponta para a evocação sutil da correspondência de temas por meio da montagem; em segundo, termina por concentrar toda a atenção do espectador na interioridade de Tony Soprano, o que é fundamental para que compreendamos o peso que as novas séries dão à construção da esfera íntima individual.

Há duas linhas narrativas principais no episódio. A primeira, principal, mostra a relação entre Tony Soprano e uma *stripper*/prostituta de 20 anos, chamada Tracee, além do amante de Tracee, Ralph Cifaretto, mafioso subordinado a Tony. A trama secundária envolve Meadow Soprano, filha de Tony, seu namorado, Noah Tannenbaum, e a colega de quarto de Meadow, Caitlin Rucker. O episódio trata basicamente desses dois núcleos, cada um com três personagens. Praticamente todas as cenas se passam no clube de strip-tease Bada-Bing, quartel general das operações de Tony, onde ele passa a maior parte do tempo, e nos arredores da Columbia University em Nova York, onde Meadow estuda. As cenas se alternam entre um lugar e outro, salientando o contraste entre a universidade de elite em uma grande metrópole cosmopolita e o submundo da prostituição. Assim, de um lado conhecemos os dilemas pós-adolescentes românticos de Meadow, em seu dormitório bem iluminado, incluindo sua iniciação sexual. De outro, assistimos à violência da prostituição, num bar de strip-tease em

[95] Retomamos aqui os conceitos conhecidos da narratologia extraídos de Émile Benveniste e Gérard Genette, que diferenciam *discours* e *histoire*, ou *fabula* e *syuzhet*, isto é, os recursos narrativos utilizados para contar a história e o enredo tal como é construído pelo leitor/espectador de modo cronológico (o "referencial", a trama propriamente dita) (Cf. BORDWELL, 1985; KOZLOFF, 1992; MITTELL, 2015, p. 334).

que todas as cenas se introduzem por meio de imagens de dançarinas com os seios de fora ou praticando atos sexuais com os mafiosos.

O procedimento de contraste será a "pontuação"[96] do episódio inteiro. O núcleo doméstico alternado com o núcleo profissional, os problemas banais da adolescente e a dura realidade das prostitutas. Por exemplo, em uma cena Meadow se desnuda com seu namorado, enquadrada de costas enquanto tira o sutiã sem que o espectador veja seus seios. Na cena seguinte, vemos o interior do Bada-Bing e as dançarinas de topless. Tal montagem em paralelo, além de outras rimas visuais, costura visualmente as narrativas, e exige do espectador atento que interprete a razão do procedimento. Trata-se do tema mais central à série: a vida dupla de Tony Soprano como pai de uma família normal e chefe de uma família criminosa. A *domesticidade* de Tony, em casa, e a *violência* exigida por sua ocupação formam o eixo principal de conflitos da série como um todo, e o episódio vai mostrar justamente o que ocorre quando ele falha em manter os universos separados.

Como apontou Jason Mittell (2015, p. 29), é preciso compreender que *The Sopranos* é menos serializado do que parece em relação à organização dos enredos em cada episódio. Quer dizer, como a maioria das séries do período, os capítulos individuais desenvolvem pequenos lances que fazem parte de arcos narrativos maiores, e praticamente toda ação acarretará efeitos que se estenderão por anos. É exigido do espectador que lembre o que veio antes para entrar no jogo de suposições sobre o que virá depois. Mas a série também tem a tendência de organizar o enredo dos episódios em torno de "temas" que prevalecem. Na primeira temporada, há episódios bem demarcados que discutem a criação dos filhos ("Meadowlands", S01E04 e "Down Neck", S01E07), a herança italiana ("The Legend of Tennessee Moltisanti", S01E08), os códigos de masculinidade ("Boca", S01E09), a indústria cultural ("A Hit Is a Hit", S01E10) etc. Essa é uma tendência que aparece mais em comédias de situação e na televisão dos anos 1980 e 1990. Ocorre bastante em *ER*, por exemplo, quando todos os conflitos e casos do pronto-socorro, mesmo que atendidos por médicos diferentes, remetem ao mesmo tema. Por isso, os espectadores de *The Sopranos* já estão acostumados a histórias mais ou menos fechadas em que devem buscar o centro temático, o "assunto" do episódio. No caso, "University" vai tratar de duas relações românticas: uma no universo comum dos jovens e afluentes estudantes da universidade; a outra, no subterrâneo do mundo do crime, entre um mafioso e uma prostituta apaixonada.

[96] Cf. Capítulo 12. Pontuação aqui se refere ao recurso épico da narração melodramática.

Tudo o que é preciso saber sobre os acontecimentos anteriores é que Meadow e Noah desenvolvem seu romance sem o consentimento de Tony, já que o rapaz é negro, e o patriarca da família Soprano é expressamente racista. Em um episódio anterior, Tony adverte Noah que ele deve se afastar de sua filha, porque ele não tolerará que ela se relacione com um homem negro. Por isso, Tony e Meadow não se falam há várias semanas, e o ambiente doméstico sofre com a tensão. Já Tracee é apresentada neste episódio. Também é a primeira vez que Ralph ganha projeção e contornos mais nítidos, mas já sabemos que Tony tem antipatia por ele e o rejeitou para o posto de capitão anteriormente. Caitlin, a colega de quarto de Meadow, também é introduzida pela primeira vez e serve de contraponto cômico à história trágica que se desenvolverá no núcleo do Bada-Bing.

"University" (2): núcleo secundário

A história nos dormitórios da universidade se passa da seguinte forma: Noah e Meadow são constantemente interrompidos por Caitlin, que sofre de ansiedade. Na verdade, o problema de Caitlin se manifesta como um *excesso de empatia*. Quando assiste a *Freaks* (FREAKS, 1932), ela sente dó das criaturas escravizadas em um circo de horrores. Quando está passeando com os amigos e vê uma mulher mendigando pelas ruas, ela sente que é sua obrigação dar algum dinheiro a ela — até que se aproxima e vê que a mulher utiliza uma espécie de fralda feita de jornal. O choque se estende a uma depressão, e Caitlin parece não compreender como é possível que a sociedade tenha permitido tamanha degradação dos seres humanos.

Enquanto isso, Noah e Meadow se esquivam da companhia da amiga. Assistimos à cena em que Meadow perde a virgindade, presenciando o bom comportamento do rapaz, que utiliza corretamente o preservativo, e que nas próximas cenas continuará sendo um namorado carinhoso, além de se mostrar compreensivo com a situação de Caitlin.

No entanto, o romance enfrenta dois obstáculos. Na noite em que Meadow dormiu na casa de sua mãe, Caitlin busca a companhia de Noah. Devido ao falatório da garota, ela acaba o atrapalhando durante a elaboração de um trabalho, e ele recebe uma nota inferior ao que esperava.

Nesse ponto, é importante mencionar que Noah é caracterizado pelos elementos cênicos e pelos diálogos como um jovem extremamente pedante. Ele faz referência a diversos filmes, sempre mencionando o ano de lançamento e o diretor. No seu quarto, vemos um pôster de Albert Einstein e outro de jazz. Num dos encontros, Noah e Meadow assistem a um filme mudo, em uma aparente "sessão de arte". Quando ele descobre que tirou a nota baixa (na

verdade, uma nota média), o vemos enfurecido reclamando com Meadow, que não compreende o motivo da chateação. Ele explica que “quer ter opções”, e que sua carreira depende de um histórico escolar perfeito. Logo em seguida Meadow conhece o pai de Noah, um agente de celebridades que comenta casualmente sobre sua relação com alguns clientes famosos, além de esbanjar conhecimento de vinhos e uma ética de trabalho impecável. O encontro ocorre em um restaurante chique, com jazz ao fundo. Algumas cenas depois, Noah conta para Meadow que seu pai evocou uma ordem judicial para que Caitlin se mantivesse longe dele e não atrapalhasse seus estudos. Meadow ouve com descrença, espantada pela frieza do namorado. Na última cena em que são vistos juntos, estudando em uma biblioteca, Noah termina com Meadow, também friamente, explicando que ela é muito “negativa e cínica”, e que ele não deseja mais vê-la. A jovem fica surpreendida e nas últimas cenas aparece na casa da família em Nova Jersey, claramente aborrecida com o fim do romance.

Notamos a extrema banalidade da situação. O romance dos jovens é típico. Frente ao outro arco narrativo do episódio, é tratado com viés cômico. As cenas em que Meadow interage com Carmela, sua mãe, são especialmente interessantes, pois mostram uma adolescente mimada, que leva as roupas para casa, além de exigir comida o tempo inteiro. Em uma cena, ela estende um copo vazio para cima, como que esperando que a mãe lhe servisse suco de laranja, muito mais como uma criança do que como uma jovem adulta.

Esse, aliás, é um tema recorrente na série, que geralmente se alia ao ponto de vista de adultos que percebem seus filhos desinteressados de se desvencilharem da dependência financeira e emocional. Pensamos no caso de Rico, discutido na seção anterior, que temia que seus filhos se tornassem “ratos de shopping”. No episódio seguinte, quando Carmela visita a filha na faculdade, ela se depara com uma cópia da *Teoria da Classe Ociosa*, uma conhecida obra sociológica de Veblen, que examina a ascensão do modo de vida ultraconsumista norte-americano. Ambos os filhos de Tony Soprano parecem sempre correr o risco de sucumbir a esse modo de existência, não apenas devido ao (mau) exemplo paterno, mas principalmente pela afluência de que dispõem. Tal crítica vai de acordo com uma tendência que se consolida durante os anos 1950, quando os membros da grande classe média norte-americana formulam a noção de que a afluência não traz nenhuma garantia de felicidade nem de retidão moral. Pelo contrário, difunde-se a ideia de que quanto mais conforto uma geração desfruta, mais aumenta sua lassidão (EHRENREICH, 1989, p. 1–30).

"University" (3): núcleo principal

A banalidade dos problemas de Meadow é ainda mais acentuada conforme a outra trama se desenvolve em paralelo. Logo nas primeiras cenas, vemos que a dançarina/prostituta Tracee se aproxima de Tony para agradecê-lo por um suposto conselho. Ela o presenteia com um pão caseiro feito por ela, que é imediatamente rejeitado por Tony. O mafioso lhe explica a respeito da relação entre ambos, que não deve ser de amizade. Tony é sócio do Bada-Bing e, portanto, é o patrão de Tracee, e não deseja nenhum tipo de relacionamento pessoal com ela. Veremos essa interação se repetir durante todo o episódio: a dançarina procura conversar com Tony, e ele a repudia. Não há nenhum subentendido erótico entre os dois — mesmo com os seios de fora ou com os vestidos provocantes que a profissional deve usar no ambiente de trabalho, Tony, diferentemente dos outros homens que a rodeiam, não parece nutrir nenhum tipo de atração pela garota. O auge do contato entre os dois se dá quando Tracee procura Tony no estacionamento do Bada-Bing e lhe pede conselhos a respeito de sua vida pessoal. Ela está grávida de Ralph, que nesse ponto do episódio já se mostrou um completo canalha, e pergunta a Tony o que fazer. Este lhe aconselha a fazer um aborto.

Aqui já se sugere um esboço de relação paternal entre Tony e Tracee. No outro núcleo, Carmela e Meadow falam diversas vezes sobre o relacionamento da filha com Noah; Meadow dá a entender que perdeu a virgindade, e Carmela acompanha os altos e baixos do relacionamento, procurando por pistas nas palavras e nas expressões de Meadow. Já Tony está completamente alienado da filha, que o ignora desde que o pai repudiou Noah. Tracee aparece aqui como o oposto de Meadow, uma filha que constantemente busca a aprovação e os conselhos de uma figura masculina mais velha.

Ralph, por outro lado, é construído como um cocainômano descontrolado. Nas primeiras cenas, ele aparece imitando diálogos do filme (recém-lançado) *Gladiator* (GLADIATOR, 2000). O filme é uma das muitas referências que aparecem em *The Sopranos*, e neste episódio em particular situa Ralph como alguém deslumbrado com a mais rarefeita obra da cultura de massa. Em contraste com os filmes *avant-garde* de Noah, Ralph parece uma figura grotesca. Ele entra na sala VIP do Bada-Bing fingindo ser um gladiador romano, golpeia o porteiro da boate com um taco de sinuca e depois o fere seriamente com um cadeado preso a uma corrente. Ele menospreza Tracee ao longo de todo o episódio, mesmo após saber de sua gravidez. Em uma cena, vemos a garota chorando ao fazer sexo com Ralph e com um policial simultaneamente.

O episódio é o único da série que se detém sobre a condição das mulheres que trabalham no Bada-Bing. Silvio, o sócio principal e gerente do clube, amigo de Tony, conta como "investiu" em um aparelho dental para Tracee. Assim, ela ficou lhe devendo três mil dólares e, portanto, é tratada como uma propriedade da corporação. Quando falta no trabalho por três dias para ficar com Ralph, Silvio vai buscá-la de volta e a obriga a trabalhar na boate até que lhe pague a soma que deve. Vemos o sócio do Bada-Bing arrastar a moça pelos cabelos e lhe estapear, enquanto Ralph dá risada.

Após esse acontecimento, Tracee decide não se subjugar mais aos maltratos de Ralph, e zomba dele na frente dos companheiros. Ralph então a segue até o estacionamento e a ilude por alguns minutos, dizendo que vai ser um ótimo pai e um ótimo marido para a moça. Ela acredita por alguns segundos, até que o mafioso ri desdenhosamente de sua ignorância. Nesse ponto, Tracee dá um soco em Ralph, que responde espancando a prostituta até a morte. É o clímax dramático do episódio, que até agora vinha conferindo um caráter cômico a praticamente todas as cenas em ambos os núcleos. Também é uma das cenas mais violentas da série inteira, talvez justamente porque se construa de forma inesperada.

Quando os outros sócios do Bada-Bing veem o que aconteceu, eles se preocupam com o cadáver exposto à frente do estabelecimento, e Silvio sofre com o investimento perdido. Eles tratam Tracee por pronomes impessoais "*that*" e "*it*" (isso). Só Tony parece realmente incomodado com a situação. Sua primeira reação é dizer: "Tinha vinte anos, a menina [*Twenty years old, this girl*]", ou seja, chamando-a de menina e reconhecendo sua idade, em vez de tratá-la impessoalmente como os colegas. Ele imediatamente se descontrola, vai até Ralph e desfere alguns socos, o que é recebido com muita surpresa pelos companheiros. Saberemos, em episódios posteriores, que Tony não tinha "direito" de bater em outro mafioso. Tracee não era sua esposa nem amante, e tampouco tinha qualquer relação de sangue com Tony. De certa forma, não era "propriedade" dele, mas do clube. Assim, ele infringe um código de conduta.

Na última cena de "University" vemos Tony e Carmela no escritório da Dra. Melfi, psiquiatra de Tony. Carmela e a Dra. Melfi conversam, mas Tony parece especialmente triste. Ele diz que um jovem rapaz morreu no trabalho, e que isso o deixou comovido e deprimido. É interessante notar que Tony não revela que se tratava de uma mulher. Em primeiro lugar, porque Carmela interpretaria a tristeza como um indício da infidelidade de Tony, algo que é tolerado, mas que ainda assim é um tabu. Contudo, e mais importante, podemos pensar que seria também impossível para Carmela compreender a comoção de Tony por uma mulher *que não fosse sua amante*.

Tanto no mundo profissional quanto no mundo doméstico, não é cabível que Tony e Tracee tenham qualquer outro tipo de relação, a não ser a de patrão-empregado ou de amantes. Os sentimentos de Tony ferem a ambos os códigos de conduta com que todos em seus universos estão acostumados. Cabe ao espectador, portanto, compreender na interioridade de Tony, em seu íntimo, o que de fato aconteceu, ligando as peças e, principalmente, fazendo as conexões entre ambas as linhas narrativas. Ou seja, extraindo as informações do discurso narrativo.

A figura de Caitlin, colega de quarto de Meadow, então, adquire relevância. Porque ela não parece ter sido "necessária" ao andamento do enredo. Noah provavelmente teria terminado com Meadow de qualquer jeito, a questão de sua nota baixa apenas serviu para que conhecêssemos mais a fundo as motivações dele. Acontece que o problema de Caitlin é semelhante ao de Tony/Tracee: ela também não reconhece as fronteiras convencionais entre as relações. Ela ultrapassa os limites da amizade e abusa da paciência de seus amigos, assim como Tracee busca conexão emocional, inapropriada, com Tony. Caitlin sofre devido à empatia e à compaixão que sente em relação aos menos favorecidos, algo que deveria ter sido reprimido, do mesmo modo que a compaixão de Tony ultrapassa os códigos de conduta que ele deve seguir. O paralelo entre Tony e Caitlin, aliás, é expresso abertamente por Meadow. Quando ela conta para Carmela sobre a colega problemática, Tony ouve e zomba da menina, afirmando que ela teria um parafuso a menos. Meadow, então, lembra o pai de seus ataques de pânico e do fato de que ele também toma antidepressivos e frequenta uma psiquiatra.

"University" (4): códigos trocados

O episódio mostra que é preciso dosar o que afirmamos anteriormente: que *The Sopranos* subverte o gênero do filme de gângster ao optar pelo final aberto. O que ocorre especificamente aqui é que o anti-herói, por mais grotesco que seja, geralmente é apresentado *em contraste* com alguém muito mais desprezível — no caso, Ralph. É Ralph que servirá de bode expiatório e que acabará, futuramente, sofrendo as consequências de suas ações grotescas. Essa, aliás, é a estratégia de diversas séries da nova "idade de ouro": quando pensamos que o protagonista é odioso, sempre é possível encontrar alguém ainda mais repugnante para que lhe sirva de contraste e lhe permita alguma forma de validação moral (MITTELL, 2015, p. 143).

Tony representa uma mediação muito mais complexa. Sua tragicidade reside no fato de oscilar entre dois códigos diferentes. Por um lado, suas *ações* são reprováveis. Ele é sócio de um clube que praticamente escraviza mulheres, e durante a série o vemos cometendo atos

da violência mais atroz. Contudo, ele também compartilha de valores com o espectador. Ao espancar Ralph, percebemos que ele faz a *nossa* justiça, o que é ainda mais honrável porque demonstra a *coragem* da personagem de passar por cima dos códigos da máfia (com os quais não compartilhamos).

É verdade que ele executa traidores de uma forma como ainda não se havia mostrado na televisão. Por exemplo, como ocorreu com o ex-colega no polêmico episódio "College", discutido acima. Mas, a partir do momento em que aceitamos o código da máfia a respeito dos traidores — um código cujas consequências todos os participantes aceitam antes de assumir o lugar na "família" — não vemos mais tantos problemas nesse tipo de assassinato. É apenas quando ele mata seu amigo íntimo, Saul Bonpensero, na segunda temporada, após ter descoberto que Saul era informante do FBI, que a coisa muda de figura. Novamente entram em conflito dois códigos: o caráter íntimo/afetivo da amizade, o laço "pessoal" que o unia a Saul, e a necessidade profissional de fazer valer a lei da máfia.

Esse conflito se dá *no plano da consciência* de Tony. Se ele fosse um psicopata de verdade, como Ralph, não haveria a menor possibilidade de identificação com o público. Ele poderia executar Saul sem sofrimento. O psicopata é justamente aquele que segue as regras objetivas a que se dispõe a si, sem absolutamente nenhum remorso a respeito do dano pessoal/afetivo que poderá causar aos outros. A série explora justamente as idas e vindas dessa consciência, a oscilação *moral*, *íntima* que acomete Tony Soprano. Quanto mais irreconciliáveis forem as atitudes exigidas simultaneamente por cada um desses códigos, mais forte será a crise de consciência de Tony.

A diferença entre isso e uma ficção de menor calibre é patente. A maioria das séries frequentemente consegue evitar os pontos de tensão irreconciliáveis, oferecendo uma maneira ficcional de resolvê-los. Perante uma escolha impossível, as circunstâncias fazem com que as personagens acabem caindo em uma ou outra solução sem o verdadeiro peso de terem que decidir. Uma saída fácil para o problema de Saul e Tony, por exemplo, seria Tony fingir que executou o amigo, e na verdade tê-lo deixado escapar. Mas, como os códigos são *internalizados* na personagem de Tony, ele não tem essa opção. E *The Sopranos* evita ao máximo qualquer tipo de conduta que não seja essencialmente ambígua, além de nos obrigar a conviver com essa ambiguidade.

Em relação a "University" podemos pensar nos paralelos entre Ralph e Noah. Ambos constituem personagens masculinas que, literalmente ou figurativamente, ferem suas namoradas. Pontos de contraste com Tony, ambos apresentam uma conduta extremamente coerente em relação ao nível de consciência que apresentam. Ralph absolutamente não quebra

nenhuma lei quando espanca a prostituta até a morte — durante todos os demais episódios, ele vai enfatizar (corretamente) que foi Tony quem feriu o decoro. E Noah está sintonizado com seus objetivos: ele se tornará um advogado e não deixará que ninguém o atrapalhe. É ainda importante perceber que ambos representam extremos de classe. Noah se equipara à elite profissional, que segue friamente o plano necessário para se manter no topo. Ele está cercado das referências culturais certas, aplica uma ética protestante de trabalho e se comunica de modo perfeito e não ambíguo. Quando sente que deve terminar com Meadow, termina. Talvez sua atitude possa ser considerada um tanto fria, mas devemos ter em mente que estamos alinhados à perspectiva de Meadow, que nos parece muito mais "humana". Na prática, em suas *ações*, Noah se porta exemplarmente. E Ralph, embora não seja propriamente um trabalhador, também é uma caricatura da classe mais baixa, representado no episódio por seu gosto cinematográfico. No episódio seguinte ele conta para a família sobre suas origens humildes, sobre como teve que deixar os estudos antes sequer de entrar no segundo grau. Mas age como um bom gerente: é um dos mais lucrativos em sua posição.

Tais personagens são rapidamente eliminados da narrativa. Seguem suas vidas ou morrem, deixando o espectador sempre mais próximo dos membros da família Soprano, que vivem de maneira intensa o conflito entre aquilo que acreditam e suas ações de fato. A *hipocrisia* dos Sopranos é saliente. Tanto a esposa quanto os filhos de Tony sabem exatamente do que vive o pai. Mesmo assim, aceitam de bom grado todos os benefícios — materiais — que o patriarca lhes dá. Meadow, ao longo da série, consegue se adaptar e viver isso de forma mais ou menos não problemática. Logo após terminar com Noah, envolve-se com seu colega de infância, também metido na máfia. Trata-se de um *caminho do meio*, um caminho que basicamente evita qualquer tipo de trabalho, seja o serviço sujo que requer a máfia, seja a nobre ocupação da classe profissional-gerencial, que precisa perseguir seus diplomas com afinco.

Carmela vive esse conflito de forma mais sofrível, embora não se possa dizer exatamente se o problema dela seja a ausência e a falta de companheirismo do marido, ou o fato de que ela compactua com seus crimes. No episódio seguinte a "University", Carmela procura um terapeuta, que oferece um dos únicos momentos incontestavelmente não ambíguos da série: após ouvir sua história, ele aconselha Carmela diretamente a largar Tony, levando os filhos para longe do marido. Ele diz que ela é cúmplice e que compactua com a atividade criminosa de Tony, e que por isso não aceitará seu dinheiro sujo ("*blood money*"). Trata-se de um momento tão direto e inequívoco que atravessa como uma lança toda a ambiguidade da série. Carmela chora, tenta interpretar as palavras do psiquiatra à luz do

sentimento católico (para tentar “reformar” Tony), ou da psicologia *pop*, ao que ele retruca reafirmando o conselho para que ela se afaste do mafioso. “Você nunca vai poder dizer que ninguém a advertiu” são as últimas palavras do médico. No entanto, Carmela volta para Tony e arranca dele cinquenta mil dólares para serem doados à faculdade de Meadow. Caridade como forma de apaziguar sua culpa ou uma forma de garantir o futuro da filha, comprando os favores do reitor? Seja como for, por algum tempo isso abafa sua crise interna. A série, assim, opta por nos manter sempre próximos a essa situação instável de uma *consciência essencialmente culpada*, porém imóvel. Não se admira que um dos eixos principais da série seja a psiquiatria.

Por falar nisso, um paralelo com o episódio de Carmela ocorre num momento anterior da temporada, dessa vez na figura da Dra. Melfi. Trata-se de um trecho muito comentado da série, novamente porque contrasta uma posição moral absoluta com a ambiguidade de outras personagens. Em “Employee of the Month” (S03E04), a Dra. Melfi é atacada e estuprada na escadaria do estacionamento de seu escritório. É uma cena brutal. Logo o suspeito é preso, mas devido a uma falha burocrática, o sistema de justiça é obrigado a soltá-lo. Melfi convive com o pânico de saber que seu agressor está à solta, além da frustração de ver a justiça comum falhar de modo tão explícito. Então, ela tem um sonho, que interpreta como a possibilidade de pedir ajuda a Tony, alguém que teria toda a disposição e os meios para consertar o erro da justiça. Sabemos da ligação afetiva entre Melfi e Tony (que nunca chega a ser sexual), e, já conhecendo Tony, com seu machismo típico, imaginamos o que seria feito do estuprador. Como já apontou Alan Sepinwall (2015, p. 51), os espectadores *desejam* que Melfi revele sua condição a Tony para obterem o fechamento necessário à história e para que a justiça possa ser feita no horário nobre.

Acontece que a Dra. Melfi, após alguns momentos de hesitação, decide não recorrer à assistência de Tony Soprano. Na derradeira cena do episódio, ela diz “não”, e a tela fica negra, de maneira muito semelhante à do encerramento da série. Mas aqui, trata-se de um dos raros momentos em que *The Sopranos* opta por não explorar uma linha de ação que levaria novamente ao campo da ambiguidade e do dilema da consciência. Para espectadores liberais, é um momento glorioso da vitória dos *princípios* sobre as ações — Melfi reprime seus instintos mais baixos, seu desejo de vingança pessoal e reforça a fé no pacto social. Contudo, do ponto de vista narrativo, a ação de Melfi impede o fechamento convencional do arco narrativo, a punição do vilão, embora permita que a conduta da psiquiatra continue a se desenvolver em termos mais ou menos ambíguos, já que Melfi continua a tratar Tony.

Desde o começo, apesar de todas as dúvidas, Melfi sente atração pelo paciente e por seu papel na vida dele. Primeiramente, ela acredita que pode ser uma influência positiva na vida de Tony. Em seguida, ela acaba admitindo que algo mais forte a conecta a ele. Na verdade, a série não explica exatamente o que Melfi vê em Tony. Poderíamos interpretar que a figura do brutamonte é um apanágio à vida civilizada da psiquiatra, cercada de intelectuais, homens que se adaptaram plenamente à existência pacata e ao controle racional dos impulsos. Tony se apresenta a ela como um resquício de forças profundas, de violência, sexualidade e de certo código de honra masculino que a ronda e que pode protegê-la, caso necessite.

No final, ambas as atitudes de Melfi, sua recusa a se comprometer moralmente e sua atenção contínua ao mafioso a colocam em uma posição muito semelhante à do espectador de *The Sopranos*. Ela tem a consciência tranquila de, no momento decisivo, manter seu papel individual no pacto social. Ela se *alinha* à perspectiva de Tony, sem compartilhar de seu código moral arcaico. Contudo, ela não consegue se livrar do *espetáculo* que é Tony. Ela é impotente para mudar o comportamento de um sociopata de maneira significativa — seu próprio analista a adverte sobre isso em diversos momentos —, então resta a Melfi se reduzir ao papel passivo de espectadora. Sua única função, assim como a nossa, é vasculhar o consciente (e o inconsciente) de Tony em busca de respostas que servirão mais a ela (e a nós) do que a ele. Apenas na última temporada é que a psiquiatra finalmente obtém um *insight* que a ajuda compreender seu verdadeiro lugar em relação a Tony e então ela imediatamente deixa de tratá-lo. A própria série termina alguns episódios depois.

Representação do trabalho

Neste ponto deve ter ficado claro o quanto *The Sopranos* desencoraja a investigação dos temas levantados pelas análises das séries anteriores. No primeiro plano encontram-se investigações morais a respeito de escolhas que envolvem os universos da domesticidade e da afetividade. Além disso, como a última cena do episódio “University” demonstra, a nossa atenção como espectador se volta inteiramente para a depuração do interior das personagens, de sua condição psicológica. A chave para o episódio inteiro e para boa parte do arco narrativo do restante da temporada está na reação de Tony Soprano durante a sessão de terapia, na sutileza com que ele demonstra a profunda tristeza que não consegue reprimir após a morte de Tracee. É o indício de uma nova motivação de Tony, que vai definitivamente situar Ralph Cifaretto como inimigo e fonte de repulsa e que por fim desencadeará uma guerra entre ambos. Além disso, como já demonstramos, trata-se de mais uma expressão da *crux* de seu personagem, aquilo que ele experimenta como *hipocrisia*, ou seja, a impossibilidade de

conciliar valores afetivos com as regras impessoais dos negócios. No episódio, o mafioso explica à prostituta: “Não me envolvo com coisas do coração”, mas durante a sessão de terapia descobrimos que é tarde demais: o envolvimento “errado” de Tony, sua sensibilidade ligeiramente anormal em relação ao mundo em que vive, o impede de atuar sem crises de consciência.

Minha hipótese é que o processo de interiorização e acento psicológico que as séries passarão a seguir a partir de *The Sopranos* também está relacionado ao mundo do trabalho, mais especificamente à situação social do segmento de mercado para o qual a série se dirige. E que a mudança de perspectiva ficcional — da representação mais direta de ambientes de trabalho à quase eliminação desse tipo de ambiente em favorecimento do mundo doméstico — é uma pista importante da relação entre esfera produtiva, perspectiva e representação.

Ainda assim, não é difícil perceber alguns traços da representação do mundo do trabalho em si em episódios como “University”. O arco narrativo de Tony, Ralph e Tracee está inteiramente situado no universo profissional do mercado de serviços, e boa parte da ação trata das relações entre patrões, gerentes e funcionários. A principal ação do episódio se passa, afinal, no chão de fábrica: o clube de strip-tease Bada-Bing. Desde a primeira cena, aquilo que estamos efetivamente assistindo é ao trabalho das mulheres que vendem aquilo de que dispõem, sua força de trabalho e seus corpos.

Sobre esse ponto específico, a direção da série eleva o uso de uma das novas convenções da televisão a cabo, a possibilidade de apresentar nudez em seus programas principais. Geralmente o recurso da nudez é visto como golpe baixo, tanto para atrair espectadores quanto para diferenciar o conteúdo. A nudez divulga a intenção de alargar os limites daquilo que é aceito, afirmando um novo espaço de liberdade criativa sem pudores. No entanto, em “University” o uso da nudez é realmente significativo, já que coloca o espectador na mesma posição dos homens que consomem com os olhos as dançarinas com os seios de fora. A direção faz dos espectadores cúmplices, literalmente consumidores de imagens/corpos.

A segunda cena, que mostra a família de Ralph e de Tony ao redor de uma mesa cheia de comida, forma uma rima visual interessante. Enquanto os espectadores do clube de *strip-tease* também se organizam em torno da plataforma retangular sobre a qual as dançarinas rebolam, os pratos voluptuosos da ceia das famílias são expostos sobre a mesa retangular da refeição, aguardando serem devorados. A superfície de ambas as estruturas é branca, e a

metáfora da pornografia e da prostituição como um "mercado de carne [*meat market*]" é gíria comum[97].

Assim, ambas as cenas também explicitam as relações de poder: uns devoram, outros são devorados, uns trabalham, outros se divertem. Quando pedem a A.J., filho de Tony, para atender à porta, este responde: "Desde quando eu sou mordomo?", e quando seu primo entra em cena, Tony se refere a ele como "*Fresh Prince of New Jersey*", em referência a uma série cômica da época[98], cuja personagem principal também é um jovem *bon-vivant* sob proteção do tio.

Enquanto isso, no Bada-Bing, as mulheres trabalham. E trata-se de um serviço precário que não garante salário mínimo, mas recompensa de acordo com a produção. É um modo de organização do mercado interno de trabalho que estimula a competição entre os funcionários. Quando as mulheres querem entrar na sala VIP, elas têm de pagar ao porteiro, em dinheiro e em serviços sexuais, para conseguir produzir mais. E nem o próprio porteiro está imune a sua condição precária: basta lembrar que ele é usado como saco de pancada pelo chefe descontrolado, que lhe cutuca com tacos de bilhar até finalmente lhe acertar no olho com uma corrente. Mais uma vez, veremos o trabalhador sangrar durante o exercício da profissão.

O trabalho dos gângsteres é mencionado brevemente no episódio, retomando um arco maior entre Christopher, o mais jovem membro da "família" da máfia, e Paulie, seu capitão imediato. Vemos Paulie elogiá-lo pela produção quando o rapaz lhe entrega o envelope da semana. A cena remete ao fato de que Christopher, ao ser aceito como membro efetivo da máfia, esperava ter sossego, mas seu capitão acaba por fazê-lo trabalhar muito mais e apenas desfruta do resultado da produtividade aumentada. É um exemplo simples de extração de mais-valor, pontuado pela fala de Christopher: "Se eu quisesse trabalhar 18 horas por dia, eu poderia ter arranjando um emprego no Denny's". Tal situação mostra certa escala corporativa em que apenas os que se encontram embaixo devem realmente produzir, enquanto os mais velhos podem desfrutar dos frutos do trabalho alheio.

Mas nada disso é comparável ao trabalho das prostitutas. Tracee, como já vimos, representa toda uma classe de trabalhadoras precarizadas. O elo mais fraco de uma cadeia produtiva que começa nas ruas e nos clubes/bordéis e chega até os capitães da máfia, passando pela corrupção do serviço público — vide a cena do *ménage* (ou estupro?) entre Ralph, Tracee e o policial. Todas as falas entre ela e os sócios do clube a lembram de seu

[97] O mercado de trabalho da prostituição e da pornografia será explorado a fundo no Capítulo 15.
[98] *Fresh Prince of Bel-air* (NBC, 1990–1996).

lugar, e sua ruína ocorre quando ela se revolta contra a arbitrariedade e o desmando de Ralph. “Outras garotas matariam pela oportunidade que você tem” é a frase de Silvio quando vai buscá-la na casa do amante, o que soa ao bordão comum no dia a dia de trabalhadores explorados. Se você não dá valor ao que tem, pode ter certeza de que há um exército esperando pela mesma “oportunidade”. Este núcleo, aliás, termina com as colegas de Tracee indagando por seu paradeiro, mas logo indicando que é melhor esquecê-la e continuar o trabalho, como num ciclo sem fim.

Todos esses exemplos são extraídos da série a contrapelo. Episódios como “University”, com um arco narrativo inteiro que lida com as relações entre trabalhadores “comuns” e seus patrões, não são tão comuns na série. Por isso, só conseguimos enxergar qualquer representação do trabalho quando ativamente a buscamos, quando nos propomos a descrever quais relações produtivas estão sendo dramatizadas e de que perspectiva.

Caberia mencionar alguns exemplos do rol de personagens secundárias que, como Tracee, tocam a vida do núcleo principal da família Soprano. Há, por exemplo, Artie Bucco, amigo de infância de Tony, cujo restaurante serve de ponto de encontro a diversas famílias de mafiosos. Também conhecemos, na primeira temporada, o padre que frequenta a casa da família e se envolve platonicamente com Carmela. Trata-se de uma figura ridícula que, acobertada pela caridade e compreensão cristãs, se aproveita de sua posição de guia espiritual para assaltar a geladeira da matriarca, além de sua coleção de DVDs. Ambos ocupam a posição típica do “agregado” e, portanto, *comic relief*.

Por último, também acompanhamos um arco narrativo relativamente longo, na segunda temporada, de outro amigo de infância de Tony, Robert “Bobby” Baccalieri. Bobby é o bem-sucedido proprietário de uma cadeia de lojas de artigos esportivos, mas é viciado em jogos de azar. Após contrair uma dívida, a máfia utiliza sua loja para adquirir empréstimos e fazer lavagem de dinheiro, o que leva toda a rede à falência. Os episódios que tratam do caso são uma das raras exceções em que o “trabalho” de Tony Soprano é representado em todo seu detalhe: “são meus negócios, é meu pão com manteiga”, afirma o protagonista após ver a vida de seu amigo completamente arruinada.

Há, claro, algum dilema moral. Tony se compadece do amigo. Nos primeiros momentos ele desencoraja Bobby de se endividar, aconselha-o a parar de jogar. E, após ter destroçado sua vida, o mafioso ainda lhe oferece algum dinheiro de consolo. Novamente, trata-se dessa má-consciência de Tony, que o faz ter pequenos dilemas e “viravoltas”, para utilizar o termo de Roberto Schwarz (2004).

No fim, o dinheiro que oferece serve apenas para apaziguar um pouco da culpa que ainda é capaz de sentir, mas que é totalmente afastada quando Tony explica para o amigo como funciona seu esquema, e como foi o jogador o único real culpado pela própria derrocada. Afinal, não houve aliciamento nem coerção, Bobby "escolhe" jogar e tomar dinheiro emprestado, sabendo plenamente que poderia pagar com a própria vida. Assim, no episódio, Tony sai como o bem-sucedido empreendedor, aquele que cumpre até o final a lógica fria dos negócios: ele viu uma oportunidade de lucro e ambas as partes estavam cientes do contrato. "Pão com manteiga".

"Viravolta" perfeita também ocorre quando Tony é parado na estrada por um policial rodoviário que lhe aplica uma multa. Mais tarde, descobrimos que o funcionário foi rebaixado de cargo, perdeu o direito a fazer hora extra e teve que assumir um segundo emprego para dar conta das despesas domésticas. Tudo porque Tony reclamou com seus contatos políticos a respeito da conduta (plenamente ética) do policial. Obviamente se trata de uma crítica do despotismo e da corrupção dos poderosos, mas o drama se amplifica quando passa à consciência do mafioso. Ele é mostrado em diversas cenas ligando para seu contato na polícia e pedindo para que o policial seja reinstaurado no cargo antigo. Quando fracassa, resolve dar algum dinheiro para o pobre policial, o que novamente representa a única maneira que conhece de apaziguar a consciência e sem resolver de fato o problema do outro.

Perspectiva e sua transmissão

Cada um dos exemplos acima marca a importância que a *perspectiva* da narração exerce sobre a organização dramática. É como se finalmente a televisão adquirisse os meios para tratar do ponto de vista dos poderosos por meio do filtro da consciência liberal, que tece julgamentos e reflexões a respeito do que vê. Percebemos que todas as relações de Tony Soprano são organizadas de modo a revelar a *insustentável posição de poder* em que se encontra e que deturpa seriamente seu caráter e o de toda a sua família. O conflito ocorre porque há justamente um resquício da ética liberal em sua consciência, um pouco de compaixão e de empatia sobre todos os demais. Por isso, o verdadeiro trabalho que tenta realizar durante a série é de retomada da coerência, de realinhamento ideológico com os valores predominantes de sua posição. É isso, aliás, o que ele espera da terapia, que nesse sentido "falha" esplendidamente.

Nesse ponto, é importante voltar a analisar o episódio de "University" por outro viés. O enredo leva Tony próximo demais ao mundo do trabalho. É o contato de Tony com Tracee, a mais marginalizada das trabalhadoras, que o força a ver o duplo caráter de seu próprio eu:

explorador do trabalho sexual e patriarca de família. Durante o jantar com Noah e seu pai, este pergunta a Meadow o que Tony Soprano faz, e ela retruca com o título de fachada: "gestão ambiental" ou "gestão de lixo" (*waste management*). Logo há um corte para a cena no interior do Bada-Bing que antecederá o clímax e a morte da prostituta. O espectador tem os elementos para desmascarar a hipocrisia.

A Tony se estende uma forma de apaziguamento. Com a morte de Tracee, apesar da identificação e da tristeza, o mafioso poderá realizar um deslocamento: ele identificará em Ralph o verdadeiro mal, o verdadeiro vilão que espancou a moça inocente. Como já vimos, com esse episódio Tony recupera seu bastião moral e a partir de agora o público se alinha *moralmente* a ele em busca de justiça. Na última cena de Tracee, vemos seu corpo estendido próximo a um esgoto a céu aberto, o que sela a união entre aquilo que Tony *diz* ser, um "gestor de lixo", e aquilo que de fato fará, lidar com o "lixo humano" que é Ralph.

A série é realmente infernal, porque não se trata apenas de uma denúncia liberal da hipocrisia e da corrupção dos poderosos, mas também da dramatização do processo com que eles retomam para si a posição moral superior por meio do *espetáculo* da mudança de consciência e da justiça pessoal. Porque, aliada à lógica dos negócios, vem a ideologia dos valores familiares, do *pater familias* que defenderá seu feudo acima de tudo. Contra os "valores corrompidos" de Ralph, nos aliamos a Tony Soprano e a tudo o que ele representa — inclusive a sua eterna crise de má-consciência, com que podemos nos identificar também. E aqui, o termo "nós" passa a significar uma parcela bem específica de espectadores que tem a possibilidade de se alinhar à perspectiva dessa classe média-alta-com-crise-de-consciência.

Reparemos nas múltiplas operações desse processo. Em primeiro lugar, há um alinhamento narrativo formal com a perspectiva de Tony Soprano e de sua família. São as ações de Tony que acompanhamos e, principalmente, a sua consciência. As hesitações, as crises de pânico, os sonhos e os delírios febris — a tudo isso temos acesso irrestrito. Ainda que uma análise cuidadosa permita a aplicação de um filtro moral liberal, por exemplo com o alinhamento à perspectiva (ligeiramente) mais ética da Dra. Melfi, ainda assim há muita simpatia pelo caráter "humano" de Tony: há disposição para escutar suas queixas e, principalmente, para testemunhar o espetáculo de suas reviravoltas internas.

Em segundo lugar, é a domesticidade do seriado que prevalece sobre a vida profissional. A imagem principal de Tony é a do mafioso de roupão, limpando a piscina ou escolhendo qual presunto comer na geladeira. O *voyeurismo* da intimidade é total, como apenas a televisão, no centro da sala de estar, permite. E assim acompanhamos Tony enquanto vai ao banheiro, doente na cama, no carro indo e voltando do trabalho, durante as refeições, e

em mais diversas outras ocasiões privadas. Especialmente sua vida afetivo-emocional é devassada em busca de *sentido*: todos os seus relacionamentos, todas as mulheres da vida de Tony, revelarão algo sobre seu próprio caráter, seu próprio desejo — incluindo aqui a relação com sua mãe, que é objeto constante de investigação no consultório psiquiátrico. Vale lembrar, aliás, que a série foi concebida por David Chase como um filme em que o núcleo central era o conflito edipiano de Tony.

Aliado a esses aspectos, também ocorre uma opção por certa fatia do espectro social. Já mencionamos que em "University" a narrativa expulsa de nossa perspectiva pontos de vista no extremo da representação de classe. Tracee, a prostituta, morre, e com isso o trabalho das mulheres do Bada-Bing volta a ser representado como um aspecto menor da vida de Tony (enquanto sua dimensão humana, como a mulher que deve ser vingada, aumenta). Também o breve contato com Noah, como acontecerá sempre que o universo dos Sopranos esbarra com a elite de verdade, seja intelectual ou financeira, servirá apenas de amostra de que não há lugar para a empatia com essa classe. Sua representação é sempre envolta em tons de sátira, como o esnobismo extremo de Noah deixa entrever.

Por último, há ainda um ponto a ser aprofundado. O lugar social da família Soprano se justifica por meio de um senso de merecimento, de esforço pessoal e de ascensão por meio do trabalho na construção da narrativa da *história* da família Soprano, especialmente da geração dos pais e avós de Tony. Tal lugar se transforma em *nostalgia* ao ser contrastado com a preguiça da geração mais recente de filhos. Tony encontra-se novamente nesse meio-termo, na mesma posição intermediária de Rico, que admira o "caráter" da geração fordista enquanto assiste horrorizado à deformação do comportamento dos filhos devido ao "privilégio" de que desfrutam.

O monólogo inicial da série é revelador. Tony, após se apresentar com desconforto à psiquiatra nas primeiras cenas, senta e começa a contar do dia em que sofreu um ataque de pânico. É um dos únicos usos que a série faz do monólogo em *off*, e por isso o recurso fica ainda mais marcante. Trata-se de um dos poucos momentos em que as falas de Tony abordam diretamente seu conflito, e não são apenas alusões a serem interpretadas pelo espectador ou pela psiquiatra. Cito na íntegra:

> TONY: Na manhã do dia em que passei mal, fiquei pensando em como é bom participar de algo desde a primeira fase da construção. Eu cheguei tarde demais para isso, eu sei. Mas ultimamente tenho sentido que cheguei no final. O melhor já passou.
> MELFI [Interrompendo, em *off*]: Muitos americanos, eu acho, se sentem assim.

> [A imagem neste momento mostra Tony pegando o jornal matutino na porta de sua casa e lendo com indignação a respeito do governo Clinton e da falência iminente do sistema de saúde. O monólogo prossegue imediatamente após a fala de Melfi.]
> TONY: Eu penso sobre meu pai, ele nunca alcançou as alturas, como eu. Mas, de muitas maneiras, as coisas eram melhores para ele: ele tinha sua gente, eles tinham padrões, eles tinham orgulho. Hoje, o que nós temos?

Todos os elementos estão aí. A sensação de Tony é a de que perdeu sua chance de *construir* alguma coisa de fato. Que todo seu sucesso material é desprovido de sentido, já que recebeu o trabalho pronto e apenas desfrutou dos resultados. Além disso, ele fala da "gente" das gerações passadas, um povo que se limitava a certos "padrões" éticos e morais, a valores que Tony tentará recuperar. Trata-se de nostalgia, da impossibilidade de voltar ao passado.

Dra. Melfi, nossa guia nos meandros da consciência liberal, o aproxima da "experiência americana" mais generalizada. "Muitos americanos", no caso, seriam apenas uma fatia bem específica que também sente com ambiguidade o fardo da herança. De um lado, há riqueza acumulada ao longo da geração; de outro, Tony e sua família parecem não saber exatamente o que fazer com essa riqueza, a não ser comprar alguns artigos de luxo e organizar churrascos no fim de semana. Os termos são vagos: "padrões", "gente", "orgulho", a habilidade de construir "algo". Isso permite uma identificação realmente genérica com um passado de trabalho pleno e esforço próprio. Mas vale lembrar que a "crise", o "dilema", são bem específicos àqueles *que agora desfrutam do luxo de ter dinheiro demais*.

Durante o resto do episódio, Tony vai falar dos filhos. Novamente veremos como Meadow e A.J. são representados como crianças mimadas que reclamam quando sentem que lhes faltam luxo e mordomia. Próximo ao final do episódio, há outra cena, com Tony e Meadow, que remete ao monólogo inicial e à nostalgia. Eles adentram uma igreja de mármore à noite e sentam-se nos bancos, iluminados pela luz do luar filtrada pelos mosaicos.

> TONY: Seu bisavô e o irmão dele, Frank... Eles construíram este lugar.
> MEADOW [ironicamente]: Grande coisa!
> TONY: Artesãos de mármore e granito, eles vieram da Itália e construíram este lugar.
> MEADOW [ironicamente]: Sei, dois caras!
> TONY: Não, havia dois caras e um time de trabalhadores. Eles não fizeram o projeto. Mas eles sabiam como construir. Agora tente você me encontrar dois caras que saibam colocar uma argamassa decente na sua banheira.

Durante o diálogo, a câmera alterna de Tony para Meadow, e vemos sua atitude mudar. A preocupação inicial da adolescente é convencer o pai a pagar por sua viagem de esqui para Aspen. É mais um exemplo da futilidade da menina privilegiada. Mas com o desenrolar da conversa ela passa a observar cuidadosamente a arquitetura da igreja, e seu rosto adquire o senso de espanto e admiração do pai. É um momento tocante de conexão e, principalmente, de

transmissão de ideologia. O que Tony tenta incutir na filha é a valorização do trabalho produtivo artesanal, além da posição segura dentro do "time" de trabalhadores: dois aspectos que ele sabe já terem desaparecido como perspectiva para sua classe. Tratam-se, portanto, de valores abstratos, lembranças: o trabalho produtivo, especializado e, de certo modo, coletivo.

Mas o próprio processo de nostalgia implica em selecionar certos aspectos e idealizá-los, tanto para que eles se mantenham vivos enquanto "espírito", como para evitar qualquer possibilidade de colocá-los em prática com todas as suas contradições. É um processo de abstração que só pode ocorrer *a posteriori*, quando as condições materiais de viver determinada experiência já se encontram indisponíveis, mas que não oferecem nenhum caminho concreto para o presente. Não há mais *uso prático* para aquilo que Tony tenta transmitir a Meadow, a não ser o próprio ato da tentativa de transmissão, o reforço dos vínculos entre pai e filha. Revela-se aqui uma das principais funções da ideologia, que funciona muito mais como agregadora de classe do que como dogma. Tony não diz para a filha: trabalhe, construa algo com suas próprias mãos — pois nem sua própria geração foi capaz de fazê-lo; pelo contrário, no final do discurso de Tony, o ato glorioso do tipo de trabalho que ele exalta se transforma na "simples" aplicação de argamassa na banheira e é delegado a outros. Já não é mais uma função do artesão que veio da velha Europa, mas do assalariado temporário e provavelmente imigrante[99]. Assim, o que realmente se sobressai é a nostalgia seletiva disfarçada de exaltação de uma virtude abstrata.

Conclusão

De modo mais ou menos esquemático poderíamos dizer que *24* e *The Sopranos* representam a nova geração de séries do horário nobre. Do ponto de vista institucional, a primeira tenta conquistar o máximo possível de espectadores, já que ainda se pauta pela economia do esquema de anunciantes comerciais, enquanto a segunda já nasceu direcionada aos espectadores advindos de segmentos mais afluentes, na época fortemente associados aos pacotes mais caros de televisão por assinatura. Além disso, devemos lembrar que *The Sopranos* fez parte do início de um projeto maior de valorização da marca HBO (Cf. FEUER, 2007; JARAMILLA, 2007), que estava começando a produzir conteúdo original, e que no começo dos anos 2000 decide fazer desse conteúdo sua principal fonte de prestígio.

[99] "O chamado ao trabalho [...] é feito por aqueles que não trabalham e, aparentemente, nunca trabalharão", nota Williams (2002), tratando de Tchekhov. Como veremos no capítulo a seguir, as semelhanças entre o momento de *The Sopranos* e do drama moderno passam pelo fato de que, para uma parcela da burguesia, o chamado ao trabalho é uma solução hipócrita e sentimental.

Ambas as séries aproveitam recursos que vinham evoluindo desde os anos 1980, mas aprofundam o drama psicológico que costumava estar presente dentro do contexto maior do universo profissional ou familiar, em que múltiplas personagens se desenvolviam em paralelo ao atendimento de casos ou à resolução de problemas que se relacionavam a questões sociais. Ao se concentrarem em personagens centrais que predominam sobre todas as outras, as novas séries trazem os conflitos morais subjetivos para o primeiro plano. A maioria desses conflitos serve de motor para o enredo e, principalmente, para a construção do jogo discursivo das séries. Aos espectadores é conferida a função de intérprete: agora é preciso prestar muita atenção a cada nuance de expressão dos atores e, principalmente, às "pistas" que estão espalhadas por toda a série.

O dilema de Jack Bauer se confunde com o dilema de seu país, em sua personagem vem à tona a contradição entre a posição ética/metafísica dos direitos fundamentais e a necessidade da urgência, que exige agilidade e pragmatismo. O espectador, independentemente de decidir contra ou a favor de Jack, não consegue escapar da força com que a pergunta se coloca. E é uma pergunta a respeito do *caráter* de Jack tanto quanto de seus meios. Quando ele chora, momentaneamente temos o vislumbre desse dilema.

A situação é elevada à enésima potência com *The Sopranos*, que apresenta um quadro ainda mais complicado. A questão fundamental é que os problemas da série são os problemas de Tony Soprano, articulam-se nele, e todo o resto é uma derivação de suas questões fundamentais. Cada conflito derivará da oscilação de sua consciência; é isso que se transforma em espetáculo, tanto no plano da intimidade do consultório psiquiátrico quanto no universo dos acontecimentos, dos assassinatos e reviravoltas do mundo do crime. Muito mais do que em *24*, aqui o drama da personagem e, por derivação, de seus familiares, se mostrará irresolvível. A instabilidade da posição o perseguirá até o final e além dele, graças à opção da série pelo não fechamento.

Com protagonistas tão predominantes, o mundo do trabalho cai para segundo plano. Em *24*, o trabalho é reduzido à ambientação, que facilita a representação dos problemas comuns de profissionais de escritório, ou à ética inflexível da personagem, cuja virtuosidade consiste em ser o funcionário ideal. Em *The Sopranos*, uma série que prioriza o ambiente doméstico e a perspectiva dos patrões, o trabalho em si é marginalizado a figuras secundárias em episódios individuais, como Tracee em "University". Contudo, de modo mais profundo, *The Sopranos* também pode ser interpretado como a própria impossibilidade de certa classe conceitualizar o mundo do trabalho, a não ser como ideal abstrato e nostalgia. Afinal, até que

ponto a dramatização de uma “classe ociosa” não seria também um atestado a respeito do trabalho?

Mas é ao espectador de ambas as séries que cabe realmente trabalhar: tanto para perseguir o enredo convoluto de *24*, como para compreender o microuniverso interior de Tony Soprano. Jamais se exigiu tanto do espectador. Não apenas na televisão a cabo, mas também no circuito aberto, ele encontra séries que dependem de sua atenção e da colaboração de uma comunidade interpretativa. Novamente, o que esse novo passatempo da classe ociosa diz sobre seu trabalho?

O que vemos é que as séries dos anos 1990 apresentavam *possibilidades* de representação do trabalho para a classe profissional-gerencial. De um lado, elas reforçavam o caráter de realização pessoal por meio da profissão. Apoiados em uma ética “aristocrática”, os heróis mostravam por que deveriam ser valorizados. Mas em séries como *ER*, era a lida com o público em geral, a população necessitada dos serviços de saúde municipal, o motor responsável pelo andamento narrativo. Os profissionais cresciam a cada novo caso, que lhes revelavam aspectos de suas *personalidades*; mas, ao mesmo tempo, cada paciente representava uma oportunidade para iluminação de um *tema* atual relacionado à saúde ou a questões contemporâneas. Cada caso era uma oportunidade de *educação* a respeito de algo, como se a televisão ainda fosse compreendida como um instrumento de elucidação pública, como parte de um fórum. A interação de múltiplos pontos de vista ainda permitia certa emergência do *assunto*.

Mas a tendência é que predominasse a força centrípeta. Os tópicos que surgiam, quando se relacionavam a assuntos do dia a dia, revelavam apenas novas facetas dos protagonistas. Tudo passava a depender de uma lógica mais abstrata, dos dilemas definidos *a priori* como interesses da série e que se ligavam fundamentalmente a seus protagonistas. Na primeira década dos anos 2000, as novas séries do horário nobre vão intensificar essa operação. A lógica interna sempre submeterá qualquer interesse externo. Tudo o que ocorre externamente será apenas metáfora do mundo interior da personagem. Será como se cada personagem de *ER* ou de *Hill Street Blues* ganhasse uma série própria, além de um problema moral irresolvível, e como se tudo ao seu redor se tornasse uma função desse problema.

V TELEVISÃO E DRAMA

11 DRAMA BURGUÊS

Revoluções e continuações

O estudo do drama televisivo frequentemente trata de “revoluções” e novas “eras de ouro”. Talvez a ênfase na novidade ocorra por necessidade e interesse: no mercado jornalístico e no mundo acadêmico, autores precisam anunciar rupturas inéditas e momentos excitantes se quiserem ser notados. Assim, cada vez que as formas dramáticas parecem mudar de configuração, sempre que se percebe um salto na qualidade da produção das séries em geral, soam as trombetas da boa-nova — acompanhadas de guias explicativos para leigos ou para especialistas.

Na contramão, meu argumento procurará enfocar o drama televisivo como a *continuação* de uma tendência maior. Neste capítulo, deixo momentaneamente de lado as noções e o estudo do trabalho e passo a discutir aspectos formais e históricos do drama e da tragédia burgueses, passando pelo melodrama e pela variedade experimental do drama moderno, para mostrar uma linha direta entre essa tradição e a organização das séries de televisão atuais. Espero mostrar a dramaturgia televisiva *tal como articulada pela tradição maior do drama burguês*, para assim perceber a força da continuidade.

As ideias desta discussão possivelmente estão implícitas na maioria dos argumentos dos estudos televisivos tradicionais, mas parece faltar uma elicitação sistemática dos pontos de conexão entre as obras contemporâneas e a tradição maior do drama. Se há uma grande coincidência de temas e de modos de tratamento, se boa parte dos dramas encenados desde pelo menos o século XVIII ainda fornece material e ainda instiga a forma de representação da dramaturgia televisiva de hoje, isso tem uma implicação. Significa que nosso modo de vida ainda se assemelha muito ao que era há mais de 300 anos; que vários de nossos pressupostos se mantêm. Tal afirmação, em meio à proclamação constante de ruptura com o passado, é intencionalmente polêmica: novidades vendem bem — mas qualquer tentativa honesta de mapeamento cognitivo deve manter à vista o que essencialmente *não* mudou. Certos problemas permanecem irresolvíveis, certas perguntas teimam em ser formuladas de maneira semelhante. Isso indica que apesar da roupagem ultracontemporânea, apesar das promessas que acompanham revoluções tecnológicas e de costumes, nossa forma básica de organização permanece, em grande parte, a mesma.

Reconheço, contudo, a generalidade do argumento. Se aumentarmos a resolução, veremos que obviamente muita coisa mudou. Mas, neste momento, o interesse é mostrar que a compreensão do drama burguês, tal como reproduzem o movimento de certas crises de consciência e de representação de classe, pode ajudar a compreender o que ocorre na televisão das últimas décadas. Em ambos os meios, detectamos uma alternância entre momentos de crise e de aumento de tensão, seguida de uma etapa de codificação de fórmulas enrijecidas. Surgem espaços para criatividade e liberdade, que permitem certa expressão autoral-individual acentuada, mas que também interagem com a indústria e o mercado. Ao examinar essa modulação, procuro um modelo no passado para o que ocorre agora — com a vantagem da distância histórica que permite salientar as forças e os atores determinantes.

Métodos: Raymond Williams e Peter Szondi

Os principais autores escolhidos para guiar esta discussão são estudiosos do drama, Peter Szondi e Raymond Williams. Tais autores, que escreveram as principais obras mencionadas aqui entre os anos 1950 e 1970, ainda partem de uma tradição que depende fortemente de outras disciplinas, como a filosofia, a história e a sociologia. Na verdade, a própria distinção entre as diferentes esferas dos estudos não faz sentido à formação humanista clássica de ambos e a seus alinhamentos com a perspectiva do materialismo histórico, que une cultura e sociedade[100].

Szondi aparecerá em dois momentos principais. Em *Teoria do drama burguês* (2004), o autor estuda principalmente a poética dos principais dramaturgos da época, em particular Lillo, Diderot, Lessing e Mercier. Por poética entende-se escritos teóricos que dão suporte às obras particulares de cada autor e que representam, para Szondi, pontos importantes de articulação do drama burguês como um todo. Szondi enxerga contradições entre o que de fato era produzido na teoria do drama e os "dados e processos sociais". Ele percebe que há um descompasso entre três esferas: o que os autores advogam em suas poéticas, o que de fato produzem, e as transformações sociais da época, o que sugere uma relação "muito menos direta" (2004, p. 24) entre cada um desses âmbitos. O interessante do método de Szondi é que ele percebe a importância de se detectar tais descompassos. Antes de buscar precipitadamente por analogias que poderiam passar como reflexos da sociedade "na" arte, o crítico entende

[100] Sérgio de Carvalho escreve na introdução à *Teoria do drama burguês*, de Szondi, que o autor se esquiva de qualquer formalismo por estar vinculado à tradição de Lukács e Adorno, que "entende as formas artísticas como 'conteúdos precipitados', como sedimentos de matéria histórica" (2004, p. 7).

que a mediação entre base e superestrutura é muito mais complexa, e que precisamente nos atritos e descontinuidades se encontra uma "possibilidade de conhecimento" (2004, p. 23).

Em *Teoria do drama moderno: [1880-1950]* (2011), Szondi trata dos dramaturgos da "crise do drama" e de suas tentativas individuais de superação. Na obra, o crítico elabora o conceito do drama absoluto a partir de Aristóteles, o ponto de partida e a baliza do que seria o drama puro, que "nada conhece fora de si": "O drama é primário. Ele não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, *é* em sua própria encenação" (2011, p. 25). Isso significa que Szondi trabalhará com uma abstração do conceito, com a *categoria* do drama que, por definição, não permite a violação de seus termos. O drama puro é aquele que se baseia na ação exteriorizada e presentificada por meio do diálogo; que objetiva a subjetividade de diversas personagens; e que não comporta nenhum "tema" propriamente dito. Ele tem nos acontecimentos presentes e intersubjetivos seu único interesse. Nas palavras do próprio crítico, o drama é absoluto quando oferece o (1) *presente* em (2) *acontecimentos* (3) *inter-humanos* (2011, p. 77). É por meio desse parâmetro que ele explicará a crise do drama. Ibsen e Tchekhov, por exemplo, estariam muito mais preocupados com o (1) *passado* e suas consequências, Strindberg abandonaria os acontecimentos para lidar com o (2) *interior do homem*, e Maeterlinck e Hauptmann se ligariam a (3) *reflexões monológicas* em detrimento das relações inter-humanas.

A passagem do drama burguês ao drama moderno nos interessa porque, tal como descrita por Szondi, representa um movimento duplo de crise e tentativa de superação. A amplitude das repostas desenvolvidas por cada dramaturgo, tomadas em conjunto, funciona como uma espécie de mapa que permite compreender com detalhe os novos impasses da sociedade, além das múltiplas possibilidades de enfrentá-los simbolicamente. Para Szondi, esse embate constituirá os métodos do novo drama. O naturalismo, a peça em um ato e a peça de conversação, o existencialismo, o expressionismo e o teatro épico de Brecht serão os exemplos oferecidos por Szondi de movimentos que se utilizam da crise para mudar a própria convenção do drama. Os dramaturgos da crise ainda tentavam utilizar a forma convencional, mas já percebiam que seus temas e interesses não davam conta de ser plenamente explorados assim. Enquanto isso, os novos dramaturgos ajustaram as próprias convenções cênicas e textuais para responder com mais eficiência aos novos problemas que cada um buscava conceituar e focar.

Raymond Williams, em *Tragédia moderna* (2002), trata do mesmo período, mas seu conceito principal é a *tragédia*, e não o drama. Assim, o autor busca examinar como a tragédia é adaptada ao longo do tempo pelos dramaturgos modernos, e como se transforma de acordo

com a tendência histórica e a inclinação individual de cada autor. A ideia principal é a de que a tragédia, no século XX, adquire um significado *mais pessoal*. Ela é vivida mais intensamente pelo indivíduo, que, ao mesmo tempo, sente a iminência de uma tragédia geral/social. Isso difere sobremaneira do conceito clássico de tragédia — reservada a uma classe de indivíduos "superiores" (2002, p. 29–33) — e do acontecimento trágico, que representaria uma condição permanente e irrevogável, geralmente associada ao destino ou à natureza humana.

Domesticidade (1)

Na apresentação de Sérgio de Carvalho ao livro de Szondi (2004, p. 10), ele afirma que o movimento do drama burguês veio a "estreitar o campo de imaginação do palco — antes aberto aos amplos espaços públicos e gestos coletivos". O espaço de representação se restringe ao campo doméstico, à sala de visitas e ao quarto. O "lugar da felicidade possível" passa a ser exclusivamente o da "família burguesa patriarcal".

Szondi mostra como "a família em perigo" é uma constante. Proteger a família e restaurar a *pax familia* parece sempre um dado pressuposto, uma necessidade inquestionável das personagens. O exemplo que dá é *Le Père de famille*, de Diderot: enquanto nos dramas anteriores geralmente o conflito entre pai e filho ocorre devido a suspeitas de intriga e traição políticas — o medo de que o filho tenha se aliado a inimigos —, na peça em questão o pai geralmente busca o filho ausente simplesmente porque *a família não está inteira sem ele* (2004, p. 112–115). A partir de então, será no seio da família que se encontrará o apanágio das crises; os laços de sangue falarão sempre mais forte. Quando há obstáculos, eles durarão até que o amor e o afeto tenham livre passagem para permitir a união de um casal e a formação de uma nova família nuclear. O fator inovador, aí, é que a coesão é pressuposta: como necessidade intrínseca da instituição, ela constitui o estado "natural" ao qual as personagens buscam instintivamente retornar. O drama moderno reverterá parcialmente a situação, colocando a família como fonte geradora de crise, e não como solução — mas o *estreitamento* do escopo permanece. Como causa ou solução, o interesse principal da ação sempre se limitará ao espaço doméstico.

Tal movimento é inteiramente corroborado pelas ciências sociais. Norbert Elias talvez seja o principal teórico a documentar a migração das funções da esfera pública à privada e a transformação psicológica e comportamental decorrente. Ao tratar da mudança de costumes ao longo da transição do período medieval para a idade moderna, ele mostra a gradação com que, por exemplo, as próprias funções corporais de homens e mulheres vão se restringindo

cada vez mais a espaços domésticos. “O quarto de dormir tornou-se uma das áreas mais ‘privadas’ e ‘íntimas’ da vida humana”, e a “família nuclear continua a ser o único enclave legítimo, socialmente sancionado para esta e muitas outras funções humanas” (2011, p. 159). A descrição do mesmo processo, mas aplicado aos termos do drama burguês, consta em Williams: “Quando os trágicos burgueses falavam de tragédia privada, estavam voltando a sua atenção para a família, como uma alternativa ao Estado. A sociedade, de modo característico, era uma noção perdida. A vida pessoal era um assunto familiar” (2002, p. 145).

Pensar a ficção televisiva por intermédio dessas categorias é sempre interessante. À primeira vista, perceberemos que a forma mais imediatamente identificada com o drama burguês e o melodrama, a telenovela, encontra-se geralmente restrita ao espaço doméstico e familiar. “Laços de família”, nome de uma telenovela popular brasileira, poderia ser o título de praticamente qualquer outra obra do gênero, já que os conflitos quase invariavelmente se estruturam a partir de algum tipo de relacionamento familiar. Ainda que haja um ou mais núcleos fora do espaço doméstico, eles geralmente são subordinados aos vínculos sanguíneos: empresas familiares, traições conjugais, relacionamentos proibidos devido a conflitos entre pais e filhos etc.

Dito isso, é importante detectar a dialética do processo. O registro de Norbert Elias (2011, p. 173–179) trata, por exemplo, de como a sexualidade se transfere da esfera pública para a privada conforme o código aceitável para a nudez, as funções corporais e a noite de núpcias vai se modificando e se reservando ao quarto e à família nuclear. Ele discute, da perspectiva histórica, a grande novidade que é restringir praticamente todo o contato íntimo/afetivo de homens e mulheres ao espaço doméstico. Trata-se de um processo que, conforme avança a tendência de separação do espaço familiar em unidades cada vez mais confinadas, acaba também privando a criança e o adolescente do convívio social, o que acarreta o aumento da importância das figuras paterna e, principalmente, materna. Daí advirão praticamente todas as neuroses modernas, tais como elaboradas pela teoria psicanalítica.

Para nós interessa que o movimento de restrição dos afetos ao mundo privado gera, na ficção, uma contrapartida interessante. Ao mesmo tempo que a necessidade de retornar à *pax familia* aparece como motivação intrínseca da maioria das personagens, poderíamos pensar que esse pressuposto responde a uma força oposta, de socialização e atividade exterior. O *apelo* do mundo lá fora e seus perigos aparecem no drama burguês geralmente na figura do *vilão*, o que denuncia a *atração* daquilo que vai se tornando cada vez mais uma meta impossível de ser plenamente vivida. Examinando um período muitíssimo inferior em escala, percebemos que em determinados momentos essa preocupação é relaxada. No final dos anos

1960 até meados de 1970, por exemplo, as séries se preocupam menos com o universo doméstico — como se as próprias lutas sociais que marcaram a época oferecessem uma vazão real à necessidade de experiência coletiva ou transindividual. Mesmo quando se passavam quase inteiramente na sala de estar, como na sitcom *All in the Family*, as *questões* discutidas a cada episódio tinham a ver diretamente com os rumos políticos do país. Com o reaganismo e o aniquilamento da maioria dos movimentos coletivos, além da reorganização dos espaços públicos por meio da degradação planejada das cidades e do aceleramento da suburbanização, a ficção sai de casa, mas incorpora grande dose de domesticidade.

Lembramos novamente que as séries dos anos 1980–90, de que tratei nos primeiros capítulos, ocorrem apenas quando há uma *domesticação* do ambiente profissional. Até então, novelas e dramas apresentavam universos bem distintos: a telenovela e as comédias lidavam com o mundo das paixões e dos conflitos domésticos, enquanto as séries policiais lidavam com o ambiente profissional, geralmente em função da trama de aventura e detetivesca. Com a "família do trabalho" das séries de profissionais liberais, o universo profissional é apresentado *em função* dos relacionamentos entre as personagens, que tomam o primeiro plano e se desenvolvem inteiramente de acordo com as leis do drama burguês e do melodrama tradicional.

Outra forma de abordar teoricamente esse assunto está no artigo amplamente conhecido de Jane Feuer, "Narrative Form in American Network Television" (1986), no qual a autora desenvolve a oposição entre a série episódica pré-MTM e a narrativa seriada continuada posterior. A primeira dependeria de uma *reintegração* da família, que deve começar e terminar unida, a cada episódio, para que o "problema" principal seja resolvido, enquanto a segunda se pautaria pela progressão dos conflitos familiares e, portanto, da *degenerescência* da família. Em outras palavras, o seriado episódico, geralmente a *sitcom*, que praticamente se reinicia a cada novo episódio, tem liberdade para desenvolver temas e problemas a bel-prazer por partir sempre do pressuposto da união familiar, ao passo que a série continuada torna o conflito pessoal/familiar o centro da narrativa. Segundo a autora, o próprio movimento do episódico para o serial, das comédias de Norman Lear, como *All in the Family*, para a "família do trabalho" da MTM, facilita a transição para o período "apolítico" do final dos anos 1970. O processo é intensificado com a nova leva de séries dos canais de televisão a cabo, como *The Sopranos* e, principalmente, *Six Feet Under* (HBO, 2001–2005), que repelem qualquer outro tipo de relação que não a doméstica/familiar e que dependem tematicamente dos conflitos sanguíneos para avançar a trama.

Gênero intermediário

Em relação ao aspecto técnico do drama burguês, Sérgio de Carvalho aponta que o gênero "abandona pouco a pouco os coros, os apartes, o verso, a descontinuidade das cenas, a relação direta com o público, as convenções e estilizações, em favor de uma concentração na intersubjetividade e no presente absoluto da ação" (SZONDI, 2004, p. 8). O autor também se refere a esse fenômeno como "estreitamento". Na televisão vê-se, desde os anos 1970, o abandono de recursos de estilização que comportariam efeitos épicos, e a exclusividade do uso de técnicas simples de roteiro e montagem, que permitem apenas a revelação das relações intersubjetivas por meio do diálogo e da ação progressiva. Há, certamente, séries, minisséries e programas individuais que buscam explorar formas de locução diferentes do esquema tradicional de ação centrada nas personagens. *The Twilight Zone* (CBS, 1959–1962), por exemplo, usava narrador em *off* e tramas bizarras para representar uma espécie de ficção especulativa bem particular. Obras mais recentes incluem a série dinamarquesa *Riget* (*The Kingdom*/*O Reino*, 1994–1997), de Lars Von Trier, e *Twin Peaks*, de David Lynch. *Riget* utiliza recursos de *coro*[101], tanto na apresentação e conclusão feitas pelo próprio Trier, quanto por interlúdios de personagens que aparecem comentando a ação. Já em *Twin Peaks*, especialmente em sua temporada nova (2017), transmitida 25 anos após a última, Lynch utiliza recursos de som e montagem de forma absolutamente radical em relação ao que é considerado aceitável no drama de horário nobre. No Brasil, Luiz Fernando Carvalho dirigiu minisséries como *Hoje é dia de Maria* (Rede Globo, 2005) e *Capitu* (Rede Globo, 2008), além das telenovelas *Renascer* (Rede Globo, 1993) e *Velho Chico* (Rede Globo, 2016), fazendo uso de recursos cênicos minimalistas e de forte estilização visual. Mesmo assim, tais exemplos são exceções em relação ao que é esperado e efetivamente realizado na televisão do horário nobre[102]. A regra é seguir à risca o esquema do drama burguês.

Szondi e Williams percebem que o movimento de estreitamento de assuntos e técnicas relaciona-se à tendência de *ampliação* do público. Conforme a burguesia ascende, a noção do

[101] Williams (2002, p. 35) mostra como a dissolução do coro segue o movimento de isolamento e individuação da ação do herói. Ver também Prado (2004, p. 86), que trata do coro como "cordão umbilical" que prende o drama às suas origens épicas. De fato, do drama da Renascença até praticamente toda a experiência do teatro moderno e contemporâneo, com notáveis exceções, o coro inexiste, algo que é seguido à risca pelos dramas televisivos. Daí a importância do exemplo de Trier, que ressalta o caráter de exceção do recurso.

[102] Caldwell (1995, em particular o capítulo 10, "Recessionary aesthetics") trata do conceito de "contraprogramação [*conter-programming*]" para explicar parte da produção arrojada do começo dos anos 1990, cuja intenção era responder, em tom satírico, a formatos de outras emissoras. O exemplo mais citado dessa prática comum é *The Simpsons* (FOX, 1989–), que surge como resposta irônica a seriados centrados em uma família perfeita, normalmente comandada por um *pater familias* carismático, como *The Cosby Show* (NBC, 1984–1992).

indivíduo burguês como abstração do homem geral passa a exigir que a tragédia se estenda a "todos os homens" (WILLIAMS, R., 2002, p. 74). O sofrimento, que é a expressão da experiência trágica, não se restringe mais à nobreza, e é incorporado ao que se passa a chamar de "natureza humana". Szondi mostra como na poética de George Lillo há explicitamente o interesse em atingir mais pessoas, em ampliar o escopo de ação (2004, p. 28) e, consequentemente, ganhar espectadores. Vê-se aí já uma predisposição ao *mercado de massa*: o drama e a tragédia ganham apelo universal conforme passam a tratar exclusivamente de temas e relações que se reduzem ao que pode ser considerado comum a toda a experiência humana burguesa, isto é, às paixões e às relações familiares. As peças passam a "tocar" os indivíduos, conforme eles se enxergam na matéria representada, ou melhor, conforme *aspiram* à identificação.

Segundo as poéticas do século XVIII, o que se cria é um "gênero intermediário" (SZONDI, 2004, p. 26), que mistura tragédia e comédia, o tema alto e o baixo, e que resulta em algo próximo à tragicomédia. Já vimos que na ficção televisiva pré-MTM permanecia uma distinção bem demarcada entre comédia e outro gênero mais elevado, o *drama*. É algo que vale ainda para as definições populares do gênero cinematográfico, que conhece formas relativamente bem demarcadas, como comédia, romance, terror, thriller, *western* e, novamente, drama.

A ficção televisiva dos anos 1980 em diante trouxe a reincorporação do aspecto da mistura. Como já vimos, é quase impossível encontrar um drama televisivo em que não se alternem cenas de tom sério e cômico. Outro nome para o drama burguês, aliás, é *genre serieux*, gênero "sério", um termo que já substitui a noção de tragédia pela de seriedade, o que diz respeito mais ao tom do que à convenção clássica relacionada ao objeto da representação. Ao discutir o melodrama, Jean-Marie Thomasseau afirma que o gênero se firmou como "degenerescência" da tragédia no momento em que abandonou "suas dimensões metafísicas, substituídas por conflitos psicológicos e debates morais, e escolheu uma estrutura romanesca mais patética que trágica" (2012, p. 18).

É possível que seja o caráter intermediário, de drama burguês, um dos principais fatores que dão à ficção televisiva uma impressão de gênero *middlebrow*, de arte que não se compromete com qualquer extremo. Ela raramente se presta à sátira cômica e de costumes ou à tragédia de últimas consequências, como frequentemente o faz a vanguarda no cinema, no teatro e na literatura. De fato, é possível afirmar que, salvo exceções, a ficção televisiva representa um compromisso com certo equilíbrio tanto em relação à forma quanto ao

conteúdo. Também se nota que a distinção baseada na oposição "temas metafísicos" e "conflitos psicológicos e debates morais" pende, na ficção televisiva, para o segundo termo.

Mesmo assim, a própria definição da latitude é relativa. A que exatamente se compara essa ficção? Ao cinema expressionista alemão? À prosa modernista da década de 1920? Ao teatro do absurdo? A própria *duração* e *frequência* da ficção televisiva, para utilizar dois termos puramente formais, inviabilizam a comparação entre as intensidades das experiências. Também nunca é demais mencionar que praticamente todos os gêneros burgueses sofreram, em seu surgimento, as mesmas críticas. Desde o teatro da Renascença, passando pelo romance até o cinema, todos são vistos como uma degenerescência de artes anteriores já legitimadas.

Consciência burguesa (1): antecedentes

O maior ponto de continuidade a ser enfatizado é a noção de que o drama burguês *permanece* — no sentido de que nele ainda se elabora, desde o final da Idade Média até hoje, a história da consciência burguesa. Como demonstram os teóricos, é no drama burguês que vemos sedimentado o movimento que autoriza a tragédia do cidadão privado a ser representada em um meio que antes era reservado à esfera dos reis e príncipes.

Szondi, ao tratar de George Lillo, considerado o fundador do gênero, fala da substituição paulatina da "*royal woe*" pela "*private woe*" (2004, p. 33), o sofrimento *real* pelo *privado*. Já vimos, com Elias, que ocorre uma reorganização dos afetos em direção à sua privatização. Segundo o autor (2011, p. 167), também as novas formas de *contrato* interpessoal geram a constante autoindagação dos sujeitos a respeito de suas relações; enfatiza-se a "responsabilidade de cada um dos parceiros", o que "requer do indivíduo maior circunspecção, formas de autocontrole mais conscientes, e menor espontaneidade dos atos e do discurso no estabelecimento das relações". Aqui se percebe que o conceito de privatização é radical e afeta profundamente o próprio modo de organização psicológica dos afetos, que se redirecionam para dentro do sujeito de uma maneira pouco vista, até então, fora de contextos ascéticos/religiosos.

Para Elias trata-se de um processo lento e gradual, mas a maioria dos autores consegue perceber os marcos significativos que o século XVIII representou. Marx define a importância inequívoca do período nos *Grundrisse*: "Somente no século XVIII, com a 'sociedade burguesa', as diversas formas de conexão social confrontam o indivíduo como simples meio para seus fins privados, como necessidade exterior" (2011, p. 40). Sua definição é importante porque marca a contradição dessa sociedade que, ao mesmo tempo que passa a apoiar-se cada vez mais na interdependência de seus membros — "indivíduos produzindo em sociedade"

(2011, p. 39) —, também avança a noção de que o indivíduo isolado é o padrão "natural" do homem[103].

O ponto focal do drama passará a ser justamente o embate interior da *consciência* das personagens muito mais do que qualquer outra forma de conflito interpessoal, até mesmo quando a perturbação é gerada por questões de ordem externa, como frequentemente o é no drama burguês clássico. "Não contra os dominantes, tampouco contra a concorrência, mas contra os próprios instintos" é como Szondi (2004, p. 69) descreve o novo conflito tal como configurado nas peças e na poética de Lillo. O que resulta é o pendor para a *sentimentalidade*, já que os indivíduos, "unidos na pequena família burguesa, não ousam decidir seus conflitos, senão os reprimem nas lágrimas de comoção e de lamento" (2011, p. 93), conforme o crítico afirma a respeito de Diderot.

Frequentemente, o que observamos nas peças desse momento de expressão da consciência burguesa ascendente é que a sentimentalidade se torna uma válvula para a incapacidade de ação efetiva em sociedade. Heróis e heroínas se encontram paralisados, não ousando ainda enfrentar as ordens conservadoras da nobreza. Resta-lhes a profunda turbulência emocional que frequentemente resulta em ações perturbadas na esfera íntima e os levam em direção à morte e à tragédia pessoal.

O espírito desse tipo de tragédia aparece com muito mais força nos dramas individuais da HBO, no início dos anos 2000, do que em seus predecessores (e até sucessores) da televisão aberta. O problema de Tony Soprano se configura no momento em que sua consciência entra em conflito com suas ações, no momento em que contrastamos aquele Tony que *fala* e se emociona durante as seções de terapia, e o Tony mafioso que *age*. Nas séries anteriores, como em *ER*, a amplitude de movimentos das personagens é muito maior; podemos dizer que eles *se transformam* conforme os anos vão passando, às vezes de maneira até mesmo inverossímil. Os problemas do pronto-socorro, que vão servindo como revelações, são a motivação para a mudança e para a autossuperação; ao passo que as questões de Tony se apresentam de maneira muito mais circular, sem possibilidade de resolução, já que são vitais a todos os demais conflitos da série. O mafioso é obrigado, pela impossibilidade de ação, a *contemplar* — enquanto os médicos e enfermeiros, policiais e agentes da ordem não têm tempo algum a perder. Novamente, vê-se a importância da perspectiva de cada uma das séries conforme se aliam a pontos de vista mais próximos do trabalho ou do capital.

[103] A história sucinta do termo "indivíduo" pode ser encontrada em Williams (2014, p. 113–117).

Ao tratar de Lessing, o último autor do período clássico da tragédia burguesa examinado, Szondi demonstra a propagação de uma poética direcionada a extrair do espectador "lágrimas de compaixão" (2004, p. 148). Vemos, assim, que não apenas as personagens se encontram imobilizadas e presas ao universo sentimental de suas paixões, mas que o drama também passa a fixar o espectador *como* espectador, que se torna um receptáculo para a catarse individual. O caráter *contemplativo* se firma como única função do espectador, pois a tragédia burguesa perfaz o caminho rumo a uma situação irreversível em que as personagens trocam suas vidas em nome das lições morais elevadas. Mas é importante perceber que Szondi compreende esse percurso como um *momento* da situação burguesa:

> Naturalmente, enquanto o burguês quiser praticar a compaixão como espectador no teatro, o drama burguês terá seu herói paradigmático na vítima impotente da arbitrariedade absolutista, cuja esfera de influência se restringe à sua família. Ou, inversamente, enquanto a burguesia não se rebelar contra o absolutismo e declarar sua pretensão ao poder, ela viverá seus sentimentos e, impotente, declarará no teatro a sua própria miséria, que — segundo as palavras de Diderot — o destino lhe preparou, como aos heróis da tragédia ática. *O burguês resigna-se com sua impotência no absolutismo na medida em que se retira numa privacidade sobre a qual as relações políticas e sociais não parecem exercer poder algum* (2004, p. 150, grifo meu).

O que Szondi está descrevendo é um processo de *contrarreforma* que barra a potencialidade radical do *Sturm und Drang*. O "espectador de teatro" se firma em um espaço de atividade passiva e conformista, cujas tramas dependem, funcionalmente, da imobilidade tanto dos membros da plateia quanto das personagens. Não, é claro, no sentido da imobilidade radical que será desenvolvida por dramaturgos modernos — que, aliás, exige do espectador certa participação, dessa vez intelectual, mas na aceitação do destino trágico, na impossibilidade de movimento efetivo de transformação da situação, o que geralmente desemboca na destruição da própria vida. "Em Lessing e em Lenz, a agressão da burguesia impotente dirige-se contra si mesma e não contra os que lhe negam o poder" (SZONDI, 2004, p. 147).

Não restam dúvidas de que a sensibilidade estética burguesa tenha se moldado definitivamente durante o Romantismo. Nossa questão está em examinar por que exatamente essa sensibilidade permanece, e em que momentos ela abre espaços para outro tipo de estrutura de sentimento. É muito curioso, nesse sentido, que sejam as séries derivadas de *The Sopranos* os exemplos mais citados da "revolução" da televisão, quando na realidade elas retornam com muito mais força ao modo contemplativo da sentimentalidade burguesa e da exploração psicológica individual. Como estamos vendo ao longo do trabalho, esse fenômeno

permite entrever o profundo apego de determinada fatia de espectadores à *perspectiva* da contemplação impotente. Certamente, as novas séries são mais distanciadas e reflexivas/intelectuais[104] do que o drama burguês propriamente dito, já que surgem após uma longa tradição dramática realista, hegemônica nos Estados Unidos. Mas o que é visto como exigência intelectual acoberta a incrível *restrição de escopo* que tais séries representam em relação às obras anteriores e denuncia o apego — de *certa fatia do público* — à estética burguesa tal como fixada pelo Romantismo.

No "Elogio a Richardson", Diderot revela ainda outra estratégia da contrarreforma: "a alma, *esquecendo os próprios interesses*, se abrirá à Verdade" (citado por SZONDI, 2004, p. 126, grifo meu). A antítese é reveladora. A barganha da ficção do século XVIII em diante parece se apoiar nisso: será a busca dos universais, da Verdade, com letra maiúscula, que tomará o primeiro plano, relegando os "próprios interesses", seja lá quais forem, a preocupação menor ou a caráter vilanesco.

Tal justificativa ainda se aplica quando os críticos encontram em *The Sopranos* e nas novas séries da televisão a cabo momentos de Verdade e de transcendência — quando parecem derivar dos problemas bem particulares de Tony lições a respeito da condição geral do homem. "Tony representa ideais que desapareceram da sociedade moderna" (ROCHE, 2011, p. 111). Novamente, é curioso como a *perspectiva* das personagens que não trabalham, que se encontram imobilizadas entre a crise da consciência e a ação imoral, adere rapidamente ao rótulo de universais. Perto dessas crises, os interesses "menores" de *ER*, sua topicalidade, de fato empalidecem: afinal, parece muito mais válido representar as idas e vindas do Complexo de Édipo de Tony do que as contradições do sistema público de saúde. Para que confrontar a burocratização do trabalho policial, em *Homicide*, se podemos acompanhar as desilusões amorosas de Meadow, algo muito mais próximo da experiência individual de cada um dos espectadores?

Williams, em toda sua obra, se preocupa com o problema da naturalização da ideologia burguesa, o processo pelo qual um modo bem específico de sentir torna-se emblema do homem universal. Em sua análise da tragédia, ele mostra que a própria teoria trágica, ao se

[104] "[*The Sopranos]* nos recompensa pelo nosso processo intelectual" (ROCHE, 2011, p. 111). "Os prazeres potencialmente oferecidos pelas narrativas complexas são mais ricos e mais multifacetados que os da programação convencional" (MITTELL, 2006, p. 30). "Um dos prazeres de assistir a televisão complexa é engajar com um senso de jogo lúdico [*ludic play*] e de análise de quebra-cabeças, e tentar ler a mente de personagens complexas e nuançadas é chão fértil para práticas de recepção tão lúdicas (MITTELL, 2015, p. 132).

manifestar na obra de cada autor, de Sófocles aos dramaturgos modernos, deveria nos lembrar constantemente da variedade de respostas de cada cultura específica. Afirma o crítico:

> Se, todavia, pensamos nela como uma teoria sobre um fato único e permanente em sua natureza, só poderemos ter como resultado, ao final, as conclusões metafísicas que estão implicadas em qualquer dessas premissas. Central entre elas é a que diz respeito a uma natureza humana permanente, universal e essencialmente imutável (2002, p. 69).

Consciência burguesa (2): The Sopranos

Um artigo do professor australiano Jason Jacobs a respeito de *The Sopranos* serve de exemplo para a falta que faz ao discurso crítico a incorporação da ideia de perspectiva. Em "Violence and Psychology", Jacobs levanta muito bem um dos principais eixos da série e da personagem de Tony Soprano: sua dupla expressão em "atos de violência brutal" e em "momentos de reflexão e introspeção" (2005, p. 143). De fato, a constante alternância entre as necessidades da atuação no mundo do crime organizado e o aprofundamento do trabalho terapêutico em direção ao autoconhecimento é o mote da série, o motor que gerará grande parte dos conflitos até a última temporada. Mas o artigo de Jacobs defende que um dos polos tem mais peso do que o outro, e que Tony Soprano representaria

> um retorno aos valores humanistas e ao realismo clássico que a televisão pós-moderna dos anos 1980 e 1990 tentaram minar. [...] o último humanista em um mundo de caos relativista [...] uma qualidade que está faltando na cultura popular contemporânea, com a insistência [dessa cultura] em vítimas falhas e na rejeição do heroísmo (2005, p. 156).

Como fica claro, Jacobs promove o engrandecimento da personagem; ele adere sem hesitação àquilo que identifica como a resistência de um valor universal, o "humanismo" de Tony, contra o "relativismo pós-moderno".

É necessário discutir as premissas que sustentam o argumento do crítico. A oposição descrita entre a ação de Tony e o trabalho de reflexão psicanalítica é, desde o começo do artigo, baseada na noção de que as formas contemporâneas de terapia não passam de "blábláblá psicológico [*psychobabble*]", termo utilizado pelo próprio criador da série, David Chase, e citado por Jacobs:

> Certamente acredito que [a série] descreva o materialismo americano. O blábláblá psicológico [...] americano. A sociedade vitimista [*victim society*] que temos hoje, que estamos desenvolvendo. A sociedade da *não-responsabilidade* [*non-accountability*] (2005, p. 144–145).

Juntamente à citação, Jacobs vai elencar a opinião de alguns estudiosos que advogam uma alteração da imagem que a sociedade faz do crime e do indivíduo criminoso ao longo dos anos. Tratar-se-ia "do começo de um relativismo moral em resposta ao crime" (2005, p. 144), quando o criminoso teria passado a ser considerado antes um doente (vítima) do que um indivíduo autônomo, responsável por suas ações.

Além disso, o mundo terapêutico, segundo Jacobs, ao mesmo tempo que nos encorajaria a "expressar nossos sentimentos" esconderia uma função repressora bem específica de controle da raiva. Para ser um bom chefe, Tony deve aprender a reprimir sua raiva, dosar sua agressão e utilizá-la estrategicamente. Mas ele falha, e é justamente essa falha que Jacobs enxerga como uma elevação do "humanismo" de Tony. Segundo o autor, o mafioso acaba alcançando um entendimento muito mais profundo de suas circunstâncias. Jacobs cita, como exemplo, a briga violenta entre Tony e sua amante, Gloria. É apenas por meio da disputa dramática (teatral) entre Gloria e Tony, quando este se encontra prestes a matá-la, que ele percebe a extensão de seu Complexo de Édipo. Para Jacobs, Gloria, por meio da *ação*, tem sucesso naquilo em que a Dra. Melfi, por meio da *palavra*, falhou:

> Tony compreende [*grasps*] o mundo melhor do que Melfi porque ele entende que não há compreensão que resolva os problemas que o mundo continuamente lhe impõe. [...] Tony, intuitivamente, mas não intelectualmente, compreende que o mundo é um lugar mais profundo e mais rico do que pode ser abarcado pelas *categorias estéreis de sociedade e da terapia que a sanciona como uma panaceia*. Tony pode não compreender a si mesmo, mas ele compreende o mundo melhor do que Melfi. [...] Nesse sentido, o show nos desafia a *considerar um líder da máfia como um ser humano melhor do que sua terapeuta* (2005, p. 154–155, grifos meus).

O argumento se estrutura em dois movimentos: a terapia de Tony, ao buscar uma compreensão "intelectual" do mundo, falha. Ela não conforma seu Eu às necessidades do mundo dos negócios, nem lhe controla a agressão. E é justamente essa falha que indicaria a superioridade de Tony. Ele "vence" a terapia por meio da atuação efetiva e violenta no mundo. Para Jacobs, a terapia forneceria apenas uma racionalização, uma acomodação ou "cultivação do Eu" (2005, p. 152), que sancionaria o vitimismo, a explicação do crime por meio das "categorias estéreis de sociedade". O "humanismo" de Tony, que segundo Jacobs é melhor do que o intelectualismo estéril de Melfi, residiria em sua recusa à posição de vítima, em sua "defesa da agência humana e da responsabilidade" (2005, p. 156). Reparemos a semelhança com a discussão a respeito dos ex-funcionários da IBM realizada por Sennett (Capítulo 9), em que os sujeitos (e o teórico) buscam retomar a posição *ativa*, a narração

centrada no Eu, em detrimento de explicações de mecanismos sociais complexos que, segundo o argumento, invalidariam qualquer tentativa de agência individual subjetiva.

O texto de Jacobs convence quando aceitamos suas premissas: se entendermos a psicologia, na série e na vida, como apenas um instrumento de controle instintivo, de adequação do sujeito e de racionalização, que transforma o crime em doença e os indivíduos em "vítimas da sociedade". Contra tudo isso ressurgiria (ou resistiria) o sujeito autônomo heroico que ainda *atua* sobre o mundo, que o submete à sua *vontade*. A interpretação de Jacobs é a mais exemplar para ilustrar a defesa desse ponto de vista burguês-liberal e da adesão não-crítica à perspectiva de Tony.

No entanto, a própria série constrói um problema muito mais complicado do que o descrito por Jacobs. Num primeiro nível, é preciso reconhecer que é Tony quem instrumentaliza sua terapia, fazendo exatamente aquilo que Jacobs critica. Ao longo dos anos, diversos *insights* e ferramentas de gerenciamento de emoções, adquiridos por meio das sessões, o ajudam a tocar os negócios. Os próprios *sonhos* de Tony passam a ser recursos corporativos valiosos: o mais importante deles revela para o mafioso quem, entre os amigos do círculo íntimo, era um traidor. Mas é vital enfatizar que não é exatamente a "psicologia contemporânea" que avança uma "panaceia" para a compreensão/aceitação intelectual de um mundo corrupto e o consequente ajuste hipócrita do Eu, mas, sim, *a utilização egoísta e instrumental* que certos indivíduos fazem dela. Tony é extremamente habilidoso em interpretar livremente as palavras da Dra. Melfi e, em praticamente todas as cenas entre os dois, observamos que ele enviesa as palavras da médica para que signifiquem o que ele quer ouvir. Muito mais do que uma crítica à terapia contemporânea, a série denuncia *determinado uso* que fazem dela *certos sujeitos*: especialmente sujeitos em posição de autoridade e poder. O tal sujeito "responsável", "humanista" e "autônomo" é na verdade o indivíduo extremamente egoísta e habilidoso para selecionar quando deseja ou não tomar responsabilidade por suas ações e por seus conhecimentos — especialmente quando deseja ou não reconhecer a existência de outras pessoas e outras opiniões. Abundam na série cenas em que vemos Tony mentindo e manipulando os outros para satisfazer seu egoísmo infantil. Se isso é ser "humano", como defende Jacobs, acreditamos que seja um estágio extremamente pouco desenvolvido de humanidade.

Além disso, o crítico não percebe que os *insights* adquiridos por Tony se devem tanto à sua "atuação" no mundo *quanto ao trabalho terapêutico*. Sem todo o trabalho de análise realizado por anos, sem o vocabulário e as relações apontadas por Melfi no consultório, ele jamais poderia adquirir, por exemplo, a percepção de sua neurose, nem ver a semelhança entre

as chantagens emocionais de Gloria e de sua mãe. Na verdade, a psicologia, em particular a psicanálise, não deve ser considerada uma racionalização intelectual, como o faz Jacobs. É condizente com a própria teoria psicanalítica o fato de que os progressos verdadeiros dependam do comportamento e das relações materiais do sujeito com o mundo, vivenciados no consultório como as relações de transferência entre paciente e médico. Não se trata apenas de uma suposta "tomada de consciência" intelectual a respeito das próprias ações — essa é uma (pequena) parte da terapia —, mas do caminho em direção ao controle e, principalmente, à *responsabilidade*, realizado de modo inconsciente no trabalho de análise.

Nesse sentido, a terapia de Tony pode ser considerada, em parte, *bem-sucedida*. Por exemplo, no episódio da briga com Gloria ("Amour Fou", S03E12), o mafioso interrompe sua violência antes de matá-la, justamente no momento em que reconhece o padrão neurótico. Pode ser que, conforme Jacobs, reconheçamos nisso um movimento de controle do Eu e de gerenciamento da raiva. Mas trata-se, na prática, da recusa da prática do assassinato. Seria uma atitude *menos* "humana"?

Invertendo a concepção de Jacobs, afirmo que a crise de consciência de Tony — seu constante desajuste com os códigos do mundo da máfia, a erupção de sua sentimentalidade e compaixão em momentos críticos, que lhe *atrapalham* a função profissional — seja não uma vitória do sujeito sobre a psicologia, mas da psicologia sobre o sujeito. É a intrusão do trabalho de Melfi, por meio da palavra, que nos melhores momentos permite o questionamento profundo da posição insustentável de Tony. Como veremos no final desta seção, trata-se do recurso mais propriamente *épico* da série, que permite o distanciamento e o comentário das personagens dramáticas. Quando se deixa de lado essa função épica, corre-se o risco de, como Jacobs, aderir plenamente ao ponto de vista de Tony e encará-lo como representante de certo humanismo triunfante.

Outro crítico, David Pattie (2011), também defende que a série como um todo dramatiza uma enorme *resistência* à terapia, já que Tony Soprano utiliza diversas técnicas para se manter impermeável ao conhecimento proporcionado pelo método psicanalítico. Tony parece não "aprender" nada com Dra. Melfi. Mantenho, novamente, que a série *se sustenta* nesse mecanismo duplo de incorporação do *insight* psicanalítico e de resistência, processos que ocorrem simultaneamente. A análise dá certo na medida em que fornece um instrumento de ventilação dos dilemas internos de Tony, *sem jamais resolvê-los* por meio de uma mudança comportamental efetiva ou pela racionalização. Pelo contrário, a própria proposta de uma análise, na série, é manter a ferida de Tony aberta, estimular sua consciência pesada em relação às próprias ações. Trata-se de uma causa nobre, de resistência, da psicanálise, e

também de um fator *necessário* ao roteiro, que encontra aí o motor dos principais conflitos. Diferentemente das outras personagens, é a sensibilidade/empatia de Tony que o provoca a agir contra as normas do que seria esperado de um homem racional de negócios, sejam estes ilegais ou não, que dá força às revoluções do enredo. Sem essa faceta de Tony constantemente disponível e estimulada pelo trabalho de análise, não haveria personagem, nem série.

A falha, claro, não é apenas de Jacobs. Percebemos que durante toda a exposição situamos o conflito no *interior* de Tony e dependemos da descrição e da elaboração analítica de suas motivações "internas". Essa tendência, que surge no drama burguês, vai ser realmente desenvolvida pelos dramaturgos da crise do drama. Szondi, ao discutir o final do século XIX, também usa a expressão "analítico" para descrever o método de Ibsen, cuja distinção em relação ao drama clássico se situa no local da "verdade" de suas peças: "Em Ibsen [...] a verdade mora na interioridade" (2011, p. 30), e não na ação e na relação interpessoal.

Perspectiva

Que esse processo facilmente desemboque no *alinhamento à perspectiva dominante* não é surpresa. O próprio processo de representação leva o espectador a situar o foco na nuance, na complicada representação psicológica de uma existência única e pessoal. "Tragédia, dizemos, pertence a uma experiência mais profunda e mais íntima, ao homem e não à sociedade" (WILLIAMS, R., 2002, p. 89).

Novamente, segundo Williams:

> A tragédia liberal herdou essa separação entre valores humanos extremos e o sistema social, mas de uma maneira que ela por fim transformou. Lentamente, no desenvolvimento da consciência liberal, o ponto de referência tornou-se não uma ordem geral, mas o indivíduo (2002, p. 96).

E será essa a tendência principal das séries de televisão a cabo, em contraposição aos seriados dos anos 1980–1990 e da televisão aberta, cuja variedade de personagens protagonistas, a variação dos pontos de vista e a introdução de problemas "externos" em tramas episódicas dificultam tamanha concentração subjetiva.

Isso não quer dizer que a televisão dos anos 1990 seja radical e que se filie a um esquema de representação diametralmente oposto ao das séries da televisão a cabo. Desde os anos 1980, assistimos ao movimento de contínuo fortalecimento da representação da consciência burguesa na televisão. Como veremos em seguida, muito do formato das séries procedurais como *ER*, *Homicide* etc. é uma derivação direta do melodrama, e a ênfase na sentimentalidade das personagens é algo que cresce e se desenvolve. Certamente, a

possibilidade de exploração psicológica, por meio de recursos técnicos de roteiro e de montagem cada vez mais elaborados, já é dada desde o início da dramaturgia analisada.

A partir da crise dos anos 1970 e acelerada durante o governo Reagan, em todas as esferas da cultura, essa é uma tendência constante que não encontrou ainda um momento de resistência ou de reversão parcial. Talvez o fenômeno mais importante da cultura norte-americana no período em questão seja o hip-hop, que representa — diferentemente da produção ficcional, para consumo de massa ou especializado — as desventuras de uma forma de arte verdadeiramente nova e popular. Contudo, até mesmo aí, no momento em que o hip-hop ganha aceitação nos círculos da classe média, e *pari passu* seus artistas adentram os círculos do comércio e da burguesia, presenciamos exatamente o mesmo processo de interiorização e estetização das paixões, e de abandono dos interesses político-sociais específicos. Jeff Chang, historiador do movimento hip-hop, faz a reportagem completa:

> As lições [da Zulu Nation, uma das organizações mais importantes da origem do hip-hop] responderam à chamada dos Panteras Negras para autodefesa, mas elas *abandonaram as demandas programáticas por moradia e emprego*. Formada na época em que o arco dos Panteras Negras caía precipitadamente, a Universal Zulu Nation *não tratava de política*. Como pregava Elijah Muhammad [líder do grupo], os Zulus deveriam primeiro *conhecer a si próprios*, obter *conhecimento de si*. A tomada de consciência [*consciousness*] não viria do desmascaramento das forças sociais, mas da aceitação do *deus próprio interior*. A revolução não emanava das organizações de massa lutando contra sistemas e instituições, mas da *transformação pessoal de si*. Apenas assim, alguém poderia "confronder [*overstand*]", isto é, compreender e confrontar a injustiça do mundo por meio da manifestação do poder individual [*by manifesting one's power*].
> [...]
> As pessoas se voltaram para dentro, abandonando a possibilidade de uma unidade maior (2005, p. 107 e 221).

Tanto o caso da televisão quanto do hip-hop, movimentos absolutamente distintos em sua formação, mostram uma *tendência*, um sentido hegemônico. Mesmo assim, em vez de compreender apenas a história como uma locomotiva presa a um só trilho, caminhando sempre em linha reta, devemos apontar para fatores específicos que condicionam e limitam essa tendência, além do potencial latente que está contido em qualquer momento. Para tanto, retornamos sempre ao conceito de *perspectiva*, de que a localização do ponto de vista de determinada tendência é vital ao mapa cognitivo da situação total. Ainda que a ficção televisiva a partir do final da década de 1970 tenha avançado (ou regredido?) à noção burguesa de exploração psicológica individual, sua perspectiva ainda deixava abertas outras possibilidades. A variedade de personagens e histórias, por exemplo, acarretava certo equilíbrio e horizontalidade, facilitando uma dinâmica de relações interpessoais. Também a presença do *trabalho*, especialmente o serviço público institucional, funcionava como

motivação do dispositivo para trazer ao âmbito narrativo o contato com problemas e situações da realidade do ambiente profissional e da sociedade mais ampla atendida. Conforme o escopo se restringe a uma única grande personagem, que centraliza a atenção e interioriza os problemas, percebemos que houve uma *escolha* pela exploração de certo caminho — mas poderia muito bem ter sido de outra forma. Como ocorre também com o movimento do hip-hop que, embora nas vertentes mais populares e bem-sucedidas comercialmente tenha abandonado absolutamente seu ímpeto revolucionário inicial e tenha se conformado a uma atuação política no plano do empreendimento pessoal, ainda há espaço para uma produção coletiva e interessada na articulação política.

Valores de uma classe em ascensão

A tendência rumo à individualização universalizada está de acordo também com a própria história dos modos de consumo da cultura de massa ao longo do século XIX. Para o público, absorver silenciosamente passa a ser o modo dominante de contato com a obra. Nesse ponto, é praticamente indiferente se isso implica em catarse emocional, desde que vivida de modo interno e contido, ou em compreensão intelectual. Richard Butsch conta a respeito da transição de formas de entretenimento popular do *vaudeville* e do teatro de variedades à experiência do cinema, semelhante a que temos hoje. Segundo o autor, o que vai sendo incorporado ao comportamento do público é o "decoro da classe média":

> Escurecer a sala encorajava o público a ficar *silenciosamente absorvido* na performance, a *se identificar* com o astro não como herói, mas como modelo a ser seguido, e a *aspirar à propriedade de produtos consumíveis* que permitiram a imitação da vida que viam no palco (1990a, p. 16, grifos meus).

O caminho é semelhante ao que estamos acompanhando na televisão. O próprio *lugar* do objeto-televisão na casa também se privatiza: indo de uma pequena tela em meio à vida familiar, que deve disputar a atenção com as ocorrências sociais, sem falar nas interrupções comerciais, a um grande painel em alta definição, colocado em cada cômodo separadamente, e cujo consumo depende cada vez mais do silêncio e da atenção — ou seja, da restrição de movimentos e da imersão individual.

Mas o ponto fundamental no trecho citado acima é que ele explicita bem o *tipo de sujeito* criado/idealizado por determinado modo de mediação com o artefato cultural. No caso, alguém que pudesse "aspirar à propriedade de produtos consumíveis", o *sujeito enquanto consumidor*. Compreender a relação entre sujeito e cultura desse modo é estar atento sempre a

que tipo de reprodução importa mais à determinada sociedade, o que normalmente tem a ver com a posição relativa de determinada classe.

No caso do drama burguês em sua primeira fase tratava-se de "criar" o sujeito burguês, de defender as novas virtudes, necessárias ao seu estabelecimento na sociedade em oposição às ordens que lhe precederam. Szondi examina, por exemplo, o caso d'*O mercador de Londres*, de Lillo, cujas personagens discutem e defendem um modo de atuação já inteiramente condizente com a nova ética do trabalho burguês, baseada no uso racional e direcionado dos impulsos e no alerta contra o desperdício de tempo (2004, p. 61). Muito mais dos que virtudes absolutas, trata-se de recursos *necessários* às formas de mediação social que passariam a ser exigidas — mesmo que diversos dramas da época não tratassem especificamente de personagens consideradas burguesas. A luta da classe em ascensão passa por uma deliberada defesa de suas virtudes morais e, principalmente, de seus serviços: é aqui, aliás, que começam a se preconizar as virtudes de profissionais livres.

Com essa descrição, Szondi reafirma a importância de uma visão *relacional* que não perde de perspectiva a noção de classe. A arte, como forma de mediação simbólica do sujeito com seu imaginário, é vista como um instrumento de luta e ao mesmo tempo de reprodução de determinados interesses. Ao longo do tempo, como vimos no trecho de Butsch, é possível detectar diversas modulações nas variáveis do poder relacional de determinada classe. Num momento (e para determinada fatia do público), pode ser necessário estimular a identificação e o consumo, ao passo que em outras circunstâncias pode haver necessidade de elaboração intelectual ou catarse (novamente, contida dentro dos limites aceitáveis). Indiferentemente de qual seja a *função*, qualquer modo de relação entre público e objeto estético se baseia quase que exclusivamente nas formas de representação, nos pressupostos das convenções, nas exigências formais para uma interação bem-sucedida entre o sujeito e determinado modo de articulação simbólica.

Além disso, enfatizamos a noção *processual*. Não se trata de uma definição estática de "burguesia, mas também do aburguesamento" (SZONDI, 2004, p. 102). O que se acrescenta com a mudança de classe gramatical é a ideia de uma constante necessidade de produção e reprodução da perspectiva do sujeito burguês, e não necessariamente de certos valores estáticos e imutáveis inerentes a uma condição. Nesse sentido, Szondi mostra que o "medo de cair" de que estamos tratando já está presente desde o início do drama burguês, conforme a nova posição exige um constante esforço individual para que o sujeito se mantenha em seu lugar, diferentemente de qualquer outra na história até então. A transformação de diversas formas de entretenimento popular, passando de locais públicos a locais privados, da interação

à contemplação, da organização autônoma dos envolvidos ao consumo mediado por grandes capitalistas, tal como descrita por Butsch, não implica necessariamente em uma transformação na classe de cada um dos indivíduos envolvidos, mas na tendência progressiva de adesão aos ideais burgueses. Na televisão, frequentemente estuda-se o papel da publicidade como agente determinante desse processo: seria impossível dizer que a maioria dos anúncios vendem produtos direcionados à maioria dos espectadores, mas a função ideológica principal é reproduzir a aspiração à ascensão pessoal mediada pelo consumo, "promover consumo como um valor" (BUTSCH, 1990a, p. 16). Do mesmo modo, as séries podem ser vistas da perspectiva mais geral, como um processo em direção a todas as tendências de isolamento, identificação e consumo individual. Mas, conforme nos aproximamos das formas específicas e de suas histórias, percebemos que há subdivisões e variações importantes de acordo com as diferenças mínimas de público-alvo, condições de produção etc.

Voltando a lembrar que a questão aqui é encarada da perspectiva complementar, que enfoca a educação dos sujeitos *como trabalhadores*, e como consumidores. A ficção exige que *se produza* sentido, portanto a relação entre obras e sujeitos não é apenas a transferência ativo-passivo de ideologias, mas apresenta a construção permanente do aparato cognitivo, que por si só já limita e condiciona as possibilidades de relacionamento simbólico com outros aspectos do mundo. Mesmo assim — e aqui se encontra a resposta para quem considera essa visão demasiadamente determinista ou mecânica — trata-se de um processo imperfeito, que possibilita apropriações impossíveis de serem antecipadas.

12 MELODRAMA

Antecedentes teóricos

O caminho das origens do teatro burguês ao drama moderno passa necessariamente pelo melodrama, o gênero que, via sua incorporação pelo cinema de Hollywood, mais frequentemente é identificado às práticas da ficção televisiva. Devemos examinar suas principais características para continuar a traçar os paralelos do caminho de "aburguesamento" da televisão de que estamos tratando.

A discussão teórica a respeito do melodrama apresenta pelo menos três momentos importantes que serão abordados de maneira simultânea a seguir. Primeiramente, a teoria do melodrama está imbricada na discussão do drama burguês, já que foi a partir da codificação e do enrijecimento das regras desse modo de representação em um contexto de produção em

massa que surgiu o melodrama propriamente dito enquanto gênero próprio. Portanto, as considerações de Peter Szondi e Raymond Williams permanecem fundamentais, ainda que os autores não abordem o gênero especificamente. Em segundo lugar, o melodrama pode ser estudado como um modo específico, tanto no teatro quanto na ficção romântica e/ou vitoriana. Esse caminho se bifurca no escrutínio de obras individuais que compõem o cânone do gênero (THOMASSEAU, 2012) e, mais interessante para nós, na conceituação de uma "imaginação melodramática", ou modo melodramático, cujos textos fundamentais são de Peter Brooks (1995), Thomas Elsaesser (1991) e John G. Cawelti (1991). Esses autores dão origem a um rico debate teórico durante os anos 1970 entre críticos de cinema que reconhecem nos filmes de Hollywood dos anos 1940–50 um *locus* do modo melodramático. Laura Mulvey, com "Notes on Sirk and Melodrama" (1989a) é a autora mais representativa dessa fase. O texto de Jane Feuer, "Melodrama, Serial Form and Television Today" (1994), publicado originalmente em 1984, avança a discussão anteriormente restrita ao cinema e a articula com a produção televisiva da época, especificamente com a telenovela e o seriado moderno.

Realizado todo esse movimento teórico, a crítica de televisão se limita a mencionar o melodrama como um pressuposto óbvio das séries contemporâneas em geral, ou a diferenciar entre melodrama televisivo (telenovela) e produções mais sérias e sofisticadas. Ambas as tendências parecem voltar a uma distinção rígida do melodrama como gênero e por isso abafam o componente melodramático, ou *modo melodramático*, de praticamente toda a produção ficcional televisiva. Os autores se restringem ora à menção obrigatória do termo, sem aprofundamento, ora ao estudo detalhado de telenovelas.

Como se pode ver, esse tema mereceria uma tese própria, visto que cada um dos textos fundadores da teoria do melodrama, especialmente a crítica de cinema dos anos 1970, traz importantes implicações para a compreensão da forma e de suas possibilidades. Mesmo assim, observando a limitação de espaço, é possível relacionar os principais pontos de articulação entre as abordagens do melodrama e a ficção televisiva como uma maneira de contribuir com a manutenção de uma linha teórica que parece pouco conhecida ou que é subutilizada.

Esquema moral e psicologia

O movimento fundamental de codificação do melodrama como gênero autônomo ocorre conforme o papel da burguesia na sociedade se consolida. Como é amplamente conhecido, a burguesia passa de um momento de ascensão e luta contra o absolutismo a uma posição relativamente hegemônica — ainda que sempre instável, visto a própria natureza de

suas exigências individuais. É apenas natural que a *função* do drama burguês maior se modifique de acordo com essa transformação. Assim, conforme sintetiza Elsaesser, o drama burguês passa de um momento subversivo e militante a uma forma *moralizante a apaziguadora* (1991). Uma das mudanças mais visíveis nos dramas de fato é a passagem das resoluções trágicas — em que as personagens acabavam dando a própria vida para manter seus ideais intactos e para reforçar a missão e a superioridade moral da classe em ascensão — ao "final feliz", em que se torna plausível a solução pacífica e conciliadora, uma condição que só é alcançada quando a nobreza absolutista já perdeu o poder e a autonomia de fato. Vale observar, é claro, que isso não ocorre de maneira linear: em diferentes países e, principalmente, de acordo com a representação de classes diferentes, a possibilidade de uma ficção apaziguadora e conciliatória varia.

O fator comum a toda a produção da época é o retorno à prioridade do *esquema moral* e *moralizante* como elemento principal de organização da ficção (WILLIAMS, R., 2002, p. 52). Szondi trata do mesmo problema utilizando o termo "influência retificadora" (2004, p. 30). Retomando o que anteriormente estava situado apenas no teatro religioso, nas *morality plays* (teatro de moralidade), o drama burguês volta a travar um *embate entre valores*, e aqui é quase indiferente se o resultado objetivo das personagens é trágico ou conciliatório, já que inevitavelmente são os preceitos burgueses que prevalecem. Nota-se que isso é diferente, por exemplo, do drama barroco, em que a questão não era moral, mas metafísica: o problema de Hamlet é irresolvível do ponto de vista moral, portanto resta-lhe a paralisia contemplativa que venta as questões de uma perspectiva intelectual.

O esquema moral ainda se associa diretamente ao conceito das formas contemporâneas do melodrama, e frequentemente se menciona a ficção televisiva como "*morality plays* contemporâneas" (BUTLER, 2010, p. 78). Quando se detecta maior ou menor obediência a tal esquema, se confere maior ou menor identificação entre determinada obra e o melodrama, o que é inversamente proporcional ao prestígio.

Isso também exige o refinamento do conceito de "psicologia" das personagens, que até agora não havia sido delineado em contornos nítidos. Quando fazem parte de um esquema moral, personagens aparecem menos em sua individualidade "psicológica" e mais como *funções* narrativas. Neste caso, o que está em jogo é a oposição de determinados valores e visões de mundo; por isso não é estritamente necessário que se explique de maneira complexa as razões particulares de cada uma das personagens, apenas sua atuação "em nome" de determinada tendência. Marcelo Bulhões denomina isso de "drásticas oposições de caráter" (2009, p. 44), que é diferente da estrutura de dramas modernos em que a caracterização

psicológica é feita com mais detalhe, permeando cada uma das personagens com idiossincrasias e conferindo-lhes contradições *internas*, crises propriamente internalizadas de problemas mais abrangentes. O movimento geral do drama burguês, desde o princípio, indica que há um deslocamento em direção a esse tipo de caracterização, e certamente o papel da *culpa*, da *responsabilidade individual*, da afirmação das *vontades* e dos *caprichos* das personagens, observado em obras desde o século XVII, já poderia ser caracterizado como uma inflação da *consciência* individual. Mas essa primeira fase ainda está muito distante do drama posterior que depende da intrincada caracterização de personagens tidas como "realistas".

Ainda hoje, o grau de adesão de cada personagem a esquemas morais permanece como critério de avaliação do teor melodramático das obras. Em séries de televisão aberta, por exemplo, facilmente detectamos os papéis em relação a uma função maior. As atitudes dos médicos de *ER* frequentemente são vistas como *veículos* para a abordagem de determinado problema, enquanto uma personagem como Tony Soprano parece muito mais única, posto que concentra em si diversos elementos contraditórios, facilmente identificáveis com a experiência humana complexa em geral.

A isso se alia outra avaliação: o quanto de *absoluto* há em cada extremo do esquema moral. Em telenovelas, assim como no drama burguês clássico e no romance romântico, é frequente a divisão em personagens absolutamente boas e absolutamente más — a isso se chama *maniqueísmo*. Já as séries "complexas" — e cada vez mais também as novelas — apostam em uma composição mais equilibrada, com atitudes boas, más e, principalmente, *ambíguas* e *relativas*. Novamente, será esse tipo de ficção a privilegiada, já que supostamente condiz mais com a experiência humana de fato. O primeiro caso soa "artificial", enquanto o segundo, "natural".

O esquema moral transforma não só personagens em funções pré-determinadas, mas também subjuga a *ação*. Uma das dificuldades da recepção do melodrama está em aceitar as peripécias e as mudanças de destino aparentemente *arbitrárias*, que cumprem funções bem estabelecidas de punir o mal e recompensar o bem, além de, como nos romances medievais, servir de provações do caráter do herói. Aqui também entra a categoria de *justiça poética* discutida anteriormente. Contra essa arbitrariedade, a ficção moderna se aferra ainda mais à noção de causa e consequência, além de situar as *personagens como originadoras da ação*.

Outra vez, é necessário interpretar historicamente essa tendência. No final do período absolutista, as grandes reviravoltas poderiam ser consideradas verossímeis, já que o destino da maioria dos homens estava submetido à vontade dos poderosos, cujos caprichos variavam conforme a estação. Isso sem falar nos períodos revolucionários, que também trazem o caos, a

desordem e a mudança de fortuna para junto da experiência. Com o estabelecimento da situação burguesa, aumenta a crença no sujeito individual autônomo que determina suas ações. Vale lembrar que se trata de uma situação intimamente relacionada à posição e às circunstâncias geográficas e temporais específicas de determinados grupos. Muitos dos ramos da ficção moderna, por exemplo, voltam a utilizar a arbitrariedade como forma de fazer uma crítica reflexiva daquilo que enxergam como uma situação generalizada de caos social.

Catarse

A partir da Renascença, a *catarse* adquire outro peso e significado. Deixa de ser um momento fundamental "purificador" da tragédia, conforme elaborado por Aristóteles, e passa, por via da apropriação neoclássica da *Poética*, a uma maneira de "correção ou castigo das paixões criminosas" (SZONDI, 2004, p. 30). Williams (2002, p. 44–46) trata do tema quando discorre sobre o "efeito" da tragédia. O drama burguês utiliza a catarse como instrumento de transmissão de valores e convicções; diferentemente do drama clássico, que coloca a catarse como o momento de erupção da contradição absoluta, que só pode ser verdadeiramente resolvida pelo significado que lhe dão os elementos épicos. Estabelece-se aí a importância do fator *emocional*, ou sensorial (BULHÕES, 2009, p. 44), como técnica de influência, algo que será contrastado à abordagem mais *intelectual* do drama moderno. Como se sabe, outra maneira de medir a qualidade de determinada obra é estabelecer o quanto ela depende da manipulação de emoções (tidas como "básicas") ou da reflexão racional.

Para que a mensagem moral seja transmitida por meio da catarse — conforme a nova interpretação do termo pelos autores da poética do drama burguês — também é necessária nova ênfase na *identificação* entre as personagens e o público. Só se comove e se tira lições daquilo que é visto como *próximo* e relevante às experiências comuns. Daí novamente a importância de que as personagens pertençam à mesma esfera de influência do público. O que não significa necessariamente, conforme demonstra Szondi (2011, p. 33), que elas pertençam à classe média. George Lillo inicia *O mercador de Londres* (2014) avisando que vai tratar de gente comum (*private woe*) e não, como seria o esperado na tragédia, da nobreza (*royal woe*), mas de maneira alguma isso será uma regra. Toda a ficção romântica medievalista se debruçará sobre nobres, e hoje em dia ainda vemos séries e novelas que se passam em países e épocas distantes. O que permite a identificação, no entanto, é o *modo* de tratamento das personagens, que delimitará o escopo de representação nos sofrimentos *privados* e sentimentais do ser humano "em geral", em detrimento do embate político que, por definição, varia conforme a situação específica do sujeito em relação a sua posição social. A oposição no

prólogo de Lillo não é entre "*royal woe*" e "*middle-class woe*", mas entre a primeira e a "*private woe*". As palavras escolhidas encontram uma oposição ao caráter político da "realeza", não em outro caráter relacional, mas na esfera *íntima e privada*. O movimento de naturalização é genial, posto que sutil. Em teoria, é tão fácil ter *compaixão* por um nobre que perdeu sua amada quanto por um camponês, desde que se tome o pressuposto do sofrimento amoroso como comum a ambos e, consequentemente, ao público.

Identificação

Poderíamos derivar uma hierarquia entre as formas de ficção mencionadas aqui e a possibilidade de suas personagens gerarem *identificação*. Paulo Emílio Salles Gomes, por exemplo, afirma que a identificação no cinema é mais fácil do que no teatro (2004, p. 111–113), já que há mais *intimidade* na experiência cinematográfica. Vemos as personagens de todos os ângulos e observamos seus trejeitos, protegidos em nossas cadeiras e afastados pela barreira da película impessoal, enquanto é possivelmente mais difícil nos identificarmos com pessoas de carne e osso que se apresentam próximas. No entanto, talvez a brevidade da experiência cinematográfica e teatral seja um empecilho à identificação plena. Na literatura e na televisão o público tem contato com a ficção durante um período ainda mais prolongado e de um local ainda mais seguro e confortável, o que permite o desenvolvimento de um "relacionamento de longo prazo" (MITTELL, 2015, p. 127). Tanto o romance quanto a televisão (especialmente nas últimas décadas, com a difusão do uso de vários televisores em cômodos distintos e aparelhos portáteis) também permitem um consumo individual, portanto muito mais "pessoal" das obras. Já o teatro e o cinema, apesar da baixa iluminação da plateia e do silêncio exigidos, permanecem, heroicamente, vinculados ao consumo coletivo.

Paulo Emílio complica essa avaliação quando nota outro critério: a imagem que o cinema (e, consequentemente, a televisão) constrói das personagens é fixa e imutável, cada tomada é única e corresponde antes à determinação do diretor que da posição relativa do ator em relação ao público. Além disso, o teatro permite o "inesperado verdadeiro" (2004, p. 113), o momento singular de cada performance, que está submetido em boa medida ao acaso, enquanto nas imagens da televisão reina "a aflitiva tranquilidade das coisas definitivamente organizadas". De acordo com esse novo critério, a literatura permaneceria como o meio mais passível de identificação, já que a leitura depende largamente de uma construção mental do leitor e, portanto, pode facilitar a imersão mental e a projeção.

Sem nos estendermos demais nesse assunto, poderíamos mencionar ainda outros parâmetros, não discutidos pelos críticos. Por exemplo, o grau de familiaridade e letramento

(no sentido de capacidade de decodificação simples) de determinado meio também influencia na experiência de identificação: mesmo que as imagens estejam previamente organizadas e permitam pouca intervenção imaginativa do espectador, a familiaridade com as convenções do cinema e da televisão, estimulada desde a infância, pode facilitar a imersão no plano ficcional e a identificação com as questões e as personagens apresentadas de maneira muito mais eficiente do que a literatura, que depende da fluência em convenções da escrita. Também o intervalo entre o período de elaboração da obra e de sua fruição condiciona a possibilidade de identificação do leitor/espectador.

No final, com exceção da "tranquilidade das coisas organizadas", todos os critérios apontam para a vocação da ficção televisiva seriada de operar mecanismos de identificação: o consumo privado íntimo aferroado à esfera doméstica, o tempo de contato do espectador com a obra, o elevado grau de familiaridade e letramento do público, e a atualidade das questões — a televisão é muito mais passível de ficar "datada" e até pouco tempo o acesso aos seus arquivos era muito restrito —, tudo isso colabora para o resultado.

Domesticidade (2)

O último elemento frequentemente mencionado no estudo do melodrama é sua dependência da *esfera doméstica*. Chuck Kleinhans (1991) talvez forneça a melhor síntese dessa questão ao retraçar objetivamente a evolução do drama burguês em paralelo ao movimento de separação das esferas pública e privada. A família burguesa, conforme a ideologia que ainda sobrevive, se define como um espaço excluído do mundo do trabalho e que acaba recebendo a função de repositório de tudo aquilo que diz respeito ao *afeto*. O movimento é conhecido e discutido por historiadores e sociólogos já citados.

O ponto de contato com o melodrama, mencionado por Kleinhans e discutido pelos teóricos do cinema, é que a família burguesa tal como se constitui historicamente apresenta em si mesma uma expectativa irreal. Não é possível que homens e mulheres vivam de forma tão compartimentalizada dois âmbitos de sua existência, a atuação profissional na esfera pública, e o afeto na esfera íntima. O impacto que isso provoca na mulher, que se torna uma prisioneira do lar e a única responsável pelo gerenciamento emocional dos filhos e do marido, também é amplamente discutido. O filme de melodrama, ao utilizar como pressuposto essa separação, representaria, no melhor dos casos, tal impossibilidade. Tanto em finais felizes quanto em desenlaces trágicos, o "motor de combustão interna" (ELSAESSER, 1991, p. 80) do melodrama é sempre a perseguição desse ideal absoluto: o potencial de conflito é sempre diretamente proporcional à expectativa de que a família contenha e satisfaça todos os desejos

afetivos e que *se equilibre* com a atuação política e profissional. E isso ocorre tanto na vida em uma sociedade capitalista que mantém esse horizonte, quanto no melodrama. Daí seu conteúdo de "verdade". O homem que vive a "corrida de ratos" e a ganância na vida profissional espera chegar a casa e ser recebido por uma família plena de amor e companheirismo, apenas para se confrontar com mulheres exaustas, indiferentes ou infiéis, além de filhos ingratos ou rebeldes. A mulher, aguardando ansiosamente qualquer notícia lá de fora, além do amor e da companhia que apenas outro adulto poderia lhe oferecer, encontra apenas a sombra do sujeito, o que lhe restou após mais um dia infrutífero de trabalho. Não deveria ser uma surpresa que dessa frustração mútua de expectativas frequentemente resulte a impotência (seja ela real ou apenas temida), que nos filmes de Hollywood acarretam deslocamentos patológicos, como o alcoolismo, ou arcos narrativos que envolvem qualquer outro tipo de fuga, como a infidelidade e o abandono conjugal.

A partir daí as obras podem caminhar em direção ao acirramento dessas paixões equivocadas, resultando na atualização da tragédia, ou ao abafamento das contradições por meio de soluções precárias, como o *final feliz*. Novamente, o critério de legitimação intelectual de determinada obra será determinado de acordo com o grau de problematização da questão melodramática presente. Na maioria dos casos, depois que o longo processo já discutido de abrandamento da tragédia conforme a posição da classe burguesa se estabelece como universal, identifica-se o melodrama com a solução não problemática, enquanto obras "mais complexas", que terminam em tragédia, são elevadas a status de drama sério. Uma das dificuldades que críticos "sérios" temos com novelas e seriados televisivos são os finais felizes, que parecem advogar soluções ideológicas/falsas. Por isso as novas séries alcançam tamanha legitimação: elas introduzem a possibilidade da tragicidade.

O que o estudo do melodrama nos ensina, contudo, é que se trata apenas de formas diferentes de *resolução*. O *motor* das tramas continua sendo a questão das expectativas mal resolvidas, que esperam do aspecto afetivo/doméstico respostas para crises que as ultrapassam, crises que abrangem todas as esferas da sociedade. Portanto, nesse ponto, começamos a ver como, para além de interpretações quase literais de enredos (final feliz = ruim, final trágico = bom), o próprio *mecanismo* das obras frequentemente está condicionado a propor seus problemas. Como logo veremos, essa concepção de melodrama é ainda mais interessante.

Ora, se a forma do melodrama é particularmente adequada para articular uma das questões mais importantes do capitalismo desde seu surgimento, a divisão das esferas público e privada — e as consequências das expectativas exageradas que o universo afetivo dos seres

humanos coloca na felicidade doméstica —, conclui-se que modos de representação mais facilmente adaptáveis ao melodrama serão o local principal em que essas questões se articularão. Assim, a ficção televisiva aparece como peça fundamental, já que suas práticas são condicionadas pelos *termos* do melodrama, via influência direta dos filmes de Hollywood. Como já vimos, até mesmo quando o espaço doméstico não é mais representado e as séries se voltam para o ambiente profissional, é o universo do afeto pessoal que é valorizado — com a importante distinção, que constitui o foco propriamente dito da tese, de que a própria sociedade passa a *deslocar as expectativas da domesticidade para o trabalho*, com vistas a *ganho de produtividade* (a "captura" fundamental operada pelo toyotismo).

Modo melodramático

Antes de examinarmos mais de perto o melodrama a partir do ponto de vista dos textos clássicos da teoria do cinema, é possível fazer a recapitulação rápida dos elementos mencionados acima. Cada coluna representa, ao mesmo tempo, características dos dramas burgueses e melodramas de fato, e categorias de valorização das obras em relação ao seu conteúdo "melodramático":

	MELODRAMA[105]	"SUPERAÇÃO" DO MELODRAMA
ESTRUTURA	Esquema moral	Confronto psicológico
VALORES	Absolutos	Relativos
RESOLUÇÃO	Final feliz, conciliação, punição do crime	Final trágico, contradição irresolúvel ou ambígua
AÇÃO	Forte arbitrariedade, motivações externas	Forte casualidade, motivações internas
EXPERIÊNCIA	Emocional	Intelectual
PERSONAGENS	Funções do esquema moral	Autônomas e complexas
DOMESTICIDADE	Cenas domésticas	Cenas no trabalho

Falta ao esquema, no entanto, aquilo que se tornará central à discussão do melodrama a partir dos anos 1970. Não se trata de mais uma "característica" do melodrama, mas de uma abordagem que vai redefinir o próprio conceito do termo e retorná-lo a um lugar de prestígio no campo da investigação teórica. Estou falando dos textos fundamentais de Peter Brooks (1995) e Thomas Elsaesser (1991), publicados quase que simultaneamente em 1972, e

[105] Outros resumos (BARGAINNIER, 1975, p. 727; BROOKS, 1995, p. 9; THOMASSEAU, 2012, p. 6; THORBURN, 2007, p. 438) podem ser encontrados em praticamente todas as obras que abordam o tema e contêm a maioria dos elementos mencionados aqui.

aparentemente sem influência direta mútua, que viriam a desembocar nas discussões teóricas ao longo do restante da década.

Ambos os autores se detêm sobre a maioria dos aspectos já examinados, desde a importância do esquema moral até a questão da representação da domesticidade. Mas eles avançam em um ponto que se poderia classificar como o "estilo" do melodrama, o "excesso" que é imediatamente identificado com o gênero, mas que, pelo menos até o texto de Brooks, havia passado sem teorização. Em outras palavras, os autores conceituam um *modo melodramático*, uma forma de organização do objeto artístico que pode ser identificada de acordo com cada um dos critérios enumerados acima.

O grosso do livro de Brooks analisa especificamente o melodrama francês, as obras de fato autointituladas melodrama. Mas foi o primeiro capítulo, homônimo, que saiu em 1972 como um artigo na revista *Monogram*, que realmente chamou atenção. Nele, Brooks se volta para os romances de Honoré de Balzac e Henry James, autores que frequentemente eram encarados como "realistas". O crítico detecta nos narradores de Balzac e James certo *excesso*: o tom e a construção das cenas são notadamente hiperbólicos, os narradores se demoram sobre cada gesto e olhar, muitas vezes se dirigindo diretamente ao leitor em apartes filosóficos que indagam os *significados* daquilo que está de fato sendo narrado. Utilizando o vocabulário de Szondi, poderíamos dizer que Brooks se detém sobre o caráter "épico" dos narradores. Elsaesser traça um panorama ainda mais abrangente, determinando onde o modo melodramático pode ser detectado, como no romance gótico e no teatro vitoriano da Inglaterra, no romance histórico francês, no "alto drama" (ou drama burguês) da Alemanha (e aqui está o maior ponto de contato entre os objetos de Szondi e o melodrama) e na ópera italiana (1991, p. 69).

A questão, no entanto, é compreender exatamente que condições sociais e estéticas permitem que esse modo melodramático aflore. Brooks traça uma genealogia bem definida, com causa e efeito. Segundo o autor, o modo melodramático se torna predominante a partir da Revolução Francesa, quando se concretiza a "liquidação do Sagrado". A partir de então, a tragédia propriamente dita passa a ser impossível, e o melodrama surge como uma "resposta à perda da visão trágica" (1995, p. 15). A ideia é que o homem vai buscar na experiência do melodrama a dimensão sagrada perdida após a desestabilização do Antigo Regime. O que resta às personagens de Balzac e de James é uma existência mundana, e *apenas por intervenção dos narradores* é que seus gestos adquirem peso e importância. Além disso, com o esfacelamento da divisão tradicional de classes, o que resta ao burguês é a reinvenção de códigos, por isso a atenção redobrada à ética e à moral. Para Brooks, não é apenas a esfera

doméstica, mas todo o novo modo de concepção filosófica que direciona a experiência do sagrado do mundo à *personalidade*, e o resultado é o conhecido esquema moral que só é capaz de conceber "pessoalmente" cada possível direção moral.

Os narradores de Balzac e James se atentam aos *sinais* que estariam espalhados pelo mundo. Por meio da intervenção épica, tudo se torna metáforas dispostas *por uma força maior* para indicar a personagens (e leitores/espectadores) os caminhos abertos. O termo utilizado por Brooks é *pressão*: "o narrador aplica pressão ao gesto, pressão por meio de interrogação, por meio da evocação de mais e mais possibilidades fantásticas que extraiam significado dele" (1995, p. 1). Na caracterização de personagens isso ocorre, por exemplo, quando vilões são descritos como figuras sombrias, em meio a nevoeiros e outros símbolos lúgubres. A *coerência* que não existe no mundo passa a existir na ficção, não como uma disposição intelectual-metafísica de forças divinas do destino contra os seres humanos individuais, mas como *escolhas morais*, possibilidades de escolha. Aí está a tentativa de ressacralização, de investimento do mundo com o significado intrínseco perdido após a Revolução. É o modo melodramático (por exemplo, no Romance Gótico), que restaura a sensação de "magia" (BROOKS, 1995, p. 17) ao mundo cotidiano, com a diferença de que há também um movimento de *interiorização* dessa mágica: se não vem de fora, só pode vir de dentro, das forças profundas do inconsciente. Daí para o *Sturm und Drang* é apenas um passo.

No prefácio ao próprio texto, escrito 20 anos após a publicação, Brooks explicita sua dívida para com a psicanálise. Ambas as teorias dependem amplamente do reconhecimento que o *significado* do corpo se transforma com o avançar da modernidade. Se no período medieval o pé torto de um recém-nascido poderia *simbolizar* uma conexão com o demônio — ou seja, o corpo falava por meio de uma *convenção* com a esfera *transcendental* —, agora as *mensagens* do corpo são estritamente individuais e comunicam verdades da esfera *interna*. A atenção de Balzac e James se volta para a postura, para o olhar, e os narradores imergem os leitores na prática de leitura desses códigos, para que seja possível determinar as intenções, os medos, os vícios de cada um. Observo, como comentário próprio, que a arte *cria* essa conexão; ela investe de significado, por meio da coerência textual, aquilo que poderia ser considerado o referente, a cena extraída com verossimilhança da realidade, ao passo que a psicanálise *deduz* essa conexão, presumindo que é o próprio inconsciente do sujeito que encontra uma maneira de articular fisicamente significado profundo em manifestação superficial, como na manifestação histérica (ou *conversão*), ou ainda por via de sonhos, chistes etc.

Notemos a conexão que Brooks (1995, p. ix) e Elsaesser (1991, p. 74) realizam entre o modo melodramático e o cinema, especialmente o filme mudo. O que ocorre neste modo, a não ser *o corpo que não consegue falar*? Para realmente se expressar, o filme mudo depende inteiramente do que é visível, portanto superficial, com adição ou não do elemento da trilha sonora. O *gesto* do ator deve ser exagerado para expressar o que está latente, e todos os recursos de montagem, iluminação, figurino etc. servem de suporte a esse processo. Os autores também notam que a própria definição clássica de melodrama, derivada da pantomima grega, significa precisamente isso, a dependência do gesto, da máscara, do próprio movimento no palco e dos *coups de thèatre* como motores do processo cognitivo. Há uma *vocação* da imagem cinematográfica para esse tipo de relação: afinal o que seria de um filme sem que suas partes pudessem ser interpretadas como agentes da construção de um significado próprio? Na verdade, no momento em que somos expostos a qualquer tipo de imagem, especialmente uma imagem em movimento, e nos dizem que essa imagem foi feita *intencionalmente*, a tendência é buscar as conexões entre seus elementos, é compreender qual o *significado* do que está expresso, pois seria inconcebível — a dessacralização máxima — que aquilo não tivesse significado algum.

Balzac e James contavam com seus narradores, com a modulação da escolha de palavras, para formar imagens, para *comentar* as cenas de modo a extrair o máximo de significados possíveis. O cinema depende inteiramente dos recursos audiovisuais. No caso do cinema falado, a atuação propriamente dita, o trabalho dos atores e o diálogo poderiam aproximar o filme da peça — e de fato é isso que ocorre em um primeiro momento. Mas, ao examinar o *excesso* do cinema melodramático, Elsaesser percebe aí a predominância de um "sistema de pontuação", que contribui para um significado muito maior do que apenas aquilo que é dito pelos atores. Os narradores de Balzac parecem excessivos em relação a seus sucessores (como Flaubert), mas o cinema melodramático recupera o excesso de "estilo" que antes havia sido domínio exclusivo da pantomima e do cinema mudo e modernista. Até mesmo o melodrama teatral está associado, como mostra sua etimologia, a um fator extratextual, à utilização da *música* (*melos*) para transmitir significado.

A importância da abordagem de Elsaesser está em perceber que, além de certos "temas", o cinema de Hollywood depende estritamente desse sistema de pontuação, o *melos* no melodrama. Sabemos que é isso que cineastas aprendem nos cursos de formação. A pontuação se torna uma convenção rígida: luz "dura", com forte contraste, para vilões; violinos para momentos românticos; sintetizadores para causar medo e estranheza; *plongé* para sinalizar momentos de impotência etc. No cinema de Hollywood, nada disso é utilizado

de forma "intelectual", como comentário que *destoe* da categoria principal, a personagem e suas impressões/sentimentos, sua interioridade. Enfatiza-se sempre "a maneira como a *mise-en-scène* traduz personagens em ação" (ELSAESSER, 1991, p. 78), e os recursos mobilizados não oferecem um sentido *distinto* do que é determinado por esse princípio.

Quando se fala no "exagero" do melodrama já está implícita uma noção de superutilização de recursos, de que os dramas encenados não mereceriam tamanha *intensidade* de desenvolvimento. Isso é provado no uso corrente: dizer que alguém está sendo melodramático equivale a dizer que está exagerando. Aqui se trata, porém, da categoria maior, o *melodramático*. A grande vantagem do *gênero melodrama*, tal como os autores o estudam individualmente, é que apenas ele permite expor a *disjunção* entre formas e conteúdos, a fratura real, experimentada socialmente, em determinados períodos e locais. Afirma Elsaesser:

> O que chama atenção como o verdadeiro *pathos* é a *própria mediocridade dos seres humanos envolvidos*, que se colocam *exigências tão grandes*, tentando viver de acordo com uma *visão exaltada do homem*, mas, em contrapartida, acabam vivendo as contradições impossíveis que transformaram o sonho americano em seu proverbial pesadelo (1991, p. 89, grifos meus).

Sem que haja influência direta entre Brooks e Elsaesser, percebe-se que eles descrevem uma experiência semelhante. O que, para o primeiro, é tentativa de "ressacralização", para o segundo são "exigências" estimuladas por uma "visão exaltada". Brooks fala da "mediocridade" das personagens referindo-se ao fato de que normalmente o melodrama se contenta com relações básicas: os conflitos dizem respeito ao papel primário de pais, mães, filhos e amantes, coisas absolutamente banais e comuns a toda a humanidade, que no melodrama ganham dimensão gigantesca. O que ambos os críticos articulam é a experiência subjetiva da *queda*, e as tentativas de se reerguer. O dia a dia, seja na França pós-Revolução, seja nos Estados Unidos dos anos 1950, parece absolutamente desprovido de sentido. É indiferente nomear essa falta como a perda do "Sagrado" ou do "sonho americano", uma espécie de promessa do sagrado que nunca se realizou[106]. O melodrama, então, aparece como o gênero que expõe a impossibilidade de que os indivíduos recuperem o que sentem ter perdido *quando articulam sua vida exclusivamente em termos de paixões individuais*, quando todas as formas de ação derivam de soluções pessoais. É, por exemplo, o ridículo de assistirmos à dona de casa que, frustrada no amor, coloca todas as suas expectativas em...

[106] Na verdade, a própria noção de um momento onde reinava o "Sagrado" pode facilmente dar a entender uma "queda", quando possivelmente o próprio Sagrado é criado retrospectivamente.

outro amor[107]. O "momento de verdade" do melodrama seria justamente quando se percebe o artifício, quando a disjunção entre os meios e os fins fica óbvia demais, e quando todas as formas de *pontuação* finalmente aparecem como solução forçada, "pressão" de significado que apenas esconde uma existência medíocre.

Nesse ponto, é preciso salientar algo que Brooks não deixa explícito. A descrição da consciência burguesa — e suas frustrações e tentativas de resolução melodramáticas — aparece nos textos do crítico em sua *temporalidade*, como um processo homogêneo de mão única. Possivelmente trata-se de uma forma esquemática de notação da transformação histórica, indispensável ao tipo de trabalho a que Brooks se propõe. Mas é importante compreender que os mesmos processos que se aplicam a um grande movimento histórico também podem se manifestar como possibilidades de resolução de posições relativas e específicas. Nesse sentido, uma das maiores contribuições do estudo do melodrama foi identificar um tipo de sofrimento particular a certa *experiência feminina*, o tédio e as expectativas românticas associadas à reclusão doméstica, cujas responsabilidades não eram (e ainda não são) distribuídas igualmente entre os sexos. Daí nota-se que o melodrama dos anos 1950 aplica problemas "domésticos" a universos onde predominam as mulheres. Já o gênero equivalente, o *western*, dá vazão simbólica aos problemas específicos do homem no ambiente profissional — a alienação, o tédio, a burocratização da vida, a pressão financeira etc. — de modo igualmente pessoal, mas voltado para a *ação*, para o confronto externalizado, que muitas vezes é fruído como uma compensação pelo que é vetado na vida real (KLEINHANS, 1991, p. 204, nota 8). No universo doméstico em que a ação e o movimento são essencialmente impossíveis (já que não há espaço para "deslocamento") toda a energia se volta para a significação, o exagero simbólico, a leitura dos mínimos sinais em busca de sentido. Além disso, volta-se para "dentro", já que raramente esse ambiente permite "a violência catártica do tiroteio" (ELSAESSER, 1991, p. 78–80; MULVEY, 1989a, p. 39).

De volta ao trabalho

Outro viés possível é o de classe. A "dessacralização" doméstica e profissional e as expectativas de resolução simbólica resultantes dependem fortemente de que essa experiência condiga com aquilo que sujeitos de fato estão vivendo. Para que a operação faça sentido, ela necessita de um tipo bem concreto não só de divisão do trabalho, mas de localização da

[107] O que Elsaesser descreve como a "ironia consciente de que o remédio [do idealismo liberal] é aplicar mais do mesmo" (1991, p. 89).

trabalhadora doméstica e do trabalhador assalariado na cadeia produtiva. É justamente esse ponto que retoma o tema principal da tese. A análise minuciosa das micromudanças, do processo de segmentação de mercado e das obras direcionadas a públicos específicos revela transformações que são não apenas históricas, mas de distribuição e organização da divisão de trabalho.

Na televisão, as séries "masculinas" são absorvidas pelo gênero melodramático, não porque as mulheres finalmente tenham saído de casa — embora isso certamente contribua para a diminuição da popularidade da telenovela vespertina — mas porque *o próprio ambiente do trabalho se domesticaliza* e passa a exigir contato muito mais íntimo entre trabalhadores. Funcionários e funcionárias precisam desenvolver habilidades de articulação emocional e, principalmente, formas seguras de autocontrole, conforme a supervisão externa é substituída pela autogestão. Paralelamente, até que ponto a decadência do *western* não teria a ver com a completa inutilidade do ideal do *cowboy* solitário, inarticulado, e cuja única ferramenta de expressão é a pistola? Se isso poderia funcionar para determinado tipo de trabalhador, já não se aplica mais a boa parte do universo profissional — e Tony Soprano lamenta a lenta extinção do tipo frio, do "homem de verdade", como Gary Cooper ("Pilot", S01E01). Ora, parte do dilema de Tony é exatamente esse: seu despreparo para lidar com as novas exigências do mundo do trabalho.

É notável, aqui, a semelhança de vocabulário: justamente quando cai o "antigo regime" do fordismo e entram em voga as formas de gestão centradas na iniciativa dos próprios funcionários trabalhando em equipe — quando se perde a segurança da ordem trabalhista (o Sagrado?) e se amplia a terceirização e a contratação temporária (o novo contrato social?) — é que o melodrama irrompe novamente com toda a força e invade as esferas da representação. É notável como a edição dos programas também passa a se pautar por uma imaginação melodramática, não só em séries de ficção, mas em praticamente toda a prática televisiva a partir dos anos 1970: telejornais precisam *pontuar* com trilha sonora e efeitos especiais suas notícias, encontrar pontos focais *maniqueístas* e comentar os fatos do ponto de vista *moralizante*; *reality shows* precisam construir, por meio da montagem, *esquemas* de heróis e vilões, de perseguição e *reviravolta*; até os documentários ganham tons cada vez mais *espetaculares*, conforme incorporam recriações de cenas, narração hiperbólica e efeitos visuais à reportagem fria e à análise racional dos acontecimentos.

Por outro lado, a transição não é total. A divisão de trabalho desigual entre os gêneros ainda permanece em um grande número de contextos e ainda se apoia em uma ideologia arraigada. Também o trabalho do tipo fordista não foi plenamente varrido do mapa,

especialmente quando se leva em conta a esfera produtiva que de fato sustenta a empresa "enxuta" e vanguardista do território norte-americano. Assim, ainda enxergamos um forte componente do *western* em *24*, cujo pivô narrativo, Jack Bauer, poderia ser considerado um *cowboy* moderno: a estoicidade e a violência são duas importantes ferramentas do agente. Espacialmente, sua liberdade de ação permanece ampliada, conforme ele realiza as missões em campo em busca dos terroristas. Mesmo assim, como já vimos, o confinamento do escritório profissional leva a conflitos extremamente domésticos, focados nas relações pessoais entre colegas. E Jack Bauer também não pode mais sofrer silenciosamente, embora se esforce para isso, já que a comunicação e as habilidades pessoais são mais necessárias do que a ação propriamente dita, tanto para "extrair" informações, quanto para azeitar o desempenho da equipe.

13 "SUPERAÇÃO DO MELODRAMA"

Ficção moderna

Agora é preciso voltar ao período que se denomina como de *crise do drama*. O melodrama firma-se definitivamente como gênero de massa, particularmente na literatura de *best-sellers*, e passa do teatro propriamente dito ao *vaudeville* e ao cinema, enquanto dramaturgos "sérios" desenvolvem projetos de desenvolvimento e superação das limitações que a forma dramática lhes impunha. Balzac dá lugar a Flaubert, o romance de meados do século XIX cede à ficção realista moderna; o drama burguês caminha em direção à representação de uma crise das convenções dramáticas, o que mais tarde se compreenderá como crise mais generalizada do sujeito.

Dois fatores são importantes aqui. Em primeiro lugar, é necessário levar em conta que as formas antigas ainda permitiam ação e liberdade de movimento, o que gerava um grande escopo de representação. O universo de Balzac, assim como de boa parte da ficção romântica e vitoriana, depende de transições repentinas de classe e de grandes esquemas que envolviam a sociedade como um todo. O melodrama social (CAWELTI, 1991, examinado com mais detalhe no final deste capítulo) ou diversificado (THOMASSEAU, 2012, p. 95–125) tematizava frequentemente os meios de transporte moderno — uma metáfora do movimento e do progresso típica do século XIX — e expandiu em muito o número de personagens e espaços de representação possíveis, com dramas focados em situações policiais, jurídicas, aventurosas, históricas etc. A relação dinâmica entre as partes, neste ponto ainda sustentada

pelo esquema moral, permitia grandes deslocamentos, com a impressão da velocidade e da expansão do mundo passível de representação. Também a liberdade de comentário, de participação dos narradores era completa: pensemos aqui no empolgado comentarista esportivo, que sente que é seu dever explicar e enfatizar cada uma das partes de uma dinâmica partida envolvendo muitos jogadores, para modular a atenção dos espectadores. Esse tipo de ficção dá lugar ao romance realista conforme a ação se restringe e as histórias passam a dizer respeito a uma família, bem determinada, pertencente a uma só classe, e vista em situações controladas, geralmente em casa. O papel do narrador também passa a mero observador que se prende a um ponto de vista por vez: *a perspectiva da personagem* — aqui a passagem fundamental de Balzac a James, via Flaubert.

A ação passa a se concentrar na personagem. Ela tem pouquíssima possibilidade de atuar no exterior, visto que o *movimento* e o *contato social* se restringem a certas esferas e a determinados membros de sua classe, exceto em momentos que são marcadamente vistos como transgressões. E a nova forma de organizar o ponto de vista, *a partir* da personagem, leva o narrador a buscar razões muito mais complexas a cada mínima reação. Na verdade, a *produzir* gestos cada vez menores e extrair deles muito significado, com a diferença de que tal significado é antes sugerido do que comentado. Enquanto Balzac trata de situações dramáticas em que personagens se ajoelham ou apontam o dedo de acusação emitindo frases grandiosas, Flaubert descreve a forma de se sentar, de brincar com as pontas do cabelo e o olhar de soslaio, o que leva a uma investigação muito mais interessada no *interior* do homem, do indivíduo que se torna definitivamente o mistério a ser desvendado. O resultado óbvio são personagens muito mais complexas do que haviam sido produzidas antes, com motivações sutis e desejos contraditórios. Novos sujeitos, novos romances psicológicos.

De maneira análoga, a história das séries de televisão ao longo dos últimos 40 anos deve ser considerada sob duas perspectivas. O modo melodramático permanece uma constante: em praticamente todos os gêneros televisivos, o melodrama ainda é, sem dúvida, fundamental. Mas com as formas híbridas do seriado dramático também ocorre a aparente *superação* desse modo, uma transformação das obras com características melodramáticas “fortes” em um produto diferente, que conserva aspectos do melodrama em si, mas que subverte algumas de suas pressuposições centrais.

Que fique bem claro, seria impossível dizer que as séries produzidas hoje não são compostas de acordo com as regras do melodrama. A influência estilística de Hollywood e a temática doméstica, seja o universo afetivo propriamente dito, seja a família do trabalho, e a prioridade de categorias pessoais moralizantes são ainda prova da imaginação melodramática

predominante. No entanto, há uma importante transformação quando as séries dos anos 1980–90 dão lugar às séries dos anos 2000 e conforme se estreita o escopo de investigação na passagem das séries da televisão aberta e de canais básicos de televisão a cabo às séries *premium* do horário nobre de canais como a HBO e semelhantes.

É provável que espectadores dessas obras estejam já acostumados com a pontuação econômica da direção, especialmente com o uso contido da trilha sonora e de movimentos mais sutis de câmera, além de uma atuação controlada dos atores, o que se costuma chamar de *underacting*, isto é, atuar de forma menos "teatral". A maior dificuldade que esse público tem com obras da televisão aberta e, principalmente, do passado, tem a ver com a percepção de certo *exagero*, de um excesso estilístico no uso de *zooms*, efeitos sonoros e atuações muito mais *marcadas*. Esse contraste é percebido como uma diferença de *qualidade* entre presente e passado, ou entre televisão a cabo e aberta, ou ainda entre obras mais "melodramáticas" e mais "sérias". Para ser capaz de explorar as sutilezas psicológicas e os dramas da consciência, de forma mais *cerebral* do que *emocional*, desenvolve-se a ideia de que o modo melodramático deve ser superado e que toda interferência "épica", especialmente dos diretores, deve ser suprimida.

Drama moderno

Szondi explica que a crise dos dramaturgos modernos se inicia quando eles já não conseguem mais representar o indivíduo por meio das características "absolutas" do drama. Se o drama deve ser composto de (1) ações, no (2) presente, entre (3) mais de um ser humano, as obras dos novos autores parecem lidar cada vez mais com (1) reflexões monológicas (Materlinck, Hauptmann), (2) que buscam razões no passado (Ibsen, Tchekhov), no (3) interior do homem (Strindberg). Para Szondi, trata-se de uma crise porque a *matéria* disponível apresenta uma barreira àquilo que o drama absoluto, sua vocação *qua* gênero, se presta a representar.

É importante mencionar que isso ocorre por meio de uma seleção. A tradição do drama escolhe relegar a dinâmica da luta de classes ao melodrama — o melodrama social havia sido privilegiado por socialistas (THOMASSEAU, 2012, p. 97), como também demonstra o apreço de Marx e Engels a Balzac —, para se sintonizar com o sutil desespero dos homens imobilizados, "vítimas impotentes" (SZONDI, 2011, p. 78) da sociedade burguesa. Tal seleção é expressão de classe, de quem de fato está consumindo essa ficção como mediação válida da própria experiência.

Mais um paralelo com a televisão dos anos 2000. Por mais "esquemática" que fosse, ou justamente por causa do apoio no esquema, a série dos anos 1980–90 ainda comportava a representação dinâmica de uma sociedade total. As personagens, geralmente fixadas por problemas morais, representavam posições possíveis dentro de uma ilusão liberal de escolhas. O enfrentamento de questões era inteiramente realizado por meio da ação. No pronto-socorro, diversos episódios levavam o espectador a refletir a respeito de dilemas éticos: por exemplo, como tratar pacientes neonazistas, como ajudar prostitutas adolescentes, como lidar com médicos que contraíram HIV, como educar estudantes sem experiência etc. Mas após um momento de tomada de consciência, eles eram levados a agir. Com certeza, prevalece a perspectiva pessoal; mas ao estabelecer uma teia de focos narrativos distintos, a própria alternância de núcleos gera a visão dinâmica da inter-relação.

A partir de *The Sopranos*, as séries passam a focar exclusivamente um ponto de vista. Mesmo com um punhado de personagens, a família de Tony é extensão de seus problemas, uma variação de seus dilemas: o filho representa o caráter sentimental, despreparado para o mundo; a filha é determinada, porém impulsiva; a cruz da consciência da esposa é a profissão do marido, a origem de seu dinheiro. Tudo gravita em torno de Tony. "Dramaticamente, é a consciência que cria os relacionamentos. *O que parece um drama familiar é na verdade um drama isolado*" (WILLIAMS, R., 2002, p. 157, grifo meu).

Isso é visto como um grande avanço do drama. David Chase, criador de *The Sopranos*, afirma que desprezava o elemento de enredo: "era tudo sobre diálogo e personagem"[108]. Alan Poul, produtor de outras séries da HBO, completa: "a escrita era espetacular. Mas foi a *complexidade moral*, a *complexidade de personagens e seus dilemas* que tornou [a série] incrivelmente excitante" (MARTIN, B., 2013, p. 95). A própria "baixa voltagem"[109] da série atesta sua conexão com o drama moderno: as cenas se justapõem para formarem um quadro geral cuja atmosfera suplanta os acontecimentos em si. Não há mais desfecho, resposta possível por meio da ação, mas reflexão e ruminação a respeito de uma situação desde sempre fracassada.

Enquanto o drama burguês conseguia definir muito bem seus vilões como representantes da aristocracia e dos valores que ameaçavam o cristianismo, Williams explica o drama moderno como o momento em que se determina a raiz da tragédia na "natureza do

[108] A citação completa é: "'História' [*Story*] era um artifício barato de Hollywood [*cheap Hollywood crap*] [...] Para mim, era tudo sobre diálogo e personagem" (MARTIN, B., 2013, p. 40).

[109] O termo é de Szondi (2011, p. 42) se referindo a Tchekhov, que é frequentemente citado como um modelo para a dramaturgia norte-americana. Horace Newcomb descreve *The Sopranos* como "uma constante abertura do passado" (2007, p. 569), algo que, segundo Szondi, é fundamental ao autor de *Três Irmãs*.

homem" (2002, p. 59). O crime e o pecado parecem não ser tentações de fora, mas da própria alma. As explicações do sujeito burguês se voltam, culpadas, para os crimes que determinaram sua condição. É assim, por exemplo, que as personagens de Ibsen terminam muitas de suas peças: acertando as contas da consciência com o passado, com os crimes que lhes alçaram à condição em que se encontram no momento da representação. A diferença é marcante em relação a personagens anteriores, que raramente tinham que responder por sua história.

Naturalização e interiorização

Reparemos no movimento de *naturalização* do mal. Os crimes da condição burguesa são representados como uma condição universal da natureza humana, como uma queda original e inevitável. Obviamente há um teor de verdade nisso, já nas peças de Ibsen e ainda mais em *The Sopranos*, cujo protagonista vive dos frutos de extorsão e assassinato. Mas reparemos que a construção da personagem de Tony depende da interiorização do mal: o primeiro problema dele não é exatamente sua profissão, mas sua *disposição mental* para lidar com isso; sua impulsividade é examinada menos como necessidade profissional, e mais como um traço inerente advindo da criação — a prova é que sua irmã sofre do mesmo mal. Escolhas e contingência são abafadas em nome de uma visão essencialista, motivada pela apropriação da teoria psicológica. Nesse ponto, o drama pessoal supera a narrativa de gângster, que sempre nos lembra da conexão mais direta entre os crimes do indivíduo e uma realidade social mais abrangente.

Ao comentar o episódio "College" (discutido no Capítulo 10), em que Tony Soprano mata um homem com as próprias mãos, Alan Sepinwall menciona que os heróis da televisão, antes de *The Sopranos*, eram frequentemente personagens "difíceis de engolir, mas benignos [*crusty, but benign*]" (2015, p. 45). Quer dizer, o máximo de "realismo" que a televisão complexa do horário nobre se permitia era aquele herói reminiscente do trabalhador fordista, que não tem muitos modos, mas que age sempre com a melhor das intenções. O que as novas séries parecem incorporar é a noção de um mal absoluto e generalizado que, conforme a experiência de classe dos espectadores permite, funciona como um espelho bizarro. Críticos ainda descrevem as falhas de caráter de Tony como "profundamente humanas" (MARTIN, B., 2013, p. 4).

Até mesmo as histórias em torno da produção da série aumentam a mitologia do sofrimento essencial. Brett Martin (2013, p. 2) conta a respeito de James Gandolfini, o ator, que desaparecia do set de filmagem por dias sem contato com colegas e produtores quando

acometido de episódios de depressão. Para Martin, o exemplo da vida real ilustra o signo principal da nova era de ouro da televisão: protagonistas que são majoritariamente “homens difíceis”, título de seu livro.

No caso do ator, a tragédia se completa em junho de 2013, quando é encontrado morto em um hotel na Itália, após jantar com a família. Ele tinha apenas 51 anos e lutava contra o alcoolismo e a dependência de cocaína.

A reportagem da versão online do tabloide *Daily Mail* relata a morte de Gandolfini com as seguintes palavras: “A última ceia de Gandolfini: ator *problemático* entornou coquetéis, doses e cervejas, e comeu camarões fritos e *foie gras* apenas HORAS antes do ataque cardíaco fatal” (STARK; MCCONNEL; GYE, 2013, grifo meu, maiúsculas no original). A técnica ficcional da série e o relato jornalístico do drama do ator certamente repetem métodos do teatro moderno, com tons melodramáticos, que vão transformar em regra a personagem trágica que sucumbe não devido às dificuldades externas, mas às próprias falhas.

> No centro da tragédia liberal há uma situação isolada: um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruído. A estrutura é liberal na ênfase sobre a individualidade que se excede, e trágica no reconhecimento final da derrota ou dos limites que se impõem à vitória (WILLIAMS, R., 2002, p. 119).

O trecho de Williams, que diz respeito a Ibsen e a Arthur Miller, poderia ser aplicado integralmente a Tony Soprano/James Gandolfini quando levamos em consideração o arco narrativo maior de sua atuação no mundo. Todos os motivos estão lá: o ponto culminante das forças que encontra um limite, a derrota advinda das próprias energias liberadas, tudo articulado por meio da ênfase na individualidade, que se resolve como culpa: “o mundo isolado, culpado e encerrado em si mesmo; o tempo do homem como vítima de si mesmo” (WILLIAMS, R., 2002, p. 136). Martha Nochimsom, a respeito de *The Sopranos*, fala de “perspectivas falidas” (2011, p. 23), *escolhas* individuais que repetem sempre os mesmos erros.

Novamente, percebemos que falta um elemento fundamental à compreensão das tragédias modernas, seja o arco de Tony Soprano, seja a morte de Gandolfini, quando são articuladas nos termos liberais. Aqui, personagem e ator convergem justamente no ponto fundamental do trabalho. A identificação de Gandolfini com Tony é requisito essencial à função do ator de Hollywood. A coincidência dos detalhes da morte, ocorrida na Itália e após um jantar em família, ecoando o tema principal da série e sua última cena, respectivamente,

são um lembrete macabro dessa identificação. O tempo de trabalho no set de filmagem é um peso considerável, especialmente em uma produção que conta com mais de 60 horas editadas e transmitidas. Além disso, o status de celebridade, que transforma a relação dos atores com o público num processo de perda de privacidade, acaba frequentemente levando ao isolamento extremo. Alan Poul fala disso em entrevista a Martin:

> Ficar preso em uma função, semana após semana, por diversos anos, *quando você não sabe quanto tempo vai durar... Isso causa certo dano.* Especialmente para um ator comprometido que está emocionalmente investido, que *quer sentir a dor que a personagem está sentindo* (2013, p. 103, grifos meus).

A tragédia tem a ver com a incerteza a respeito da duração do contrato. A cada ano, produtores não sabem se a série será renovada, assim como atores podem ser eliminados entre um episódio e outro sem aviso prévio. A situação é agravada quando há *identificação* entre a função e o trabalhador, quando ele "veste a camisa" de sua personagem. Tal relação, de trabalho intenso e precarizado, é tida como normal no universo profissional do *show business*, onde o *just-in-time* sempre foi glamurizado como a capacidade de improvisar, de sair de longos períodos de inatividade para enfrentar filmagens intensas. No entanto, trata-se de uma relação cada vez mais presente em todos os tipos de contratos terceirizados e temporários. E quando "causa certo dano", o que se enfatiza geralmente são os hábitos desmedidos de uma personalidade "problemática".

Desenvolvimento, acumulação

Outra diferença crítica entre essa produção e *ER*: na série médica havia poucas escolhas realmente trágicas, já que sempre estava disponível, na perspectiva tanto das personagens quanto do público, um modo de atuação correto; abria-se sempre uma maneira de expiação por meio da ação ética e do movimento de redenção. Mesmo quando personagens cometiam erros, o próprio tempo do seriado fornecia um modo de absolvição: com o tempo, tudo se perdoa. No caso de *The Sopranos*, naturaliza-se a ideia de que nenhuma escolha moral dentro da perspectiva pequeno-burguesa é possível; ou, mais precisamente, de que nenhuma personagem estaria disposta a fazê-la. É por isso que no primeiro tipo de drama as personagens de fato mudam, crescem conforme as temporadas avançam, enquanto que as séries complexas se organizam como um estudo de personagens estáticas: há movimento de espiral descendente em direção ao "interior", que é examinado minuciosamente por meio da armação de diversas situações, um "menu intricado de tópicos" (FEUER, 1986, p. 112) que servem como pontos de ilustração tridimensional do caráter, e não como momentos distintos

de uma narrativa de desenvolvimento pessoal. Szondi, ao tratar de Strindberg, fala do “drama de estações [...] uma sequência de cenas, cuja unidade não é dada por uma ação unitária, mas pelo *Eu sempre idêntico a si mesmo* do sonhador ou do herói” (2011, p. 56, grifo meu).

Arlindo Machado (2014, p. 89) acentua o caráter de repetição da série moderna, não como redundância, mas como o ensaio contínuo de formas de organização que promovem a complexidade de situações e personagens. Jason Mittell (2015, p. 133) atenta que, ao lidar com personagens de seriados, é mais apropriado falar de “acumulação e profundidade” do que de desenvolvimento. “Acumulação” também é o termo preferido por Renata Pallottini (2012, p. 42). Décio de Almeida Prado comenta que o “realismo do tipo norte-americano foi-se confinando cada vez mais ao estudo meramente psicológico da personagem, única saída diante da impossibilidade de discutir em cena ideias morais e políticas sem trair os fundamentos teóricos da escola” (2004, p. 96). Em outras palavras, percebemos como a conexão da série dos anos 2000 com uma estética realista norte-americana moderna exige a manutenção das características psicológicas da personagem, que ela não mais cumpra uma “função” de herói, que poderia atuar em conflitos propriamente políticos e sociais, mas apenas que se pareça cada vez mais com ela mesma.

A passagem em direção ao realismo, particularmente o realismo do “tipo norte-americano”, indica uma adequação dos métodos de representação à experiência cotidiana dos sujeitos. Ora, para que uma representação seja considerada mais realista, é necessário que sua organização seja condizente com aquilo que os sujeitos *consideram* como real. À medida que evolui a tendência de aburguesamento nos Estados Unidos durante a grande expansão econômica do começo do século XX, o realismo se espalha por todas as formas de representação. No teatro, tal como descrito por Almeida Prado, dá-se preferência pela descrição de *personalidades* estáveis em detrimento de escolhas éticas encapsuladas por papéis atrelados a opções morais.

A questão é que tal movimento não foi uniforme como pode dar a entender a descrição de formas estéticas relativamente restritas a determinado público. A experiência burguesa não pode ser compreendida homogeneamente, já que as próprias noções de um investimento no Eu e na preservação de uma constância de caráter que se sobreponha às condições externas são mais ou menos restritas de acordo com lugares de classe. Desse modo, o melodrama e as formas mais “esquemáticas” de representação permanecem como preferência na organização estrutural de programas de rádio, de filmes de Hollywood e da ficção televisiva — ou seja, da cultura de massa.

É assim até o momento da grande investida neoliberal, que muda significativamente as formas anteriores de organização do trabalho (e, portanto, da subjetividade) fordista, e cuja primeira geração se encontra plenamente formada na passagem ao século XXI. A partir de então, o que percebemos é que ao mesmo tempo em que as formas melodramáticas se incorporam a todos os demais gêneros, elas sofrem uma mutação para se adequar às novas experiências de uma classe que passa a ver a si mesma menos como trabalhadora e mais como profissional e autônoma.

Voltamos ao processo central à tese, mas da perspectiva oposta: não se trata só do fato de que uma classe profissional-gerencial se percebe como trabalhadora e teme por seus privilégios — mas de que a relação dos trabalhadores com sua existência também passa a ser articulada como uma relação entre empresas: de acordo com a "nova razão" (LAVAL; DARDOT, 2016), cada indivíduo é progressivamente levado à autogestão e à competição no mercado de uma maneira que se assemelha à competição entre capitalistas. A liberdade "moral" de atuação individual se restringe, e consequentemente os exemplos de conduta se tornam inverossímeis — daí a impressão de que a sentimentalidade seria ridícula, na crítica ao teor melodramático da produção anterior. Atualiza-se o modo realista, não mais no sentido lato, de certo respeito por uma representação de causa-efeito e preocupação com um ligeiro claro-escuro psicológico; mas, como vimos, em uma descrição de males profundos, de contradições inevitáveis de sujeitos com pouca ou nenhuma liberdade de movimento, naturalizados e generalizados como experiência humana reconhecível.

Contra o sistema

David Chase resume suas críticas à representação dramática da televisão aberta de sua época da seguinte maneira:

> Tudo é resolvido e, acho, dedicado à ordem [...] A ordem é sempre restaurada [...] Sim, podemos abandonar tudo isso. Eu não assisto [televisão aberta], então não estou por dentro do que acontece, mas acredito que ainda seja assim. É uma moral muito simplista. É, você sabe, bem contra mal, mal contra bem. Tem algo de fascista nisso. Esse fascismo corporativo que parece ter como única intenção fazer com que você sinta que está vivendo no melhor país da Terra, que todos os problemas aqui são criados por esses *outsiders* bagunceiros e por pessoas que não entendem [*people who don't get it*]. No final, o que isso está dizendo é que nossas figuras de autoridade têm nossos interesses como objetivo. Elas podem ter pontos fracos. Podem ser difíceis de mastigar, e às vezes temperamentais e rabugentas. De vez em quando podem até querer falar palavrões. Mas basicamente, elas estão nos protegendo e não vão falhar. Médicos. Juízes. Advogados. Policiais (2007, p. 201).

Em outras palavras, vemos que Chase não reconhece no modo de representação da televisão aberta uma experiência condizente com a realidade. Haveria uma falsificação, que para Chase tem a ver com o interesse *corporativo* em manter a confiança em figuras de autoridade. Para se contrapor a esse modo esquemático de “bem contra o mal”, sua série representaria a arte autêntica, orientada em torno de um sujeito muito mais corajoso, embora completamente abandonado pelas instituições patriarcais “fascistas”. É aqui que o conservadorismo de Chase aparece em seus mais nítidos contornos e se conecta ao liberalismo tipicamente norte-americano que desconfia de todas as instituições coletivas — o “governo” ou as “grandes corporações” — em nome da abstração da liberdade individual absoluta.

Tal tendência está presente desde a fundação dos Estados Unidos, com uma ideologia que estimula a desconfiança dos cidadãos contra qualquer tipo de associação e encontra representação nas figuras românticas e pós-românticas do homem que vive sozinho na floresta (John Fenimore Cooper das *Leatherstocking Tales*, Thoreau e Walt Whitman), no lobo solitário dos *westerns* e na figura do herói incompreendido e desajustado das metrópoles, que busca encontrar valores autênticos em meio à hipocrisia da (frequentemente alta) sociedade. Essa tendência permanece e, ao longo do século XX, mais especificamente a partir de 1970, passa a compor teorias conspiratórias em que o grande capital e o governo conspiram contra os cidadãos para encobrir segredos, como os populares temas do assassinato de JFK e o pouso alienígena na Área 51. Na televisão dos anos 1990, isso vai resultar em parte da mitologia de séries como *The X-Files* e alimenta diretamente o conteúdo de *24*.

O problema desse tipo de ideologema[110] é que ele identifica de maneira muito simplificada uma oposição entre liberdade individual e manipulação direta governamental/corporativa. O único polo de verdade passa a residir nas experiências diretas do indivíduo — que, nos filmes e séries de conspiração, devem perseguir sozinhos a verdade — enquanto a sociedade como um todo se torna praticamente irrepresentável. Abre-se mão de qualquer tipo de visão sistêmica em que o “mal” se configure de modo mais complexo: não em um polo ou outro, mas nos acordos sociais possíveis entre agentes individuais e instituições, condicionados pela lógica do capital.

No final, David Chase pode ter razão ao identificar o aspecto reconciliador nas séries da televisão aberta dos anos 1990. Parece mesmo ser impossível aos heróis dos serviços

[110] “O ideologema é uma formação anfíbia, cuja característica estrutural essencial pode ser descrita como sua possibilidade de se manifestar ou como uma pseudoideia — um sistema conceitual ou de crença, um valor abstrato, uma opinião ou preconceito — ou como uma protonarrativa, um tipo de fantasia última de classe sobre as ‘personagens coletivas’ que são as classes em oposição” (JAMESON, 1981, p. 86).

públicos — médicos, juízes, advogados, policiais, professores — agir contra a ética e a moral, pelos menos sem consequências. No entanto, o que importa para nós é detectar que a atitude de Chase, atualizando o senso comum norte-americano, marca um momento de transição na percepção da classe média. Anteriormente, ainda via-se nas figuras de autoridade dos mais qualificados profissionais liberais e servidores públicos um papel de *gatekeeper* (Cf. ZINN, 2005, esp. cap. 24 "The Coming Revolt of the Guards"), um termo de difícil tradução que mistura o conhecimento (e a arrogância) de uma casta de mandarins, de "guardas" que protegem o conhecimento contra o avanço da barbárie. Agora, não haveria mais nenhum crédito em se representarem valores transcendentais e/ou comunitários, e resta disponível como tarefa da ficção apenas a "verdade" do indivíduo em crise baseada em uma "denúncia" da hipocrisia generalizada das instituições.

Sobre a diferença entre *The Sopranos* e as séries anteriores, Jason Mittell afirma que "nos sentimos mais conectados a personagens com uma moralidade relativa" (2015, p. 144). E a pergunta permanece a mesma: por que, repentinamente, a "moralidade relativa" passou a condizer melhor com a experiência do que a possibilidade de uma moralidade absoluta? O que exatamente se transforma na experiência que torna aquela uma opção mais realista?

Historicamente, no drama e no romance, as formas modernas de expressão se explicam pela experiência de falência da ideologia de uma burguesia heroica. Isso levou a uma mudança de procedimento artístico: a partir desse momento, o artista se conformou à *observação*, seja dos mais intricados entraves da psicologia (realismo), seja de aspectos factuais da realidade (naturalismo), ou à *expressão* do individual (expressionismo-modernismo), tentativa irrefutável de representar a experiência subjetiva. Tais tendências dão vazão a uma enorme gradação de possibilidades artísticas. O que elas têm de trágico, e que também emergirá nas novas formas, é que vão mostrar sempre a inadequação entre qualquer tipo de ideal, seja burguês ou pré-burguês, e a realidade observada/expressada.

De qualquer forma, o processo se completa conforme as obras realizam cada vez mais o impulso estético. A ação se enfraquece perante a contemplação de uma tragédia inevitável, seja pessoal ou social. Tanto na televisão do século XXI quanto na literatura e no teatro da passagem do século XIX ao XX, as formas de expressividade passam a merecer mais atenção e pesquisa do que seus temas e conteúdos propriamente ditos. O próprio público, especializado ou não, se torna mais atento aos elementos da produção, à "sofisticação" dos meios de representação, do que ao possível referente das obras, que passa a ser visto com indiferença crescente.

David Simon: The Wire e o realismo

Esse é o estado das coisas desde a virada do milênio. A partir de agora, assim como há um século, multiplicam-se as formas disponíveis ao seriado televisivo para a articulação de determinados conteúdos e visões de mundo. Fica impossível falar de uma história, de um processo contínuo de evolução, como venho fazendo até agora. Diversos caminhos se colocam disponíveis e possivelmente tantos outros se abram conforme mais séries são produzidas a cada ano. O drama burguês doméstico, com tons mais ou menos melodramáticos como modo de pontuação, permanece a influência principal e por isso lhe dediquei uma parte inteira da tese. Outra possibilidade será representada aqui pelas séries de David Simon, examinadas a seguir.

Na próxima parte, tentarei abdicar da discussão da história de formas estéticas para voltar ao interesse principal da tese, isto é, a questão do trabalho. Faço isso por dois motivos. Em primeiro lugar, o estudo comparativo de objetos artísticos interdependentes e de suas relações com gêneros e movimentos estéticos mais abrangentes, como o drama burguês, o melodrama, o realismo e as estéticas do modernismo, corre o risco de carregar a discussão para um campo que facilmente se descola da materialidade que me interessa. Reparemos como, nas páginas acima, as expressões quase sempre descreveram um processo que se assemelhava à passagem natural e autônoma de um modo de representação a outro, como se se tratasse de um movimento independente, e não de circunstâncias de classe muito específicos. Nesse ponto, os questionamentos foram mais úteis do que a descrição em si: a quem exatamente se restringe a identidade da experiência burguesa e sua noção de moralidade relativa? A quem isso interessa? Essas perguntas levam necessariamente a respostas especializadas, ancoradas em análises detalhadas de obras individuais. Esta tese representa uma tentativa parcial de cumprir esse chamado, mas para isso devemos voltar à perspectiva teórica original, a questão do trabalho.

Em segundo lugar, a relação das séries de David Simon com a tradição realista burguesa já foi minuciosamente estudada, pelo menos em sua primeira e mais conhecida obra, *The Wire*. É vasta[111], tanto na crítica acadêmica como em artigos não especializados, a menção ao realismo de Dickens e/ou Balzac como a influência mais importante na série. A maioria dos estudos aponta uma descendência direta, como em Martínez: "*The Wire*, por sua vez, é *o prolongamento audiovisual* dos novelistas do século XIX, um Balzac ou Dickens em

[111] Dos 91 livros, artigos de periódicos acadêmicos e artigos de jornais e revistas digitalizados de que dispomos para consulta (após pré-seleção de volume ainda maior de materiais escritos a respeito de *The Wire*), 19 contêm o termo "Balzac" em 67 menções individuais, e 36 contém "Dickens" em 799 ocorrências únicas.

versão catódica" (2011, p. 4, grifo meu). Um amplamente citado editorial do *New York Times* afirma que "se Charles Dickens estivesse vivo, ele assistiria a *The Wire*, a menos que estivesse na equipe de roteiristas" (KULISH, 2006).

The Wire *(1): Realismo em perspectiva crítica*

Apesar de ter se tornado lugar-comum, a afiliação da série à estética de Dickens e Balzac é problematizada por diversos autores, incluindo, em primeiro lugar, o próprio criador, David Simon. Ele explica em uma entrevista à *Vice* (ANDREWS; PEARSON, 2009) a decisão de brincar com o adjetivo "dickensiano" utilizado por críticos, e incorporá-lo à própria série durante a quinta temporada. O teor de sua provocação advém da noção de sentimentalismo associada a Dickens: trata-se de um autor que, por mais disposto que estivesse a mostrar as "fissuras da Inglaterra industrial", conforme menciona Simon, frequentemente termina seus romances com um final feliz em que aparece uma figura heroica que resolve todos os problemas e que restitui a união da família. Para Simon, esse fato torna injusta a comparação com *The Wire*. Na série, "dickensiano" é utilizado como sinônimo de melodramático, no sentido popular, quando um editor pede a seus repórteres que capturem o aspecto "dickensiano" da vida de moradores de rua. O que ele deseja, na verdade, é obter reportagens que combinem a legitimidade de uma forma de documentário social, que exponha a "verdade nua e crua", com o aspecto sentimental que permite a identificação do leitor e a fixação de valores mais tradicionais, como o amor e a família. É isso que Simon (corretamente) detecta em Dickens.

A discussão, no entanto, particularmente no meio acadêmico, se estende ainda mais conforme os autores tentam precisar exatamente o que *The Wire* tem de realista. Em um dos artigos mais completos a esse respeito, Sydney Murphet (2010) elenca pontos de contato entre a série e os movimentos do realismo e do naturalismo. O crítico conclui que, apesar da rejeição de Simon a Dickens, muitos métodos utilizados na série são semelhantes aos do romancista, particularmente no que dizem respeito ao escopo da representação, à atenção ao espaço urbano e ao exame crítico de causas e efeitos das instituições sociais sobre os indivíduos. Para Murphet, o realismo da série chega a um grau quase naturalista, já que as forças da sociedade parecem superar em muito qualquer tipo de esperança no indivíduo. Como veremos no próximo capítulo, esse é um ponto importante de questionamento.

Dorothee Birke e Stella Butter (2012), em outro artigo importante, definem o realismo da série em um sentido mais amplo. Segundo as autoras, o público percebe o termo de forma dupla: em primeiro lugar, há na série uma aparente estética de documentário, graças à

pesquisa jornalística da cultura das ruas de Baltimore, à utilização de atores amadores — naturais da cidade — em papéis de protagonismo e ao baixo grau de estilização da série. Obviamente, tudo isso é relativo a outras produções televisivas. Simon era conhecido por ser jornalista de profissão e já havia publicado *best-sellers* de estudos etnográficos de Baltimore que documentavam a esfera policial em *Homicide: A Year on the Killing Streets* (1991) e a vida de usuários de drogas em *The Corner* (1998, este em coautoria com Ed Burns). Nesse ponto, o cocriador da série, Ed Burns, também emprestou credibilidade de fatos à dramaturgia: diferentemente de quase todos os outros produtores e roteiristas da HBO, Burns jamais havia trabalhado na televisão; sua trajetória profissional é a de um ex-policial que se tornou professor em uma escola pública de Baltimore, por isso é sua "experiência de vida" que legitima o relato. Já quanto ao uso de não-atores e ao estilo, ambos os argumentos dificilmente convenceriam um crítico de cinema a ver *The Wire* como documental, mas assim ela parece em relação a outros produtos oferecidos na época, que se apoiavam cada vez mais em efeitos especiais e recursos estilísticos[112] ou na exploração de certos dramas individuais um tanto irreais e particulares, como o mafioso que vai à terapia. O outro sentido de realismo identificado por Birke e Butter se aproxima do que já discutimos a respeito de Dickens e Balzac: a representação de uma narrativa complexa, com personagens de diversos estratos da sociedade interagindo em uma grande teia. Contudo, o foco das autoras é detectar o movimento de legitimação da série, que se apoia na percepção de realismo para criar um nicho de mercado mais "sério", e não na estética realista "em si" como um instrumento válido de investigação social por meio da ficção.

O debate dessa questão ganha um novo patamar quando críticos como Leigh Claire La Berge (2010) percebem que o sentido de realismo em *The Wire* pode ser compreendido por meio de um aparato crítico que vê na estética realista uma tentativa de mapeamento cognitivo da situação geral. A autora, utilizando termos da conhecida teoria de Lukács sobre o realismo, afirma que a força de *The Wire* não advém apenas de sua verossimilhança, mas de sua capacidade de representar tipos fundamentais que permitem a compreensão de uma verdade histórica maior. Um dos achados mais originais de seu texto é perceber que esse processo é figurado na própria série quando, na quinta temporada, os policiais "inventam" a figura de um *serial killer* para conseguir fundos orçamentários indisponíveis para a apreensão dos criminosos "normais" que realmente lhes interessam. Alguns críticos veem nessa temporada o período menos verossímil de *The Wire*, já que todo o enredo em torno do *serial killer* é mais

[112] Cf. BUTLER (2010), a respeito de *CSI*.

absurdo, e por isso mais cômico, do que o tom próximo do documental das temporadas anteriores. No entanto, o significado simbólico da artimanha policial é interessante do ponto de vista metanarrativo: por meio de uma *ficção* — um vilão criado sem qualquer base na realidade, porém útil para chamar a atenção da imprensa — os policiais dão continuidade a uma investigação *de verdade*, perseguem os vilões reais. Da mesma forma, independentemente de considerarmos os esquemas melodramáticos de Dickens e de Balzac como verossímeis ou não, particularmente do ponto de vista da psicologia de personagens e das viradas bruscas de enredo, o que Lukács detecta é que os autores criam pontos de articulação simbólica que revelam movimentos e contradições da situação real mais abrangente. Como já vimos, tanto para Dickens quanto para Balzac, a mudança súbita de sorte seria não só um artifício ficcional barato, mas a percepção de que a própria sociedade que observavam permitia esse tipo de dinamismo, lances de sorte e virada de fortuna que afetavam bruscamente a vida de indivíduos e de instituições. A importância do realismo de acordo com essa perspectiva, portanto, é sua força de síntese e figuração de uma enorme complexidade social. É por isso, aliás, que os críticos detectam o sucesso de *The Wire* em comparação à *The Corner*, a primeira série de David Simon e Ed Burns. *The Corner* é muito mais documental e naturalista do que as obras de Simon que vieram depois, e poderia ser vista, inclusive, como mais comprometida com a verdade factual das reportagens. No entanto, falta-lhe o aspecto de *grande panorama*, com *saliências bem definidas* (melodramáticas?), que permitem o verdadeiro jogo de contrastes e comparações. São essas características que tornam *The Wire* um instrumento particularmente iluminador da situação geral de uma metrópole urbana.

La Berge e demais críticos emprestam de Fredric Jameson (1998a) o conhecido termo "mapeamento cognitivo [*cognitive mapping*]" para se referir a *The Wire*. Nesse ponto, um artigo de Alberto Toscano e Jeff Kinkle (2009), mais tarde incluído no livro *Cartographies of the Absolute* (2015), é o mais completo, pois aprofunda a discussão sobre a capacidade da ficção de representar a totalidade do capitalismo. O argumento de Jameson afirma que o capitalismo tardio não se presta a uma representação realista devido à complexidade e às formas de desenvolvimento desigual que são cada vez mais patentes nos séculos XX e XXI. O próprio termo *representação* já é visto como problemático, posto que implica uma correspondência 1=1 entre elementos do plano ficcional e referentes. No lugar disso, entra a noção de um *mapeamento cognitivo*, uma maneira de mapear e tornar visível/possível "a análise, evocação ou mapeamento da dinâmica do desenvolvimento geográfico desigual e combinado do capitalismo contemporâneo" (TOSCANO; KINKLE, 2009, p. 1).

Para os autores, *The Wire* seria uma tentativa bem-sucedida de realizar essa tarefa, posto que mapeia “verticalmente e horizontalmente” (TOSCANO; KINKLE, 2009, p. 2) um ponto crucial do capitalismo avançado: a cidade *periférica*, que está distante dos verdadeiros centros de poder, mas sofre todas as consequências do modo de organização do espaço capitalista. Vertical, aqui, implica no escopo da representação das hierarquias internas, praticamente o mapeamento de diversos degraus na cadeia produtiva. A série representa a vida de cadetes de polícia em seus primeiros anos de profissão como agentes uniformizados, passa pelo escritório dos detetives do setor de homicídios, investiga as relações com majores, tenentes e capitães e chega até o gabinete do prefeito. Daí passa a uma representação *horizontal*: junto ao prefeito, conhecemos deputados, senadores, juízes e seus assessores, e acompanhamos as transações com a própria polícia e com elementos suspeitos do mundo do crime. O que já nos leva a outro núcleo, também mapeado vertical e horizontalmente, e assim por diante. O resultado produzido é de fato uma cartografia, no sentido do estabelecimento de uma grade de coordenadas cartesianas onde conseguimos situar precisamente a posição e as relações de personagens umas com as outras e suas funções em um metabolismo maior.

O *procedimento* da série, portanto, é o que realmente aproxima *The Wire* de uma estética realista, e aqui já não importa tanto se estamos lidando com Dickens, Balzac ou Tolstói. A única mudança, já mencionada, é que os romancistas do século XIX conseguiam apreender tudo isso a partir de uma perspectiva do centro capitalista. As cidades de que tratavam aglutinavam diversas fases da cadeia produtiva, o que tornavam *visíveis* seus efeitos sobre praticamente todos os estratos da população. Segundo Toscano e Kinkle, o mérito de Simon é perceber que a representação totalizante só é possível no capitalismo tardio quando a narrativa é deslocada do centro capitalista para a periferia desolada, já que — e aqui complemento o argumento — os prósperos centros urbanos de fato se descolaram do resto do mundo ao concentrar em seu espaço não mais o setor produtivo da sociedade industrial, mas a área de planejamento e de serviços. A *inner-city*, então, apesar de estar literalmente no centro, funciona mais como a representação de um submundo, um local muito mais próximo da periferia global no sentido que revela melhor os aspectos produtivos. Naomi Klein, como vimos, vai para os países do sudoeste asiático para investigar onde a produção de fato ocorre; a *inner-city*, por sua vez, representa o que acontece quando a produção vai embora e deixa em seu lugar uma terra desolada.

Além disso, assim como Simon, os críticos percebem que a série evita o recurso de personalização, comum ao melodrama do século XIX. Simon está menos interessado em vítimas e culpados, o que poderia resultar no fechamento “dickensiano” — no retorno à

ordem por meio da revelação dos sujeitos e de seus papéis — e mais nas *relações* entre todos os sujeitos representados. Aqui a série prima pela ênfase na figuração das *escolhas possíveis*, as opções restritas e previamente determinadas de acordo com as formas de relação dos sujeitos uns com os outros na cadeia produtiva. E essa determinação não tem nada de naturalista, posto que não advém de uma preconcepção "científica" a respeito da sociedade ou da natureza humana, entendidas abstratamente, mas da dramatização das ações de sujeitos individuais em papéis bem estabelecidos dentro do esquema narrativo maior.

The Wire *(2): Antecedentes*

O método de *The Wire* já estava contido, como possibilidade, em séries procedurais como *Hill Street Blues* e *ER*. Diversas vezes, as personagens eram confrontadas com escolhas impossíveis. Ao atender casos de violência doméstica, ou ao se confrontarem com a realidade da pobreza de bairros das grandes metrópoles, os policiais e médicos contemplavam a insuficiência de suas influências, a incapacidade de "fazer a diferença" na vida dos cidadãos. No entanto, dentro do modo melodramático/sentimental isso era retratado como uma lição pessoal. O confronto do indivíduo com o mundo adquiria uma função puramente pedagógica, era-lhe reservada apenas uma esfera ínfima de atuação, além da qual ele já não exerceria influência. Isso resultava em aprendizado. No universo do distrito policial e do hospital, o plano da família do trabalho, as lições eram assimiladas para contribuir com o "crescimento pessoal" de cada personagem (e do público) e de acordo com uma visão comum de sociedade que permanece como pano de fundo.

Em *The Wire*, é como se cada personagem fosse constantemente arrancada de seu *habitat* natural, onde se sente segura, e colocada em uma zona de fronteira, onde jamais deixa de se confrontar com o jogo maior de relações. A maioria jamais sai de certos distritos de Baltimore, mas o escopo de suas perspectivas se estende a toda a cadeia produtiva, desde o colégio do bairro até os consumidores de drogas na Europa Oriental. Cada uma das personagens sente o efeito produzido à distância. O resultado desse processo, paradoxalmente, não é a estreiteza da influência individual, mas a possibilidade de que cada indivíduo perceba as consequências de suas ações. Cada nó na trama, quando compreendido em conjunto, percebe seu papel de maneira muito mais abrangente. A rede de relações é construída como um conjunto de arbitrariedades e ações individuais ao mesmo tempo que permite a elaboração de uma visão sistêmica, onde cada ação individual impacta a estrutura como um todo. Na zona fronteiriça, graças à perspectiva de horizonte que cada personagem dispõe ao entrar em contato com os efeitos de suas ações em esferas além das próprias, a lição supera tanto o

modo melodramático quanto o realismo "do tipo norte-americano", que estabelece a única liberdade realmente divulgada do capitalismo como aquela realizada pelo movimento contemplativo/sentimental do Eu e das relações íntimas.

O exemplo clássico em *The Wire* é quando um traficante de rua, Bodie, com experiências limitadíssimas[113] consegue *mapear cognitivamente sua situação* ao se comparar abstratamente ao peão do jogo de xadrez. O que ele percebe é sua restrita esfera de atuação em um jogo de forças maior, com seus reis, rainhas, cavalos e bispos, mas ainda assim como peça individual no tabuleiro. Como defende Michael John Beggs, em uma publicação intitulada significativamente "Balzac de Baltimore" (2008), talvez a referência última do realismo do século XIX seja não os populares romancistas, mas o teórico mais fundamental do período, Marx. O processo de Bodie, afinal, exemplificando o mecanismo geral da série, reflete parte do método de Marx nos volumes I e II do *Capital*: trata-se de situar, no centro da análise, uma *abstração*, para tornar visível um processo histórico concreto.

A partir desse panorama rápido da filiação estética da série, se compreende seu interesse no meio acadêmico, especialmente da sociologia. Tanto em relação aos seus temas quanto aos seus métodos de análise social, *The Wire*, até o momento, continua sendo a série mais discutida em instituições de conhecimento, e a produção de artigos a seu respeito supera em ordens de magnitude o material disponível sobre qualquer outro programa televisivo. Simon Parker (2010a, 2010b), por exemplo, discute sua validade em termos de pesquisa etnográfica, concluindo que, graças ao método ficcional, a série é bem-sucedida em pontos problemáticos de obras propriamente etnográficas. Ralph B. Taylor e Jillian L. Edison (2012) discutem formas de abordagem pedagógica da série em cursos universitários para ilustração de conceitos de geografia, macro e microeconomia e sociologia urbana. Finalmente, o curso ministrado em Berkeley por Linda Williams, autora do principal livro a respeito de *The Wire* (2014), é apenas um dentre muitos que surgem desde 2008 em universidades norte-americanas e no exterior (BUEHLER, 2010)[114].

[113] Em um episódio cômico ("Ebb Tide", S02E01), Bodie sai pela primeira vez de Baltimore e dirige até a Philadelphia. No carro, ele se espanta com estações de rádio diferentes das que está acostumado, e não consegue reconhecer um dos programas mais populares dos Estados Unidos, *A Prairie Home Companion*.

[114] No Brasil, a única obra acadêmica inteiramente dedicada a *The Wire* até o momento é a excelente tese de doutoramento em Psicologia Social, *Pulsão de morte em ação: a sublimação a partir de* The Wire (LORENZI, 2016). Para uma introdução à série e uma descrição dos principais pontos de enredo, em português, recomenda-se a leitura dos primeiros capítulos.

Atualização do melodrama (1): melodrama social

Após esse breve resumo do "método" de David Simon, podemos recodificar toda a discussão anterior com termos atualizados do melodrama. O texto de John G. Cawelti, "The Evolution of Social Melodrama" (1991), será útil porque sistematiza de maneira breve e clara o caminho do gênero na ficção desde o século XVIII até os anos 1960.

Segundo Cawelti, o mérito de Dickens como fundador do "melodrama social" é o de ter conseguido equilibrar duas categorias e percepções de mundo aparentemente contraditórias. Primeiro, o *melodrama,* como repositório dos valores da domesticidade, da família e dos afetos. Segundo, a *crítica social,* como representação das instituições sociais como um todo. A partir de então, a função do melodrama social seria sempre essa: apresentar um panorama da sociedade de classes — o que remonta a uma representação tanto vertical quanto horizontal da sociedade — de maneira crítica, e a valorização da resposta ou solução para as mazelas do mundo por meio da recuperação do sujeito por ação divina e/ou afetivo-sexual.

Na verdade, Cawelti vai recontar a história do gênero e percebe como a crítica social se mantém mais ou menos constante, enquanto que a função narrativa das soluções individuais se adapta e se transforma. Em uma primeira fase, as soluções passam necessariamente pelos valores do cristianismo, e o papel da mulher se reduz a repositório da domesticidade, do amor e da virtude. Conforme o cristianismo perde terreno, segundo Cawelti, as histórias passam a tratar mais de uma busca por valores transcendentais que substituam a "verdade" da religião. Entra aí a busca por novas formas de relacionamento entre os homens e a sociedade, com heróis que, frequentemente, perfazem o arco que vai de um relacionamento falso, baseado nas aparências, no dinheiro e nos negócios, até encontrarem um modo de existência mais elevado, baseado no amor e no serviço social.

A descrição de Cawelti das "fórmulas" do melodrama é extremamente flexível, pois admite uma grande variedade de paradigmas. Homens e mulheres podem ter seus papéis trocados, conforme as obras individuais precisem variar a busca por soluções novas ou por mais conformidade com a experiência de fato da dinâmica social. Nesse ponto, o texto de Thomas Schatz (1991), bem como de uma grande tradição de críticos que se preocupam com o melodrama de Hollywood dos anos 1950, serve de amostra da incrível capacidade de adaptação e variedade do gênero de acordo com apropriações artísticas individuais e tendências particulares das épocas.

Ainda segundo Cawelti, os melodramas podem adquirir tons cômicos e trágicos, e muitas vezes tragicômicos. Por exemplo, é comum se tratar a parte da crítica social de uma perspectiva cômica, enquanto a relação dos afetos perfaz um caminho trágico. Em *Hill Street Blues*, por exemplo, praticamente toda a crítica social era desviada para o plano cômico, particularmente na figura do tenente Howard Hunter, que incorporava o aspecto propriamente fascista da corporação policial. Já a carga dramática recaía sobre os problemas dos relacionamentos amorosos entre Furillo e Davenport, ou nos problemas de personalidade, como o alcoolismo de LaRue e o temperamento de Renko.

O que não é variável, no entanto, é aquilo de que depende a própria definição do melodrama, o equilíbrio/conciliação entre a visão complexa da sociedade e o investimento na perspectiva individual, que encontra no afeto e nos valores gerais da classe média a única solução possível para a falta de transcendência. É esse o “trabalho” do melodrama social. Ele se caracteriza por uma visão abrangente e complexa, com histórias que atravessam as divisões de classe em núcleos de capitalistas, trabalhadores e diversas gradações entre um polo e outro. No entanto, a busca individual de cada personagem — indiferentemente de bem ou malsucedida — sempre diz respeito ao universo dos valores de classe média. Por exemplo, mesmo no melodrama a partir dos anos 1960, quando se avançou em termos de liberdade sexual individual, a verdadeira felicidade era obtida apenas por meio da conformidade com o padrão monogâmico do amor verdadeiro e do casamento perfeito. O pressuposto da própria definição do gênero é que seja possível encontrar valores verdadeiros *apesar* da conformação social criticada. Mesmo que os resultados sejam trágicos, a repetição dessa busca é sempre válida e necessária.

Aqui, o contrário do melodrama social é a ficção naturalista, cujo determinismo impede qualquer tipo de conciliação, o que revela a tendência quase esquemática do naturalismo em direção ao outro polo, a necessidade de *se provar* a impossibilidade de harmonia entre os instintos humanos e a sociedade organizada. Para Cawelti o *western* não é o contrário do melodrama, mas um complemento, já que apresenta uma possibilidade, por meio da ação e da fundação de novos valores individuais, de conciliação do homem com seu ambiente.

Também não é variável o *modo* com que essa busca se realiza, pois o gênero depende de uma grande alternância de situações inesperadas e surpreendentes, tribulações e obstáculos a serem superados. Isso difere um pouco da definição de Peter Brooks, que se concentrou nas intervenções épicas do narrador, na busca pelo significado transcendental realizada no plano heterodiegético. No entanto, ambos os autores se atentam para características que se

aproximam mais a um modo geral do que a uma necessidade fixa de temas e assuntos, e ambas as conclusões se confirmam plenamente em quase todas as produções televisivas já produzidas. Tanto a intervenção épica em momentos de *pontuação* — algo que está na natureza da própria câmera como elemento narrativo — quanto a sucessão de acontecimentos inesperados são recursos indispensáveis de praticamente toda a ficção popular ainda hoje, com maior ou menor intensidade.

Vista dessa perspectiva, a narrativa televisiva, não só a partir de 1980, mas durante toda sua história, sempre privilegiou o melodrama como formato principal de representação ficcional. *Hill Street Blues*, *Homicide*, *ER* e praticamente todas as séries desse período funcionam basicamente dessa maneira: personagens entram em contato com o mundo e buscam alguma forma de transcendência, geralmente de caráter afetivo. É dessa perspectiva que as séries constroem suas histórias: tudo se resume a um ajuste das percepções e expectativas internas à situação de fato, em uma busca constante pela conciliação e pela felicidade duradoura.

Na passagem do novo milênio, é contra essa perspectiva que vemos os criadores, tanto Chase quanto Simon, se revoltarem, porém com ênfases distintas. *The Sopranos* recusa o melodrama *social* (ênfase no social) na medida em que se concentra em determinada fatia bem específica, intensificando a representação da experiência doméstica e amplificando os recursos disponíveis para isso. Contudo, permanece a noção de uma busca por valores transcendentais. No centro do problema de Tony Soprano está um dos lugares-comuns do melodrama reconhecidos por Cawelti: o que ocorre ao indivíduo após ele perceber o *fracasso de seu sucesso*, após dar-se conta de que toda sua riqueza material não implica necessariamente em mais felicidade nem satisfação pessoal.

Já *The Wire* recusa o *melodrama* social (ênfase no melodrama), no sentido de que, como já apontado pelo próprio David Simon em sua crítica ao adjetivo “dickensiano”, não busca a conciliação da descrição social por meio de valores de classe média de domesticidade e afeto individual. “*The Wire* era dissenso”, afirma Simon (ANDREWS; PEARSON, 2009). Obviamente, poderíamos argumentar que o procedimento de Simon também é condizente com o melodrama, pois ele apenas substitui certos valores de classe média por outros, possivelmente descritos como mais alinhados à classe trabalhadora. Sua busca, no final das contas, é por uma forma de relacionamento mais honesta entre os homens, baseada não na circulação do capital, mas nos interesses vitais dos seres humanos que se encontram na esfera da produção.

É claro que a concentração de cada um dos autores em suas temáticas pode ser compreendida como uma superação ou uma atualização do melodrama, já que leva a um aprofundamento substancial dos temas e dos métodos em questão. Chase aprofunda as consequências morais e psicológicas da busca falida da transcendência, enquanto Simon aprofunda a descrição social que impede a própria transcendência. A recusa da premissa fundamental da conciliação pode ser válida conforme se considere que cada um dos autores é bem ou malsucedido nessa missão. Assim como a classificação dessas obras ainda no plano do *modo* melodramático também seria permitida, já percebemos que eles dependem de um meio essencialmente narrativo, que faz uso extensivo de comentário e pontuação, além de situações de reviravoltas inesperadas.

Mas aqui a discussão se tornaria mera definição formal. O que interessa é perceber que o movimento é *relativo*: *The Sopranos* e *The Wire* parecem *menos* melodramáticos do que suas predecessoras, suas opções parecem mais legítimas, e por isso revelam exatamente que tipo de concepções são fixadas e naturalizadas. É o contraste entre o mais e o menos legítimo que dá a pista das expectativas e pressupostos de acordo com o tempo e, principalmente, a classe.

Atualização do melodrama (2): trabalho

Vamos retornar aos termos de uma discussão muito mais específica e baseada em análises concretas das séries e de suas situações sócio-históricas. Na exposição de Cawelti, a “busca pela transcendência” é situada como uma constante que adquire especificidade de acordo com a transição de costumes e épocas. Passa de um apego aos valores do cristianismo à necessidade de reavaliação moral da relação entre o homem e seu meio na grande cidade capitalista norte-americana. Da perspectiva do crítico, escrevendo nos anos 1970, tal busca se sustenta necessariamente por valores de classe média, especialmente na família orientada pelo relacionamento monogâmico entre um homem e uma mulher, pelo amor romântico, e pela definição do que significa sucesso (1991, p. 47). No entanto, nada impede que esses valores de classe média continuem a sofrer ligeiras modificações e se adaptem às novas formas de capitalismo. Já percebemos, escrevendo em 2018, como muitas das séries abandonaram a prevalência, por exemplo, de relações *heterossexuais* de amor romântico (*The L Word* (Showtime, 2004–2009)) — e algumas até mesmo a centralidade da monogamia (*Big Love* (HBO, 2006–2011)). Assim, buscamos outro fator que explique melhor o movimento simultâneo de manutenção e variação dos termos do melodrama.

Inteiramente de acordo com a explicação de Cawelti, as séries dos anos 1980 em diante se pautavam pela busca da transcendência também por meio da esfera afetiva. No entanto, vale lembrar que há uma modificação significativa das séries a partir dessa década, que se acentua particularmente durante os anos 1990. Abre-se um espaço valioso de representação para a transcendência *por meio do trabalho*. A verdadeira realização pessoal se desloca do plano dos relacionamentos afetivos para a gestão da carreira. Sucesso pessoal passa a significar quase que necessariamente a realização da vocação.

A premissa é a de que a ideologia da classe média, presente aqui particularmente no melodrama (mas de maneira alguma restrita a ele, seja lá sob quais elementos variáveis se assente), funciona para perpetuar a manutenção de uma força de trabalho capacitada para corresponder às expectativas das relações de produção em vigência. No período fordista, isso significava uma intervenção direta dos capitalistas na vida dos funcionários, sob a forma de fiscalização e seleção de pessoal a partir da observância de costumes de perpetuação da família heterossexual monogâmica e de uma ética de trabalho essencialmente protestante (HARVEY, 1990, p. 126). O melodrama, em todas as suas variações, auxilia na intervenção direta do fordismo ao representar, como premissa inquestionável, a busca por esse ideal de comportamento (independentemente do sucesso dos protagonistas). O que ocorre a partir de 1973, com a mudança do paradigma propriamente fordista em direção a um regime de acumulação flexível, é a extinção de formas de controle que antes eram determinadas verticalmente na relação patrão-empregado. Especialmente nos últimos anos, por exemplo, é inteiramente indiferente à reprodução da mão de obra qualificada nos países desenvolvidos exigir que a família se sustente sobre uma base monogâmica-heterossexual; mas é vital a determinado tipo de trabalhador que se qualifique de acordo com as novas exigências da acumulação flexível, seja em seu caráter de *concorrência* (LAVAL; DARDOT, 2016), seja na adequação à gestão toyotista (ALVES, 2011).

Como temos visto, é ainda possível especificar a situação de acordo com os diferentes segmentos ou grupos mais diretamente afetados — ou que se *percebem* como mais afetados[115]. Voltamos aqui ao segmento de trabalhadores profissionais autônomos, que

[115] Thomas Schatz (1991) observa isso em relação ao melodrama de 1950. O crítico comenta que provavelmente uma das causas do apogeu do melodrama de Hollywood nessa década, como ferramenta crítica de denúncia da domesticidade e do teor pequeno-burguês da vida nos subúrbios, tenha sido o retorno da guerra, quando homens voltam para uma situação de relativa estabilidade e as mulheres, que haviam finalmente saído de casa para trabalhar, devem retornar ao papel de dona de casa. Assim, a percepção do melodrama dos anos 1950 só é possível devido ao contraste da experiência dos indivíduos com uma situação anterior, de modo semelhante ao qual trabalhadores do período fordista, particularmente os profissionais autônomos, sentem mais fortemente a

buscam na ficção simultaneamente uma nova conciliação com as formas de trabalho toyotistas e a afirmação de sua superioridade técnico-artesanal, seu status de privilégio de classe detentora de conhecimentos especializados e de valores essenciais à sociedade.

Em Cawelti, a situação se encontra descrita de modo mais genérico e diz respeito a transformações de costumes, como na evolução da busca pela transcendência por meio do cristianismo dando lugar ao privilégio das relações afetivo-sexuais. Cawelti também não explica exatamente por que a mulher de repente passaria a adquirir uma nova posição no melodrama conforme se emancipa, muito embora analise essas transformações nos romances de fato. Minha explicação, contudo, focaliza a *causa* do processo como uma mudança na organização do trabalho: tanto o cristianismo quanto a domesticidade feminina não têm mais utilidade conforme o capitalismo avança, já que a competição e o mundo dos negócios se tornam absolutamente incompatíveis com valores cristãos; e, principalmente após a enorme perda de segurança social e de renda líquida das famílias após a crise de 1973 e a virada neoliberal, as mulheres se tornam tão necessárias no mercado de trabalho quanto no mercado consumidor. A infusão do melodrama no mundo do trabalho, e vice-versa, ocorre justamente quando as ferramentas de cognição do drama doméstico e sentimental vão se tornando necessárias às novas empresas, cujos funcionários devem passar a dominar um conjunto de habilidades interpessoais que antes eram exclusivas do gerenciamento familiar.

O grosso desse processo era operado pelas séries dos anos 1990 e, ainda hoje, pela maioria das obras da televisão aberta e dos canais do pacote básico de TV a cabo, visto serem esses os produtos mais importantes do consumo de entretenimento de massa e os mais interessados na habilitação da força de trabalho. No entanto, conforme nichos de mercado são explorados de forma ainda mais especializada e passam a se dirigir a classes privilegiadas de profissionais liberais, e conforme o trabalho precarizado, temporário e terceirizado se difunde a todos os setores da economia, as séries dos anos 2000 em diante se diversificam e apresentam, inclusive, novamente os dramas individuais e coletivos, extremamente autocríticos, que antes haviam encontrado espaço de ventilação somente nas obras da alta cultura. Trata-se de uma assimilação da perspectiva de quem dirige ou comanda o trabalho alheio por uma forma que antes se apresentava quase como uma doutrinação das classes dominantes pela dominada. Algo que só é possível, aliás, devido à própria reorganização dos trabalhadores modernos, que passam a se autodefinir cada vez mais e a apresentar, portanto, as dúvidas e os dilemas que antes se reservavam a uma classe mais especializada de gerentes.

perda de um status que outras classes sociais, de trabalhadores imigrantes, negros e mulheres, jamais desfrutaram.

Isso inclui a possibilidade de uma autocrítica como a de *The Sopranos* ser assimilada como verdade transcendental absoluta, "humana", por ampla parcela da população — e também de a denúncia social de *The Wire* adquirir o lugar de repositório da má consciência coletiva. O que não significa que ambas as séries não tenham seus momentos de verdade e iluminem particularidades da vida doméstica e social da classe média, mas sinaliza que elas podem ser facilmente neutralizadas quando as identificamos como apenas espaços artísticos especiais onde a "liberdade de expressão" alcança os infernos da consciência humana/social.

A partir de 2000, as possibilidades se apresentam como uma *bifurcação*: explica-se o mundo por meio de categorias pessoais, com o melodrama pessoal ou a tragédia doméstica, ou em categorias sociais, com o melodrama social ou a obra documental naturalista. Novamente, a noção de melodrama aqui vai depender da existência de uma conciliação possível. O que gostaria de enfatizar, contudo, é que essa divisão apenas recicla uma operação ideológica que já havia sido produzida há pelo menos um século. Raymond Williams trata das possibilidades que a tragédia moderna abre para si mesma no começo do século XX assim:

> A mais profunda crise da literatura moderna está na divisão da experiência nas categorias social e pessoal. Trata-se agora de algo maior do que uma questão de ênfase. É uma divisão de raiz, para a qual se dirige o fluxo da experiência; uma divisão a partir da qual, com vigores característicos, crescem como formas separadas de vida. Intelectualmente, a divisão é combatida com o aparato completo e seguro da ideologia: a versão individualista confronta-se com a versão coletivista; toma-se partido e escolhem-se as armas. É quase um indício de irresponsabilidade, no modo como as coisas se orientam, não tomar partido; não insistir na finalidade irrefutável disto ou daquilo: a realidade individual; a realidade social. O mais intimidante desprezo se reserva para o homem que não tiver se agarrado àquela escolha; ele não está absolutamente em contato com a experiência moderna. A tragédia foi, de maneira inevitável, moldada por essa divisão. Há a tragédia social: homens arruinados pelo poder e pela fama; uma civilização destruída ou destruindo-se a si mesma. Há então, igualmente, a tragédia pessoal: homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos; o indivíduo conhecendo o seu destino, num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo. Tem-se a impressão, então, de ter de escolher entre uma versão ou outra da tragédia. As conexões podem existir nos fatos do cotidiano, mas, quando damos forma ao nosso mundo imaginário, somos pressionados a começar com uma realidade dominante. Se, por um lado, a realidade é fundamentalmente pessoal, então as crises da civilização são análogas a um desajuste ou desastre psíquico ou espiritual. Se a realidade, por outro lado, é essencialmente social, então os relacionamentos frustrados, a solidão destrutiva, a perda de razões para viver são sintomas ou reflexos de uma sociedade em desintegração ou decadente. As ideologias, em ambos os lados, põem-se sutilmente em ação. As explicações dos outros são meramente uma falsa consciência ou racionalização; a verdade substancial está aqui, ou aqui (2002, p. 161).

Comumente, se reserva a classificação de tragédia pessoal a *The Sopranos*. O drama de um homem, em uma posição superior que, confrontado com os limites de suas opções

morais, sucumbe. A *The Wire* se convenciona chamar de tragédia social, a falência das instituições representada por meio do drama dos pobres e indigentes. O que gostaria de mostrar, no entanto, de maneira geral, é que compreender ambas as séries dessa maneira é limitar o papel mutuamente iluminador que elas podem ter quando confrontadas com situações específicas. Elas falam de determinadas condições sócio-históricas e, principalmente, *falam ao mesmo grupo*. É justamente quando conseguimos identificar seus pressupostos e a função que exercem na sociedade de fato que podemos apreendê-las como instrumentos valiosos de iluminação da nossa condição humana limitada a circunstâncias espaço-temporais específicas.

Recusando-me a “tomar um partido”, no sentido mencionado por Williams, deixo claro que a própria divisão prepara uma armadilha ideológica que nos prenderia a uma ou a outra perspectiva. Já vimos, por exemplo, que *The Sopranos*, seguindo a tradição do drama burguês, opera com muita facilidade o mecanismo de naturalização do sofrimento individual, oferecendo como causa para os tormentos de seus protagonistas certa fraqueza moral. Por outro lado, a tradição naturalista desencoraja a visualização da agência humana e por isso retira do horizonte qualquer possibilidade de mudança. No pior dos casos, ambas as tendências se aliam para criar a ilusão de uma existência possível baseada no caráter íntegro individual, desde que permaneça em um ambiente inteiramente novo e isolado da “sociedade”, do “governo” e das “corporações”. Aqui é indiferente que esse ambiente tome a forma das estepes do *western* ou o palácio de cristal da arte pela arte.

No sentido mais estrito de nossas preocupações, contudo, e apesar de suas limitações, *The Wire* e todas as demais séries de David Simon são claramente obras mais interessantes do que *The Sopranos* e suas derivadas. O escopo da representação, a ênfase nas relações entre seres humanos, e entre estes e as instituições da cidade e do trabalho, é infinitamente mais abrangente na primeira do que na segunda. Enquanto em uma precisamos fazer a leitura dos *sintomas* de Tony e investigar suas causas, as séries de David Simon transformam essa investigação em *assunto e método*. Além disso, de modo algum Simon veta as possibilidades de agência individual, e muito menos identifica a “sociedade” ou “as corporações” como bodes expiatórios. Pelo contrário, as séries realizam um papel muito mais conceitual de representação de um processo maior. Em outras palavras, as séries de Simon respondem ao chamado de Williams pela representação de “um tipo de experiência na qual o pessoal e o social fossem mais do que alternativas, sendo vistos como atitudes que nascem de uma mesma vida” (WILLIAMS, R., 2002, p. 162), um mapa cognitivo útil, posto que menos passível de

falsificações e apropriações a categorias sentimentais, burguesas, estáticas — e é por isso que nos voltaremos ao exame detalhado dessa obra no próximo capítulo.

VI TRABALHO CONTRA CAPITAL

14 TRABALHO DE POLÍCIA E BANDIDO: *THE WIRE*

Serialidade

Todas as séries examinadas até agora partem de um esquema, um "motor" responsável pelo molde da construção de episódios e arcos maiores. Séries episódicas procedurais, como *Hill Street Blues*, *ER* e *Homicide* apresentam uma variedade de casos profissionais distribuídos às personagens. Cada caso fornece material de identificação e exploração de problemas individuais. Normalmente, as questões se resolvem em um episódio ou apresentam um arco ligeiramente maior, porém são tradicionalmente expostas, com introdução, desenvolvimento, clímax e *denouement*.

A partir da virada do século, percebemos que o grau de serialidade aumenta. *24* já não apresenta casos individuais, mas uma grande narrativa principal, cujos diferentes aspectos funcionam como pontos de conexão com cada personagem. Boa parte das séries anteriores permitia que o espectador assistisse a seus episódios fora de ordem, sem grande prejuízo do entendimento, mas *24* exige razoável acompanhamento linear. O motor dramático de *24*, apesar de fortemente baseado nas peripécias do enredo, começa a se situar em seu protagonista, Jack Bauer, que é confrontado a todo o momento com escolhas difíceis e deve decidir friamente a melhor maneira de dar continuidade à perseguição. Algo semelhante ocorre com *The Sopranos*, cujo protagonista, Tony Soprano, domina a representação. Mas aqui, é ele quem provoca a maioria dos problemas e dos conflitos, devido à sua condição: ele é, ao mesmo tempo, um mafioso profissional e um "homem sensível", e o desajuste entre ação e reflexão é o que permite à série explorar suas questões. Contudo, *24* e *The Sopranos* ainda apresentam forte caráter episódico. Mesmo que não faça sentido assistir aos capítulos fora de ordem, podemos delinear problemas claros que se introduzem, se desenvolvem e se resolvem no período de 60 minutos. Nessas séries, assim como em praticamente toda a produção do horário nobre da época, detectamos ainda o apreço pelo *fechamento*, por conflitos resolvíveis no espaço de uma hora e que permitem ao espectador compreender um episódio como unidade mais ou menos orgânica.

The Wire é a primeira série da nova leva em que a serialidade domina o esquema narrativo. Isso é demonstrado pela própria maneira com que seus admiradores falam da "dificuldade" da série. Rafael Alvarez, produtor de *The Wire* e autor do livro mais completo sobre os bastidores da produção, afirma que um dos maiores receios no período inicial foi o

de que ninguém conseguiria acompanhar os acontecimentos por se estenderem ao longo de muitos episódios e introduzirem dezenas de personagens ao mesmo tempo (2010, p. 70, 95). Fala-se do caráter de "iniciação" na série: seria preciso assistir pelo menos aos quatro primeiros episódios de uma vez para entrar na atmosfera e julgar adequadamente seu mérito (MARTIN, B., 2013, p. 6, 135). Alan Sepinwall (2015, p. 74) critica o piloto por apresentar um número exagerado de personagens, tramas, situações e um jargão fortemente local, sem haver "qualquer coisa que lembre vagamente uma história independente". Há também pouquíssimos usos de *flashbacks* — apenas um, e utilizado contra a vontade de David Simon — e recursos de recapitulação de fatos, uma característica até agora essencial à narrativa seriada televisiva para relembrar os leitores de acontecimentos passados.

Como já vimos, tudo isso é incorporado ao discurso de que o "ritmo" da série seja mais próximo ao do romance (2010, p. 20), o que é reforçado por Simon, que brinca:

> As pessoas dizem que quando você chega ao Episódio 4, [a série] funciona. Não é que o Episódio 4 seja bom. O que acontece é que o importante é o todo. Estamos interessados na história como um todo. Nenhum romancista que eu conheça fala coisas do tipo: 'Cara, eu arrasei no Capítulo 4 e mandei muito bem no Capítulo 17'. Pensar assim é pensar do avesso [*That's just ass-backwards thinking*] (citado por SEPINWALL, 2015, p. 80).

A consciência da serialidade é inclusive transportada à estratégia de marketing da série. A HBO passa a enviar para críticos sequências de episódios, e até mesmo temporadas inteiras, para que possam escrever resenhas mais bem informadas antes do lançamento público oficial. Além disso, já é fato bem divulgado que o sucesso da série só foi realmente alcançado quando o mercado de DVDs se consolidou e cada espectador passou a consumir quantos episódios quisesse em seu próprio ritmo.

No aspecto da relação com o público, a série firma o que até então havia se colocado apenas como tendência. Ela exige um novo grau de comprometimento e intensidade do espectador, o que é expresso por David Simon como "ensinar as pessoas a assistir televisão de uma maneira diferente, a diminuir a velocidade, prestar atenção, imergir" (2010, p. 3). E que também se resume na fórmula amplamente citada do autor-produtor: "Foda-se o leitor médio [*Fuck the average reader*]" (ALVAREZ, 2010, p. 394, entrevista de David Simon por Nick Hornby).

Na relação com a matéria tratada, a série propõe um esquema narrativo que se constitui menos como a configuração episódica de certos conflitos e mais como uma investigação progressiva. Em *Hill Street Blues*, por exemplo, havia pouco espaço para que um caso fosse perseguido até o fim. Cada episódio "visitava" aspectos da cidade até o momento

em que os casos poderiam lançar luz sobre determinada característica de um policial. Os policiais, a maioria de baixa patente, apenas cuidavam das apreensões cotidianas. O interesse jamais era em desvendar as causas e as condições de um crime ou de explorar suas consequências para além de um catalisador psicológico/individual. *Homicide* e *ER* intensificam essa relação: cada detetive e médico deve seguir um pouco mais de perto os casos individuais, e isso implica no adensamento do enredo e da caracterização psicológica conforme cada pista ou cada sintoma revela uma nova faceta do problema e da personagem. *The Wire* segue essa tendência de forma mais radical. A série tem a ambição de seguir o fio da meada pelo máximo de tempo possível, e novas personagens adentram o plano narrativo na medida em que aparecem conectadas à investigação propriamente dita. Por isso o escopo de representação abrange desde os pré-adolescentes que começam a vender drogas na rua até o mais alto escalão da política oficial e do tráfico internacional, passando por diversos níveis intermediários, como funcionários públicos e trabalhadores portuários.

Para *The Sopranos*, Tony Soprano era o interesse primeiro e último na medida em que constituía um indivíduo relativamente estável, idêntico a si mesmo do começo ao fim da série. O mecanismo episódico funcionava para iluminar diferentes facetas de sua vida íntima/familiar. A série raramente se propunha a sair desse domínio e praticamente todas as outras personagens eram vistas em sua função — dilemas individuais irrompiam a partir do atrito com a personalidade dominante de Tony. A lógica é invertida em The Wire e nas demais séries de David Simon. A prioridade é seguir as *relações* desencobertas pela investigação e, no caminho, explorar como elas impõem limites e constrangimentos à expressão de personalidades particulares. Voltamos ao método das séries anteriores, mas sem o fechamento que limitava a expansão da matéria e do número de personagens.

A verdadeira investigação começa quando os policiais se deparam com o comércio de drogas nas esquinas de Baltimore e ousam perguntar “Para onde vai todo esse dinheiro?” (“The Buys”, S01E03). “Seguir o dinheiro” (“Game Day”, S01E09) é a instrução fundamental dos investigadores e dos roteiristas. Mas o processo é lento, gradual e cheio de empecilhos. Como ilustração da serialidade, podemos citar o fato de que mesmo quando certo curso da investigação é interrompido — os policiais se deparam com o envolvimento político (“The Hunt”, S01E11) no tráfico de drogas ao final da primeira temporada e geram pânico nos altos escalões da polícia, que dissolvem a força-tarefa — ele é retomado quatro temporadas depois, quando finalmente todos os figurões da cidade são intimados a depor. O motor, mesmo que encontre barreiras, continua funcionando e avançando nas frentes que pode.

Fredric Jameson resume o esquema de *The Wire* como uma "exploração epistemológica que transcende enormemente o problema comum de identificar o culpado imediato [*whodunit*]" (2015, p. 241). A metáfora aqui é o próprio trabalho policial representado na série. A narrativa episódica exige fechamentos ao final de cada capítulo, assim como a imprensa e as metas de curto prazo impostas aos policiais pela esfera política e a opinião pública exigem apreensões imediatas. Em *The Wire*, a radicalização do método é promovida pela serialidade e pela extensão da investigação, que continua a se embrenhar por todos os níveis da sociedade. O adiamento da identificação de determinados agentes culpados é o dispositivo que permite à série conduzir a busca por causas e consequências em nível sistêmico.

Naturalismo

O principal exemplo de adiamento narrativo para expansão do escopo ocorre de fato apenas quando a série ganha uma segunda temporada. É nesse momento que o "método" de David Simon atinge a maturidade e se configura como uma opção realmente nova na televisão:

> "A mudança na perspectiva no começo da segunda temporada é o movimento mais importante que a série já fez. É o momento em que *The Wire* passa de um grande romance policial, que você guarda de volta na seção de mistério da estante, e se torna um trabalho duradouro de literatura" (SEPINWALL, 2015, p. 91).

O que ocorre é que a investigação sofre um revés no final da primeira temporada. As coisas terminam piores do que começaram. A força-tarefa é dissolvida, os policiais mais competentes são punidos, a gangue de traficantes permanece atuando e lucrando como sempre. Se a série fosse encerrada aí, seria mesmo uma ótima obra de ficção policial, e só isso. A narrativa de fato *se encerra*, e as pontas soltas poderiam ser consideradas como um atestado da prevalência de uma visão essencialmente pessimista da sociedade. Nada realmente muda.

Além de retomar e aprofundar a investigação, a segunda temporada alcança a possibilidade de fazer isso *a partir de qualquer lugar*. Quer dizer, quando Simon escolhe retirar a narrativa do distrito policial e realocá-la parcialmente no sindicato de estivadores, ele descobre o alcance de seu escopo. "Agora, vamos construir uma cidade", afirma o escritor (citado por SEPINWALL, 2015, p. 92).

Na verdade, Simon resolve simultaneamente duas dificuldades. A primeira é a de encontrar um modo de expressão para a ambição de naturalismo que não "cabia" em *The*

Corner[116]. Aqui se compreende naturalismo como a adesão estrita aos fatos verificados jornalisticamente. Em seguida, ele supera a necessidade de manter a série restrita a só um ambiente central, a um número pré-determinado de personagens principais e a um só enredo. É a partir da segunda temporada que se firma para Simon a possibilidade de situar a série, ainda que sempre conectada à questão do tráfico, em qualquer ponto da cidade de Baltimore. Dessa fluidez de posições, ele pode lançar luz sobre qualquer outra questão relevante a respeito da estrutura de funcionamento de uma metrópole. "Nós reivindicamos a cidade inteira [...] se a série sobrevivesse, poderíamos ir a qualquer lugar" (citado por MARTIN, B., 2013, p. 192). O porto que recebe drogas, contrabandos e até tráfico humano serve na segunda temporada como pretexto para falar da "classe trabalhadora e da morte do trabalho", na palavras de Simon (MARTIN, B., 2013, p. 192; SEPINWALL, 2015, p. 91). Na terceira temporada, as conexões políticas permitem o exame das instituições da prefeitura, com todos os compromissos morais e a corrupção; na quarta, acompanhamos a vida de professores e alunos para explicitar a disputa entre o sistema educacional público e a sedução do trabalho nas ruas; e na quinta temporada, centrada na redação de um jornal, podemos ver a cidade do ponto de vista dos repórteres responsáveis pela própria mediação entre os fatos e os cidadãos. Tudo isso é alcançado por meio da ambição *panorâmica* da série, que se dispõe a construir novos *sets* de filmagem e a contratar uma grande parcela de novos atores e atrizes a cada vez que é renovada, mesmo que mantenha consistentemente certo número de personagens, com alternâncias de protagonismo, ao longo de várias temporadas.

A medida também acarreta a recusa do esquematismo moral do drama burguês, examinado no capítulo anterior, que frequentemente explica as causas do mal por meio da natureza pervertida de vilões: "Ao fazer da morte do trabalho uma parte da dinâmica, não se trata mais de caras maus decidindo virar traficantes porque são malvados, é sobre o imperativo econômico" (Simon, citado por SEPINWALL, 2015, p. 92). "Estávamos entediados com o bem e o mal", "não era um *show* policial", agora estava na hora de fazer "um programa de televisão sobre política e sociologia" (ALVAREZ, 2010, p. 1–3). Todas as falas de Simon vão nessa direção e constroem a imagem de um criador plenamente consciente

[116] "Tudo aquilo que não pudemos usar em *The Corner*? É por aí que vamos começar. Com essa forma invertida de capitalismo que é o tráfico de drogas. E a derrota de policiar isso. E daí *começamos a construir uma cidade* [*from there we start building a city*]" (David Simon, citado por MARTIN, B., 2013, p. 130, grifos meus).

"*The Corner* foi um passo revolucionário para seus autores e para a rede [HBO]. Mas ela é mantida junto à terra devido aos meros fatos. Seria necessária *uma nova forma de série aberta*, e a liberdade da ficção, para fazer a verdade emergir" (MARTIN, B., 2013, p. 132, grifos meus).

George Pelecanos, conhecido escritor de ficção policial e roteirista da série, afirma que a partir da segunda temporada a série "atinge outro nível" (citado por MARTIN, B., 2013, p. 193).

de expandir as possibilidades temáticas — e, consequentemente, técnicas — da ficção televisiva e que deseja incorporar ao drama do horário nobre elementos de uma análise combinada de estratégias investigativas, tanto de viés jornalístico/etnográfico, quanto acadêmico.

Aqui não se trata de aceitar acriticamente a carta de intenções do artista. Por exemplo, talvez seja precipitado dizer que *The Wire* reverta radicalmente o método melodramático padrão, haja vista a narrativa dramática linear que, embora apresente novidades em relação ao volume e à complexidade do material apresentado, ainda assim se desenvolve de modo relativamente tradicional. O que afirmo, no entanto, é que as séries de Simon incontestavelmente mobilizam o uso de ferramentas sofisticadas de análise sociológica, econômica, política e histórica, como provam as centenas de artigos a seu respeito, porque seu esquema incorpora desde o começo tal ambição. Resta compreender um pouco mais a respeito de como autor articula essa ambição para posteriormente determinar o quanto o material de fato produzido se alinhará com suas nobres intenções, atendo-nos à questão que nos concerne propriamente.

Capital contra trabalho (1): deuses pós-modernos

Em entrevista ao autor Nick Hornby (ALVAREZ, 2010), assim como na maioria de suas falas, as intenções de David Simon são bem claras. Ele afirma que o "modelo não é bem o shakespeariano [...] com foco na angústia [*angst*] e nas maquinações das personagens centrais", mas que se baseia na tragédia grega, com "protagonistas condenados pelo destino [*doomed and fated*] que confrontam um jogo viciado [*a rigged game*]". Apesar de "ainda estarmos condenados por deuses indiferentes", a nossa particularidade em relação aos gregos é que "não aceitamos nossos deuses", que, para Simon, são basicamente "o capitalismo desengatado que perdeu o controle [*untethered capitalism run amok*]". Brett Martin resume essa visão de mundo, afirmando que "na versão Baltimoreana do Olimpo, os papéis dos deuses foram dados às forças irracionais do capitalismo moderno" (2013, p. 145).

O destino irrevogável do homem passa dos deuses tradicionais aos "deuses pós-modernos" (ALVAREZ, 2010, p. 396) do capitalismo desenfreado, e assim Simon estabelece os primeiros termos da contradição entre o indivíduo e o meio, na figura de uma relação inconciliável entre a situação gerada pela circulação do capital na pós-modernidade e o que de fato os indivíduos necessitam. Ao recusar o modo de shakespeariano, Simon retira ênfase das consequências psicológicas — que, no melhor dos dramas, se introjetam nas personagens como *dilemas da consciência* —, e a situa na exploração ficcional do conjunto das relações

sistêmicas. Enquanto a maioria das obras de ficção constrói (às vezes brilhantemente) a figura de antagonistas corruptos e imorais, que uma vez eliminados/convertidos possibilitavam a retomada do equilíbrio, Simon está interessado em negar as noções de que "se você se livrar do policial mau, ou se alguém experimentar uma catarse emocional apropriada, tudo ficará bem" (citado por SEPINWALL, 2015, p. 81).

Tanto a figura do indivíduo comum quanto a presença do termo "capital" ou "capitalismo" é constante nas entrevistas e textos publicados de Simon. Por exemplo:

> *The Wire* retrata um mundo no qual o capital triunfou completamente, o trabalho foi marginalizado e os interesses monetários compraram suficiente infraestrutura política para evitar a reforma. É um mundo onde as instituições são soberanas e os seres humanos do dia a dia importam menos (ALVAREZ, 2010, p. 30).

Aqui o esquema ganha um terceiro elemento. Não se trata apenas da oposição entre capital/capitalismo e os "seres humanos do dia a dia", o que seria condizente com uma visão tipicamente modernista/weberiana da opressão do indivíduo pelas instituições organizadas militarmente de acordo com a razão instrumental que orienta o capital. O que entra na equação é o *trabalho marginalizado*, o verdadeiro termo que, para Simon, se coloca como oposição ao capital. Daí seu interesse pela "morte do trabalho" (ALVAREZ, 2010, p. 12, Introdução de David Simon).

A Baltimore representada por David Simon é a metrópole cujos postos de trabalho tradicional se esvaíram. Na segunda temporada, isso é figurado literalmente por meio do núcleo do sindicato de estivadores que enfrenta o desemprego causado pela migração da indústria e pela automação computadorizada dos portos. Rafael Alvarez chama essa temporada de um "velório de 12 episódios para a 'morte do trabalho'" (2010, p. 123), algo que é discutido extensivamente pelas próprias personagens do núcleo sindicalista no plano diegético.

Mas o problema é ainda mais profundo. Não se trata só da tragédia pessoal e familiar que acomete os trabalhadores que cresceram durante um período de afluência do fordismo. Em todas as temporadas e em todas as esferas de representação, os problemas dos bairros de Baltimore retratados são consequência direta da migração da indústria e do ataque ao bem-estar social promovido a partir de Reagan. Como vimos no Capítulo II, desde a crise do petróleo em 1973, o orçamento de grandes cidades é constrangido ao ponto de criar imensas zonas de subdesenvolvimento dentro dos espaços urbanos. O fechamento das fábricas em todo o território dos Estados Unidos cria um enorme exército de desempregados que circula pelos amplos espaços devastados das *inner cities*.

Capital contra trabalho (2): Bethlehem Steel

Um dos exemplos mais significativos desse movimento é a história da Bethlehem Steel, que durante quase todo o século XX foi a segunda maior fabricante de aço e de navios do país, com sede na Pensilvânia e com plantas espalhadas pelo território norte-americano, inclusive em Baltimore e em Sparrows Point, no estado de Maryland. Simbolicamente, a empresa representou o maior momento de desenvolvimento dos Estados Unidos, a grande expansão da modernidade a partir da virada do século XIX ao XX. O aço produzido foi utilizado na construção de vários dos grandes arranha-céus de Chicago e de Nova York, além da ponte Golden Gate, em São Francisco, no período em que as cidades se firmaram no imaginário coletivo como capitais do progresso. Além disso, durante as duas Guerras Mundiais, a empresa produziu quase metade do volume de armamentos pesados, como canhões e tanques, e foi vista como um dos grandes diferenciais dos Estados Unidos no esforço aliado. Tudo isso contribuiu para a construção do mito da empresa fordista paternalista no sentido mais clássico: uma indústria gigantesca que agrega o máximo de excelência na produção, cujos funcionários se orgulham por participarem do esforço produtivo essencial para a criação de uma base material concreta de objetos valiosos e que recebem contrapartidas reais, como salários acima da média de outros setores, garantias de previdência social e outros direitos trabalhistas, além de investimentos sociais como creches, escolas, hospitais e fundações culturais.

Para os estudos do trabalho, a Bethlehem Steel tem ainda uma importância anedótica, pois foi um dos locais em que Frederick W. Taylor implementou seu método de "gerenciamento científico" de abril de 1898 a 1901. Na verdade, como mostra Daniel Nelson (1977), o método não foi utilizado de maneira homogênea na fábrica durante a passagem conturbada de Taylor pela empresa, mas foi lá que o engenheiro fez algumas de suas observações mais importantes, e que mais tarde serviram de base para outros experimentos e para a publicação de seu famoso tratado, *Principles of Scientific Management* (1919)[117].

[117] Um dos problemas enfrentados por Taylor na Bethlehem Steel, discutido por Nelson, é significativo para a compreensão da força da ideologia e do modo de funcionamento da empresa fordista. Taylor enfrentou certa resistência da gerência quando seu novo método de retribuição diferencial por peça [*differential piece-rate system*] acarretou um grande número de demissões. A preocupação dos capitalistas, contudo, não se pautava na compaixão, mas no risco de um movimento de evasão populacional de South Bethlehem, onde eles tinham investimentos no comércio e no setor imobiliário. O exemplo é interessante porque mostra o impasse da época do capitalismo de monopólios: mesmo com a produtividade aumentada na fábrica, capitalistas guardam interesses reais na constituição de certa infraestrutura social. De qualquer forma, logo após o afastamento de Taylor, seus métodos são implementados e toda resistência trabalhista é finalmente dizimada durante o esforço de guerra.

O caráter da Bethlehem Steel como um símbolo da era fordista dos monopólios continua durante todo o século XX, e a partir da década de 1970 isso significa um estado constante de crise. Diversas são as causas específicas apontadas para as dificuldades financeiras da empresa que ocasionaram o fechamento de diversos de seus polos produtivos e/ou a incorporação por outras companhias desde essa época até 2003, quando a empresa é finalmente liquidada. Em particular, ressaltam-se a dificuldade de competir com plantas menores (*mini mills*) que utilizam métodos flexíveis de produção e técnicas de *just-in-time*, ainda não incorporados pela Bethlehem Steel; a competição com o aço estrangeiro, em particular advindo das indústrias japonesas e da mão de obra barata da Coreia do Sul; os encargos com as pensões do enorme contingente trabalhista da empresa que esteve ativo durante as décadas de 1940–1950 e, finalmente, uma hierarquia muito estratificada com diversos níveis de gerentes intermediários (*middle managers*) e de executivos cuja remuneração é vista cada vez mais como desproporcional[118]. Por causa desses fatores, a empresa e diversas outras do setor de siderurgia e construção naval fecham centenas de milhares de postos de trabalho ao longo das últimas décadas do século XX (NOLAN, 2015).

O que vale ressaltar é o grande choque da sociedade norte-americana ao ver a derrocada de um dos principais símbolos da era fordista. O golpe final ocorre em 2002 — justamente durante a escrita da segunda temporada de *The Wire* — quando dezenas de milhares de pensionistas ou de trabalhadores descobrem que os novos donos da Bethlehem Steel não conseguirão arcar com as promessas feitas nas décadas anteriores e têm de recorrer ao sistema previdenciário do governo para o pagamento de pensões. Isso implica, em muitos casos, no fato de que trabalhadores que estavam prestes a se aposentar terem que trabalhar por mais 12 anos se quiserem receber alguma compensação. É nesse momento que verdadeiramente se completa a representação da desilusão com a empresa fordista-paternalista que prometia cuidar de gerações inteiras de funcionários, mas que agora lhes nega os direitos conquistados.

[118] Uma reportagem do *The New York Times* (ROBBINS, 1982) cita todas essas causas e ainda observa a paixão extravagante do presidente da empresa, Eugene Grace, por campos de golfe instalados em diversos polos produtivos, o que reforça um dos grandes clichês norte-americanos a respeito de uma elite de executivos que, desconectada da situação real de suas empresas, onera o orçamento com gastos levianos (Cf. HALL, 1997; HOERR, 1988; REUTTER, 2005).

Capital contra trabalho (3): cidade

O fechamento de postos de trabalho ao longo das últimas décadas do século XX também leva ao sucateamento de cidades inteiras, de maneira similar ao que ocorreu em todo o Cinturão de Ferro e também nas metrópoles da costa Leste, conforme relata Jeff Chang:

> A Firestone, a Goodyear e a General Motors fecharam suas fábricas em South Central [bairro de Los Angeles]. No total, 131 plantas foram desativadas durante a década de 1980, eliminando empregos sindicalizados no setor produtivo de borracha, aço e automotivo, e deixando 124.000 pessoas desempregadas no centro da cidade. [...] Durante a recessão do governo Reagan de 1983, em Los Angeles a taxa oficial de desemprego atingiu 11 por cento. Mas, [no bairro de] South Central, foi muito mais alta, pelo menos 50 por cento de jovens. [...] O que ocorreu no South Bronx [em Nova York] durante os anos 1970, ocorreu em South Central durante os anos 1980. Foi a epítome de um número crescente de *inner cities* onde a desindustrialização, a involução, o aventurismo da Guerra Fria, o tráfico de drogas, as estruturas e a rivalidade das gangues, o comércio de armas e a brutalidade policial se combinaram para desestabilizar comunidades pobres e alienar um número massivo de jovens (2005, p. 313–315).

A questão do mercado de drogas aparece como uma derivação direta dessa situação: o que fazer com as pessoas que ficam para trás no processo de modernização e reciclagem da força de trabalho, particularmente com a juventude? O ex-líder do tráfico em Baltimore, Little Melvin Williams, que serviu de inspiração para umas das personagens principais de *The Wire* e que também atua em um papel secundário na série, coloca o problema da seguinte maneira:

> Nesta sociedade, no que tange à economia legítima, apenas certo número de pessoas são produtivas. Quanto às que não são produtivas, você tem que fazer algo com elas. Você pode ser um cara legal e educá-las, cuidar delas e torná-las parte da economia, ou pode dizer: “Vá se drogar” (ALVAREZ, 2010, p. 116).

O que o ator percebe é a conexão direta entre a falta de oportunidades na economia legítima e o estímulo para o uso e o comércio de drogas. Em outras palavras, qual o preço humano e social que se paga quando em determinado local seus cidadãos se veem privados da possibilidade de adentrar formas legítimas de contribuição produtiva para a sociedade? E o que resulta quando o Estado e as instituições se mostram incapazes de gerir esse imenso contingente da população? Em cada uma das temporadas de *The Wire*, e também das outras séries de David Simon, todos os principais conflitos são determinados por essa questão. As manifestações do problema são as mais variadas. O tema explícito de *The Wire*, o tráfico de drogas e as formas de repressão, é apenas uma das manifestações de uma economia informal que imediatamente substitui o vácuo deixado pelas indústrias. Todos os outros pontos focais examinados por Simon constituem investigações específicas derivadas daí, desde a corrupção

institucional até a incompetência da mídia em tratar do assunto, passando pela especulação imobiliária nas áreas desvalorizadas.

Resumindo, o que as séries a seguir vão mostrar não é naturalizado como uma condição humana inevitável. As causas do sofrimento dos indivíduos são diretamente localizadas na história de reorganização produtiva do capital, que se retira imediatamente de onde quer que esteja assim que determinado conjunto de fatores impossibilita o lucro de curto prazo, sem se importar com as vidas humanas deixadas para trás[119]. Conforme o capital abandona a cidade, a principal forma de relação dos sujeitos com seus meios, até então o trabalho estável fordista, também se esfacela. Em seu lugar, organizam-se formas alternativas de obtenção da subsistência, seja no empreendedorismo do tráfico de drogas, seja na perseguição de um sentido para a vida por meio do serviço público útil à sociedade.

Nunca será demais ressaltar a centralidade desse movimento para David Simon. A partir de agora, veremos como, em cada uma das séries, os núcleos de representação dramática apresentam como base geradora de conflitos: (1) as consequências simultaneamente sociais e individuais da migração do capital e do desinvestimento das políticas públicas resultante da impotência do Estado em relação aos interesses privados; e (2) a exaltação nostálgica das formas anteriores de organização produtiva, do trabalho concreto, útil, e dos laços que compõem uma cultura do trabalho típica do momento fordista. Dito de outro modo, a tensão dramática dependerá sempre do confronto entre capital e trabalho, entre a lógica devastadora que visa ao lucro acima de toda consequência humana, e a necessidade — vista por Simon como *intrínseca* — dos sujeitos de encontrarem formas satisfatórias de atuação *produtiva* no mundo.

Voltando à metáfora de um "velório" para o trabalho, poderíamos dizer que as séries de fato cumprem essa função: elas são ao mesmo tempo o ápice da depressão e do luto, ocasionados pela morte de um modo inteiro de vida, e a ressignificação simbólica do defunto, a lembrança idealizada de algo ou de alguém que jamais voltará. A própria representação dramática de funerais, velórios e da morte em geral, aliás, é sempre uma indicação importante na maioria das séries de Simon da intersecção entre a identidade no trabalho e na vida. Em *The Wire*, por exemplo, ocorre em cena o funeral de uma personagem, o detetive Ray Cole, vivido por um dos produtores da série, Robert F. Colesberry, que também havia morrido. A cena (em "Dead Soldiers", S03E03) aponta para o mundo real quando o roteiro utiliza diversas referências *a clef*, como forma de homenagem dos colegas ao trabalho do produtor.

[119] A professora e urbanista Raquel Rolnik (2015) explica com detalhes esse processo no nível global.

No plano ficcional, o que marca é a cultura do trabalho policial, com discursos eloquentes, música irlandesa e cerimônia no bar tradicional.

Também em *Treme* (HBO, 2010–2013), o primeiro episódio termina com um funeral em que o músico Antoine Baptiste aparece para tocar junto ao cortejo. O que se ressalta aqui é o caráter *profissional* da função, já que Baptiste encontra-se desesperado por conseguir algum dinheiro com seu trabalho e passa algum tempo certificando-se da taxa que vai receber. Mesmo assim, prevalecem o respeito e a forma tradicional do cortejo, que é representado na cena como indicador de uma marca cultural específica de New Orleans. Ambas as cenas, portanto, são capazes de contextualizar precisamente a cultura dos velórios intimamente associada à cultura do trabalho, seja a identidade policial, seja a questão prática/profissional do trabalhador do cortejo, que mesmo assim se insere perfeitamente na tradição.

Gerenciamento científico, consenso e resistência

Como podemos ver, os exemplos acima parecem exigir que estejamos muito mais próximos do *ponto de vista* dos trabalhadores, seja acompanhando o choque e as consequências pessoais da derrocada da grande indústria, seja compreendendo as culturas e subculturas do trabalho. É isso o que ganha proeminência nas séries de David Simon e por isso faz-se necessária uma descrição minuciosa do que de fato ocorre dentro dos ambientes produtivos representados em cada uma delas. Aqui, a teoria sociológica clássica, com a ambição de grandes abstrações, torna-se insuficiente. Mesmo Marx, que descreve brilhantemente a mesma oposição que tanto interessa a Simon, isto é, a contradição inevitável entre capital e trabalho, requer o complemento que apenas o estudo etnográfico das condições reais intrafirma pode oferecer.

O aparato teórico fundamental utilizado nesta seção será o conhecido estudo de Michael Burawoy, *Manufacturing Consent* (1979). A pergunta central do livro é simples: “por que os trabalhadores trabalham tão duro?” (1979, p. xi). A resposta, no entanto, diferencia-se de outras teorias, como a economia política ou as teorias da ideologia, porque decide ignorar os diversos fatores extrínsecos óbvios, como a necessidade de se manter o emprego em condições determinadas pelo mercado externo de trabalho e os aparatos ideológicos, como escola, família e igreja, e vai se concentrar no *ponto de produção*. Burawoy realiza uma pesquisa de campo trabalhando em uma fábrica de Chicago, a Allied Corporation, para responder a certas perguntas: “o que estava me levando a aumentar os lucros da Allied? Por que eu estava participando ativamente da intensificação da minha própria exploração e me angustiando, mesmo quando eu não podia?” (1979, p. xi). A chave é o termo *consenso* que,

para o autor, é produzido e estimulado por fatores intrínsecos à produção, e não só pela "escola, vida familiar, mídia de massa, estado etc." (1979, p. xi). O que não significa que essas instâncias não tenham um papel determinante nas motivações para se trabalhar, nem que haja ainda uma pressão inegável de fatores coercitivos, econômicos, políticos, psicológicos e sociais, apenas que o foco do estudo de Burawoy será o envolvimento consensual produzido no ambiente específico da fábrica. Da mesma forma, veremos que as séries de Simon são estruturadas a partir de características que só podem ser compreendidas por meio de conceitos intrínsecos ao ponto de produção.

Tudo começa com Taylor e o "gerenciamento científico". Como já vimos, a maior conquista de seus sucessores na fábrica de Bethlehem foi a incorporação do método que dominará, até hoje, as linhas de produção de praticamente todos os setores da economia. Trata-se da "taxa diferencial por peça", "remuneração diferencial por peça" ou simplesmente *differential piece-rate*. A noção é tão simples e tão difundida na indústria que bastará um breve resumo para delineá-la. Baseado em cálculos que determinam a produtividade máxima de cada trabalhador em cada tarefa, chega-se a dois valores de remuneração para o empregado com base em quantas tarefas deve concluir ou peças deve entregar: quem atingir um número superior à "média", ganha um bônus, e quem não atingir a meta é punido. Há inúmeras variações, com diferentes recompensas em termos de incentivos e punições. Pode-se, por exemplo, aumentar o valor de cada peça após a ultrapassagem da média; estabelecer um valor fixo de acordo com faixas de produtividade excedente; abrir a possibilidade de mobilidade do funcionário na hierarquia e/ou transferência para trabalhos mais brandos. As contrapartidas negativas, por outro lado, podem levar a uma diminuição do valor de cada peça entregue; subtração de uma soma absoluta; demoção e até mesmo a demissão por justa causa. Diversos nomes são dados para esses tipos de estratégias: como no Brasil frequentemente se usa o termo *metas*, será este que utilizarei. A grande vantagem econômica do sistema de metas é que ele fornece o incentivo aos trabalhadores para tentarem alcançar o máximo de intensidade produtiva em busca da máxima recompensa, escondendo o fato de que o nível de intensidade média é muitas vezes arbitrário e, principalmente, o fato de que o ganho de produtividade da empresa ao implementar o método é muito superior ao ganho individual dos trabalhadores, que se esforçam mais. No relato a respeito de Taylor na planta da Bethlehem Steel, por exemplo, constatou-se que cada trabalhador, em média, passou a "manusear três vezes mais material e a ganhar um salário 60% maior" (NELSON, 1977, p. 488). Ou seja, após realizar o triplo do esforço a que estava acostumado, o trabalhador viu seu salário aumentar apenas em um fator de 1,6. Como isso era obviamente prejudicial aos funcionários, apenas após ajustes,

que incluíram demissões em grande escala e o oferecimento de bônus não-financeiros (isto é, que não distribuíam de fato o lucro gerado), é que o sistema pôde ser efetivamente implementado.

Para nossa discussão do "gerenciamento científico", um fator é fundamental: a separação entre o *planejamento* científico das tarefas, realizada a partir do século XX cada vez mais por engenheiros industriais, trabalhadores de colarinho branco nos moldes de Taylor e seu famoso cronômetro, e a *execução* das tarefas de fato, realizada pelos operários fabris. Essa divisão é discutida desde Marx, mas apenas na época de Taylor ela ganha ares de ciência. A própria Bethlehem Steel, por exemplo, estimulava as universidades locais com quantias exorbitantes de dinheiro para a formação de uma elite de engenheiros capazes de fazer esse tipo de trabalho em suas fábricas. Além disso, quem projeta as próprias máquinas e operações, os novos profissionais com diploma universitário, também se vê cada vez mais longe do trabalho manual propriamente dito e de suas dificuldades. Daí resulta a distinção entre trabalho intelectual e trabalho manual, entre engenheiro e operário, "profissional" e trabalhador, além da figura cada vez mais necessária do gerente, aquele que intermedeia a relação.

Em termos gerais, dessa divisão resulta uma das formas do estranhamento entre trabalhador e operação. A partir do momento em que outra pessoa determina o ritmo, a intensidade, os tipos de movimento permitidos, as pausas para folgas e mais toda sorte de ações realizadas pelo trabalhador, este deve sentir-se expropriado de sua autonomia, apenas uma engrenagem em funcionamento dentro da máquina maior, cuja operação total se perde de vista. É assim que descrevem e representam frequentemente a alienação do trabalho fabril, desde filmes como *Metropolis* (METROPOLIS, 1927) até os mais avançados discursos marxistas de hoje.

Conceitualmente, não há nada de errado com essa explicação. Mas é importante perceber seu grau genérico e abstrato, que não leva em conta muitas situações de fato experimentadas. Aqui entram alguns problemas fundamentais. Em primeiro lugar, o *cálculo científico preciso das operações é frequentemente impossível*. Os relatos de Taylor chegam a ser ridículos quando, por exemplo, seus auxiliares tentam determinar exatamente a porcentagem de tempo que cada trabalhador deve descansar em relação à quantidade de peso que carrega, ou qual a maneira mais eficiente de se segurar uma pá para transportar carvão. Quanto mais variada e especializada for a natureza de uma tarefa, mais difícil para um engenheiro determinar com precisão as metas dos funcionários. Entram na conta variáveis que dependem umas das outras, por exemplo, o nível de intensidade ideal em relação à

probabilidade de ferimentos, a quantidade de descanso em relação à satisfação psicológica (que pode manter bons funcionários na empresa) ou a quantidade exata de gastos com reeducação no trabalho. Com isso, cria-se uma situação de constante disputa entre trabalhadores, gerentes e capitalistas, já que o interesse de cada uma das partes é intrinsecamente oposto. Os donos do capital devem conseguir o máximo de intensidade e de produtividade, com o mínimo de "desperdício" e de gastos com a força de trabalho. Trabalhadores querem a máxima remuneração com o mínimo de esforço. E gerentes devem manter ambos os lados felizes.

De acordo com Burawoy (1979, p. 27), a teoria de Marx explica o equilíbrio dessa equação levando em conta apenas os mecanismos de coerção. Em termos extremamente simplificados, o administrador da fábrica vai tirar absolutamente tudo o que pode dos trabalhadores, pois a pressão do exército de reserva os manterá "motivados" o suficiente para aceitarem a precariedade de sua situação. O complemento de Burawoy, no entanto, diz respeito aos mecanismos de consenso que ocorrem na própria firma, especialmente nos contextos em que haja plena oferta de empregos e que seja do interesse das firmas manter sob controle os níveis de rotatividade. Segundo ele, o sistema de metas acarreta um *jogo*[120]. Em vez de simplesmente se negarem a jogar, paralisando os trabalhos até que as taxas sejam ajustadas ou até que condições melhores sejam oferecidas, quando a operação está em andamento os trabalhadores se prestam voluntariamente a organizar seu trabalho de modo criativo para extrair pequenas vantagens e suportar os agravos do desajuste entre as metas e suas capacidades individuais. Isso ocorre, por exemplo, quando um funcionário percebe que não vai ser possível "bater a meta", e por isso desacelera o ritmo e desfruta do tempo que lhe sobra descansando, dormindo ou conversando com os colegas. Ou ainda quando percebe que já cumpriu a meta, mas continua trabalhando para formar uma reserva, que lhe será útil para

[120] A noção de "jogo" associada ao trabalho é bem mais antiga do que o texto de Burawoy e constitui uma enorme linha de estudos na sociologia que estudam o cruzamento de teorias do trabalho, interação social e psicologia. Uma das visões mais populares é mencionada por Donald Roy (1959) em um dos relatos clássicos de etnografia dos grupos de trabalho. Roy, baseado em Hendrick de Man (1985, p. 80), indica um "instinto" natural dos seres humanos de encontrarem significado mesmo na tarefa mais entediante. O texto é interessante para nós porque no caso examinado não há pressão de um sistema de remuneração de peças, ou seja, porque ele mostra a amplitude das possibilidades de situações em que uma tendência ao jogo se desenvolve. Já na abordagem de Burawoy, jogo ganha o sentido de engajamento e desafio simultâneos em relação às regras estabelecidas pela gerência, como as metas e a produtividade diária, o que implica em uma análise profunda das consequências lógicas da participação nesse jogo e na crítica dos interesses capitalistas que se beneficiam dele. Isso difere da visão essencialista advogada por Roy com base nas posições questionáveis de De Man que, aliás, passou do revisionismo marxista a uma posição favorável à conciliação com o nazismo durante as invasões de 1940 (DE MAN, 1985, p. vii, introdução de Peter J. Steinberger à edição de 1985). Isso não significa que De Man não reconheça os constrangimentos do capitalismo sobre o "impulso criativo" (1985, p. 80) do ser humano, mas sua ênfase, assim como a de Roy, implica na crença de que seja possível encontrar o compromisso ideal entre uma existência satisfeita do indivíduo sem alterar de maneira significativa as relações de poder.

outro dia, para trocar por favores com outros colegas, ou simplesmente para obter prestígio social. O "jogo" implica em inúmeras nuances e variáveis que não podem ser consideradas sem a compreensão das situações específicas, que variam de empresa a empresa e de função a função. No entanto, é importante mencionar que a função do incentivo consensual à participação no "jogo" da produção é idêntica à de sua forma coercitiva: extrair o máximo de trabalho, pelo mínimo de dinheiro. Nesse ponto, a liberdade e a autonomia do funcionário vão até onde ele pode dosar certos movimentos e modos de interação com o processo produtivo, sem jamais questionar o princípio fundamental do trabalho no capitalismo: o fato de que ele deve produzir mais do que recebe em troca.

A crítica de Burawoy a conceitos clássicos da teoria sociológica percebe a importância na vida dos trabalhadores de um movimento de resistência e adaptação às condições estranhadas sob o capitalismo. Trata-se dos fatores que permitem ao ser humano aguentar as privações que a maioria dos tipos de trabalho exige (1979, p. 138)[121]. Tanto a cultura do trabalho fordista, de extrema solidariedade entre funcionários do chão de fábrica, quanto as inúmeras formas de reapropriação da sensação de autonomia, utilidade, excelência técnica, e diversas outras, devem ser consideradas vitais tanto à sobrevivência dos próprios trabalhadores e do capitalismo. Daí a impossibilidade de que tais termos sejam desconsiderados, quando, por exemplo, apenas se critica determinado modo de produção sem compreender as contrapartidas humanas que ele oferece. É isso que está no centro da representação do trabalho nas séries e na literatura de Simon, desde seus primeiros livros, *Homicide: A Year on the Killing Streets* (1991) e *The Corner: A Year in the Life of an Inner-city Neighborhood* (1998), que nada mais são do que relatos jornalísticos, nos moldes da etnografia[122], daquilo que se passa em um ambiente de trabalho.

Trabalho abstrato, concretamente

The Wire retorna ao universo do trabalho representado em séries como *ER* e, principalmente, *Homicide* — cujo vínculo com David Simon reforça a relação direta de ascendência[123]. Nessas séries, um dos principais conflitos ocorre quando membros do

[121] David Harvey comenta brevemente esse aspecto: "Estratagemas como remuneração por peças ou bônus de produtividade apenas podem ser contados como sucessos parciais do ponto de vista da gerência, pois os trabalhadores frequentemente estabelecem suas próprias normas que, por sua vez, regulam a taxa de remuneração da tarefa" (1990, p. 231).

[122] Sobre as influências do jornalismo e da etnografia na obra dramática de David Simon, ver Williams (2011).

[123] A série foi baseada no livro homônimo de Simon, e o então jornalista colaborou no roteiro e na edição.

ambiente profissional relativamente hierarquizado, geralmente gerentes, constrangem a autonomia dos criativos trabalhadores individuais. Tanto na série médica dos anos 1990, quanto em *The Wire*, vemos como a iniciativa pessoal se mostra como alternativa positiva em relação à estrutura burocrática de gerenciamento. No capítulo III, coloquei o problema como a oposição entre trabalho concreto e abstrato, *work* e *labor*, mas agora é necessário examinar melhor como essa oposição pode ser descrita com termos mais adequados ao que de fato ocorre no ponto de trabalho. Para isso, é fundamental rever a noção de *controle*.

No fordismo-taylorismo, a tendência é que as formas de gerenciamento científico criem uma rígida estrutura de supervisão hierarquizada. Engenheiros fazem medições e desenvolvem máquinas e métodos de trabalho que devem ser supervisionados por gerentes e aplicados pelos trabalhadores. À primeira vista, isso implicaria em compreender a empresa fordista típica como uma instituição extremamente inflexível, que retira toda a liberdade de movimento, a criatividade intelectual e o poder de decisão dos trabalhadores que se encontram nos níveis inferiores da pirâmide produtiva. Essa, aliás, é a imagem-padrão do trabalho fabril. Contudo, como já vimos, a cada nível descendente da pirâmide há espaço para a má comunicação, resultado de falhas no processo de aplicação e supervisão dos planos elaborados pelos níveis mais altos. Nas empresas reais, há sempre um grau de liberdade e de interpretação das orientações. Trabalhadores manuais não podem (e não querem) consultar os gerentes ou os engenheiros a cada vez que têm dúvidas a respeito de uma instrução. Além disso, ocorre o movimento de resistência, que permite a dosagem do ritmo e da intensidade de acordo com os interesses imediatos de cada trabalhador e que obedece a outras dinâmicas, como o prestígio social entre colegas, a solidariedade e as disposições pessoais. Na prática, portanto, a estrutura fordista exige um nível de controle que a organização hierárquica e os métodos tradicionais de supervisão, sem o apoio tecnológico que surge a partir do final da década de 1960, são incapazes de realizar. Soma-se a isso a inflação das camadas de supervisão, os *middle managers*, que acabam formando um "exército de burocratas" (SEWELL; WILKINSON, 1992, p. 275), cujos interesses tendem a se emancipar das metas concretas da produção. Isso resulta nos estereótipos dos gerentes carreiristas e/ou obcecados pela obediência cega às regras e ao processo, ou seja, à síndrome de pequeno poder.

Já sabemos que esse tipo de relação é transformado com o advento das técnicas modernas de gestão, como o *just-in-time*, o *controle total de qualidade* e o *aprimoramento contínuo* (*kaizen*), ou melhoria contínua. O capital percebe as dificuldades do método engessado de uma estrutura altamente hierarquizada e descobre maneiras de superá-lo, aplicando, por um lado, controles muito mais finos de supervisão com o uso da tecnologia de

vigilância e de fiscalização da produtividade. Isso resulta também na eliminação das figuras humanas intermediárias que, devido às limitações inerentes, acabavam possibilitando aos trabalhadores certo espaço de liberdade e de atuação imprevisível. Voltaremos a esse momento mais tarde. Por enquanto, é importante enfatizar que as séries como *ER* e, mais tarde, *The Wire*, representam essa passagem, mas que a matéria imediata de seus roteiros — a disposição dos conflitos — parece se pautar pelo método anterior de produção. Isso quer dizer que o ambiente profissional dessas séries é muito semelhante ao da fábrica fordista. Os alvos imediatos da sátira são justamente os gerentes e a burocracia, ao mesmo tempo em que se exalta a liberdade relativa das relações pessoais que se desenvolvem apesar e por consequência de uma gerência incompetente. No capítulo sobre *ER*, descrevemos os interesses da gerência — a obediência cega à rotina e aos processos mecânicos do dia a dia — como polo do trabalho abstrato, enquanto que a iniciativa pessoal, a autonomia e a sensação de serviço representavam o trabalho concreto. A mesma coisa ocorre em *The Wire*, com a diferença de que agora é possível examinar com mais precisão as consequências dessa equação. Já adiantando a última seção deste capítulo, mostrarei como as séries de Simon se prendem à nostalgia de uma época fordista, com todas as suas dificuldades derivadas da hierarquia e da burocracia, mas também com as vantagens das relações humanas orgânicas do grupo de trabalho autônomo que se revolta contra a gerência. No entanto, devido ao próprio alvo da crítica, Simon acaba *participando da mudança de paradigma toyotista* e reforçando a ideia de um trabalhador e de uma equipe de trabalho mais autônomos, que inadvertidamente serão essenciais às novas formas de organização corporativa.

Em *Homicide*, um dos elementos mais importantes da série era o quadro-branco, onde os detetives anotavam em vermelho os casos não resolvidos e em preto os casos encerrados. No final de cada mês, os supervisores computavam o saldo, que determinava o índice de competência do departamento, implicando em mais ou menos benefícios e recursos. Também em *ER* o quadro tem papel fundamental, servindo de medida para a quantidade de trabalho do dia. A velocidade com que cada médico apagava os nomes do quadro constituía marca direta da competência. Em alguns episódios das primeiras temporadas, vemos inclusive a tentativa da gerente-por-excelência, Kerry Weaver, de estabelecer códigos extremamente complicados para o gerenciamento do quadro, e enfrentar a resistência dos outros médicos, que percebem sua autonomia ameaçada.

Tudo isso reflete perfeitamente aquilo que David Simon chama de “o jogo dos números [*numbers game*]” ou a “adoração do resultado” [*the worship of the bottomline*] (2010, p. 8, 9). Também o departamento de homicídios em *The Wire*, além de todas as

instâncias políticas e institucionais representadas na série, vai se referir constantemente à necessidade de conter gastos e seguir procedimentos que muitas vezes constituem apenas uma "maquiagem" dos números. Prisões temporárias de traficantes de rua, por exemplo, são um meio para que a força policial prove às agências reguladoras e ao público — mediado pelo trabalho jornalístico — que o trabalho de combate ao crime está sendo realizado da melhor maneira possível. Também são representadas na série as inúmeras oportunidades de carreiristas profissionais, majores e capitães que estão absolutamente desconectados da função e do serviço público que realizam e que se especializaram apenas no jogo ardiloso da política institucional. A crítica ao *paperwork* é frequente: em quase todos os episódios os policiais têm de preencher os formulários e os relatórios em três ou quatro vias, o que teoricamente os impedem de ocuparem seu tempo útil com a investigação propriamente dita, com o *trabalho que interessa*.

Novamente percebemos aqui o alinhamento com o ponto de vista do trabalhador. As consequências negativas da burocracia são vistas como empecilhos às tarefas do dia a dia, à realização da missão vital dos trabalhadores, que necessitariam apenas de espaço para realizar suas vocações. O único gerente que ganha a simpatia dos subordinados é aquele que *veio de baixo*, que reconhece sua aliança com os trabalhadores e que, portanto, recusa o jogo sujo da política e do carreirismo. Essa personagem está presente em *todas* as séries policiais: em *Hill Street Blues*, era o Capitão Furillo; em *Homicide*, o Tenente Al Giardello e, em *The Wire*, o Tenente (e posteriormente capitão) Cedric Daniels. Apesar dos conflitos, esses homens sempre estarão do lado dos trabalhadores. Isso revela a tendência das séries de criar a ideia de uma gerência que seja capaz de se aliar ao interesse do trabalhador, ou de realizar de forma humana a mediação entre as exigências da chefia-capital e as necessidades do trabalhador. No entanto, também é possível especular que haja um impulso nostálgico por trás dessas personagens. Na vida real, a figura do gerente tende a desaparecer das empresas com a adoção de métodos de controle muito mais sofisticados, baseados não na interação humana hierarquizada, mas na computação eletrônica de todos os aspectos dos movimentos do trabalhador e na autogestão das equipes de trabalho. Não é de se surpreender, portanto, que as séries tragam de modo cada vez mais forte uma personificação da melhor relação possível que as organizações de trabalho tradicionais poderiam produzir em termos de supervisor-supervisionado. Ao mesmo tempo, como sabemos, na medida em que a substituição das formas de gerenciamento é lenta e gradual, tais figuras ainda apresentam validade na experiência.

Trabalho concreto, abstratamente

O embate estrutural, motivado por interesses distintos dos donos do capital industrial, da gerência e dos trabalhadores, comporta ainda outro elemento: o controle de qualidade, cuja própria existência expressa o conflito em termos de quantidade *versus* qualidade. O jogo dos números, a obtenção da meta, a exposição da produtividade implicam na quantificação dos resultados, o que pode levar à obnubilação de critérios qualitativos. O propósito do controle de qualidade é garantir que cada peça/produto/serviço seja apresentado ao mercado sem falhas, enquanto o interesse do trabalhador que produz no ritmo da remuneração por peças, e também do capitalista, é aumentar o volume da produção e conseguir a passagem mais rápida possível pelos processos de verificação e controle. Assim funcionam tanto as empresas particulares quanto os departamentos de polícia e os prontos-socorros abarrotados, cujos profissionais não têm o luxo de se demorarem demais com cada caso/paciente — não por causa de um controle de qualidade rigoroso, mas pela própria falta de recursos. Satisfação parcial amplamente disseminada é preferível à satisfação completa em número restrito.

Para o trabalhador individual especializado, esse conflito é particularmente doloroso. O "jogo dos números", a perseguição de metas e a exposição de resultados quantitativos está em contradição com o impulso imediato de quem realiza determinada tarefa na proporção de seu estudo, atenção e habilidade. Por isso o trabalho concreto e útil representado nas séries estará sempre mais próximo do cuidadoso manejar artesanal do que com o *labor* desatento e despreocupado do operário sem zelo. É assim que podemos descrever a investigação policial realizada pela força-tarefa montada nos primeiros episódios de *The Wire* e que permanece ao longo das temporadas. Uma junta de policiais especialmente dedicada se reúne em outro local, resguardando sua autonomia, para perseguir um objetivo de longo prazo, pondo de lado a rotina mecanizada do departamento de homicídios. Como figuração do impulso artesanal, a trama utiliza a personagem de Lester Freamon, detetive habilidoso e paciente que se encontrava há mais de uma década reduzido a assistente de almoxarifado — dando a entender que recebera sanções justamente por ter se mostrado insubordinado, por não ter participado docilmente do "jogo dos números". Freamon é resgatado pela força-tarefa, mas não leva a sério o trabalho dos colegas, até perceber que eles compartilham de sua vocação para a atividade paciente e minuciosa da investigação. No começo da trama, ele é visto entalhando pequenas miniaturas em madeira, que vende para complementar a renda e, possivelmente, que produz para satisfazer à vocação desperdiçada no serviço burocrático. Por meio da figura de Freamon, Jameson já havia observado que o trabalho policial de *The Wire* "está mais próximo

do trabalho artesanal do que à dedução abstrata" (2015, p. 244). O crítico afirma que a série se afasta da convenção policial tradicional, que produz a figura do trabalhador intelectual genial, o detetive intuitivo que realiza as conexões invisíveis para fins de resolução dos crimes. De fato, *The Wire* apresenta pouquíssimo *insight* individual, típico do detetive de romances policiais desde o século XIX; em seu lugar está o trabalho em equipe, artesanal, que monta vagarosamente cada peça do quebra-cabeça. É na colaboração e na paciência, muito mais do que na valentia ou na inteligência, que residem os verdadeiros valores da força-tarefa.

Apesar da natureza massiva do comércio de entorpecentes, no trabalho do crime também há espaço para um tipo de orgulho que pouco tem a ver com resultados numéricos. Little Melvin Williams, o ex-traficante que inspirou a personagem de Avon Barksdale, depõe que sua motivação não se baseava no dinheiro, mas no "poder de mandar [*calling the shots*]". Ele conta que o período em que comandava sua equipe foi aquele em que sentiu mais orgulho em sua vida. "Eu tinha um grupo a meu redor" (ALVAREZ, 2010, p. 107–115), companheiros e subordinados que eram dispostos de acordo com as habilidades gerencial e corporativa de Williams. Sua fala enfatiza o status e a posição que seu domínio corporativo lhe proporcionavam, além do caráter coletivo do trabalho. O reconhecimento e o sucesso estavam subordinados à qualidade de Williams como líder.

Richard Sennett dedica todo um livro (2009) à ideia de *craftsmanship*, uma palavra sem tradução equivalente em português, que significa ao mesmo tempo habilidade, destreza, trabalho artesanal e, no contexto anglo-saxônico, toda a atividade industrial de trabalhadores extremamente especializados, mas sem treinamento universitário formal. Mecânicos de navios, operadores de máquinas complexas, soldadores e artesãos de cobre, vidro e madeira, além de inúmeros outros profissionais manuais, são qualificados como *craftsmen*. Ademais, essa era a categoria máxima no plano de carreira de diversas fábricas, que costumavam dividir os funcionários em duas faixas: aprendiz e *craftsman*. Ao obter esse status, o trabalhador sindicalizado se encontrava no topo de sua profissão e poderia contar com diversos benefícios adicionais.

Sennett define *craftsmanship* como "fazer bem alguma coisa por ela mesma" (2007, p. 104, 194), ou seja, uma atividade cujo fim não se justifica pelo valor de mercado nem pela utilidade final do produto, mas pela excelência da técnica em si. A atividade do trabalho artesanal exige do profissional atenção obsessiva, algo que "não se coaduna com as instituições do capitalismo flexível" (2007, p. 105), que demandam um tipo de atenção muito mais disperso e superficial do trabalhador:

> No trabalho, na educação, na política, a nova ordem não satisfaz, e nem pode satisfazer, esse desejo. O novo mundo do trabalho é muito móvel para que o desejo de se fazer algo bem por si mesmo se enraíze na experiência pessoal ao longo dos anos ou décadas. [...] Por causa disso, *craftsmanship* tem um valor cardinal que falta ao trabalhador, ao estudante e ao cidadão idealizado da nova cultura. Compromisso. (SENNETT, 2007, p. 194–195).

Um caso relatado por Sennett diz respeito a programadores do setor de informática que viam seus programas serem lançados no mercado sem passarem pelo devido processo de testes e de remoção de erros. As consequências disso são bem conhecidas por qualquer usuário de aparelhos eletrônicos, mas o que se ressalta aqui é a experiência, extremamente comum na vida corporativa em todos os seus níveis, de que a gestação dos frutos imediatos do trabalho pode (e deve) ser acelerada para atender a interesses que contradizem o zelo de seus produtores diretos. Tal frustração é figurada em *The Wire* no rosto dos policiais da força-tarefa que, nos últimos episódios da primeira temporada, veem a investigação ser interrompida na metade para responder à necessidade política de resultados palpáveis (e fotografáveis) em um ano de campanha eleitoral.

A luta por autonomia e qualidade também está presente na biografia de David Simon que, conforme relata Brett Martin (2013, p. 113), briga desde seu primeiro emprego no jornalismo, aos dezenove anos, com os donos das revistas e jornais nos quais trabalha. Como já vimos, a transformação de Simon em *showrunner* também se dá em um contexto de abertura da televisão à visão criativa, e ele não se cansa de elogiar a autonomia que a HBO lhe confere, muito embora essa autonomia deva ser constantemente negociada em cartas e discussões que persuadem os executivos a levar adiante seus projetos. George Pelecanos reafirma esse traço da personalidade do produtor: “David também não gosta de autoridade” (2013, p. 130). Essa posição é compartilhada pelos produtores/roteiristas imediatos da série e é retratada na tela, valendo-se da oposição entre os interesses dos trabalhadores e as exigências do capital.

Já cobrimos nos primeiros capítulos a situação da classe profissional-gerencial e como ela é afetada pelo medo da desespecialização e do trabalho alienado. No entanto, o universo das séries de Simon está tão próximo à cultura fabril que devemos corrigir um mal-entendido comum. As perdas trabalhistas no setor produtivo ao longo das últimas décadas do século XX não foram causadas somente pela desespecialização. A equação tradicional de que os trabalhadores se alienam à medida que o gerenciamento científico simplifica tarefas e introduz máquinas está parcialmente correta, mas é importante perceber que o fechamento sistemático dos postos de trabalho e a precarização da situação social e econômica atingem

também o mais especializado dos artesãos e trabalhadores manuais. Joseph Blum (2000), por exemplo, relata a situação dos artesãos responsáveis pela fabricação e pelo conserto de navios no porto de São Francisco, nos Estados Unidos. Segundo o relato do autor, que trabalhou durante 25 anos na profissão, e de colegas, o setor é impermeável à introdução de tecnologias e técnicas modernas de gestão e de supervisão devido ao caráter altamente específico dos problemas que se apresentam cotidianamente. Mesmo assim, apesar do extremo orgulho com que demonstram a excelência técnica, diversos profissionais se encontram desamparados pelas mudanças trabalhistas e pela competição estrangeira. Contratos temporários, com grandes variações sazonais, obrigam grande contingente a procurar uma segunda ocupação ou a investir em longos e custosos processos de reeducação. A importância desse processo na representação, portanto, é menos a investigação das causas e consequências da reorganização social e econômica em termos numéricos absolutos, e mais os efeitos subjetivos e relativos: o preço da precarização é particularmente doloroso para o trabalhador, já que o retraimento das opções viáveis na sua área implica no abandono da prática de uma habilidade (*craft*) adquirida e, consequentemente, de uma identidade que se desenvolveu ao longo de décadas. É essa experiência subjetiva que é articulada nas séries de Simon, com todas as implicações. Também é aqui que se mostra a intersecção das experiências do grupo profissional-gerencial, como a profissão do jornalista, retratada na última temporada de *The Wire*, e de um segmento de trabalhadores manuais fabris. Seus anseios são comparáveis, ou melhor, são comparados, no sentido de que as próprias séries impõem essa perspectiva.

Preço humano

O trabalhador, particularmente o *craftsman* especializado que se identifica com sua arte, mas também qualquer indivíduo que se comprometa com a realização bem-feita de qualquer tipo de serviço, experimenta simultaneamente o orgulho da excelência e seu fardo. Não é preciso fundamentar teoricamente a experiência cotidiana do reconhecimento por um trabalho exitoso, algo que é diretamente proporcional à dificuldade da tarefa e à sua utilidade real e/ou percebida. Os “heróis” de Simon, especialmente em *The Wire*, e das séries de serviços públicos dos anos 1990 se entregam totalmente ao cumprimento do dever. A atitude, no entanto, não deve ser confundida com a execução de tarefas subordinadas, mas com uma adesão ao que, individualmente, cada trabalhador interpreta como o espírito de sua função. Assim, os policiais da força-tarefa atropelam os processos, a hierarquia e o jogo estratégico carreirista para perseguir quem seriam os verdadeiros culpados pelo tráfico de drogas. O mote dos investigadores, “seguir o dinheiro”, os leva a conexões internacionais com grandes

empresários e a políticos do alto escalão, mas a série como um todo, ao permitir a visualização dessa trama, parece indiciar também os mecanismos institucionais que possibilitam a ilegalidade, incluindo a própria ideologia de combate às drogas.

Ancorados na adesão intransigente ao espírito investigativo, alguns policiais se diferenciam dos outros. Em *Homicide: A Year on the Killing Streets* (1991), Simon já descreve o modo como certos detetives não tinham tempo nem paciência para as futilidades do serviço burocrático cotidiano. Eles buscavam os "peixes grandes" do crime, desaparecendo do escritório por períodos prolongados para se concentrarem em investigações individuais. Tal atitude ganhará representação ficcional na figura de Frank Pembleton na série homônima, e também nas personagens de McNulty e Freamon em *The Wire*. Em diversos momentos vemos a atitude engajada de abnegação desses detetives bater de frente com o relaxo dos policiais mais velhos acomodados. Há todo um núcleo cômico em *The Wire* a respeito da má vontade de detetives próximos da aposentadoria se engajarem na investigação com a mesma intensidade dos mais jovens.

Tudo isso contribui para o reforço de uma ética profissional que, como veremos no último capítulo desta parte, pode ser considerada suspeitamente favorável às demandas das novas formas flexíveis de organização. No entanto, aqui ressaltamos apenas que, ao lado da representação positiva e heroica encontra-se também certo preço humano cobrado do trabalhador consciencioso. Os relatos clássicos de Donald Roy, por exemplo, falam do sofrimento psicológico que determinados tipos de operários sentiam quando tentavam fazer o melhor para servir seus colegas em uma cadeia produtiva, mas as condições materiais não lhes permitiam (mencionado por BURAWOY, 1979, p. 53). Trata-se da sensação muito comum de que a responsabilidade imediata por determinada tarefa cabe inteiramente ao funcionário, o que pode levá-lo a ignorar que sua situação concreta, disposta por engenheiros e por planejadores, às vezes torne impossível a realização plena de determinada meta. A maioria das séries que trata o ambiente de trabalho com alguma ambição realista tenta capturar também o fardo individual e psicológico causado pela identificação plena com a vocação. Em *The Wire*, por exemplo, McNulty é a personagem mais típica do desequilíbrio provocado pela dedicação exagerada ao trabalho. No segundo episódio da primeira temporada, vemos brevemente o estado de seu apartamento: uma sala desprovida de móveis, um colchão disposto diretamente sobre o chão, *junk food* e latas vazias de cerveja espalhadas. Assim como diversos médicos de *ER*, os principais conflitos individuais de McNulty representam a impossibilidade de se reconciliar uma vida afetiva plena com seu *daemon* investigativo — pelo contrário, conversas com seus colegas muitas vezes indicam que ocorra um sistema de retroalimentação em que os

desajustes pessoais motivem a obsessão pela excelência profissional e, por sua vez, a ocupação exagerada com o trabalho impeça o investimento no âmbito afetivo. O argumento é reforçado pelo próprio arco maior da personagem, que consegue desenvolver um laço afetivo relativamente estável com uma namorada nos momentos em que é afastado compulsoriamente da investigação.

Mesmo assim, *The Wire* escapa de alguns clichês de redenção pessoal. O "alcoolismo" de McNulty, diferentemente dos casos em *Hill Street Blues*, *ER* e *24* nunca se torna foco da narrativa a ponto de exigir um clímax e uma resolução. O vício surge como um traço diretamente ligado aos limites de uma expressão profissional plena: é representado como uma forma de compensação da intensidade constantemente negada pelos entraves burocráticos da instituição ou das próprias experiências traumáticas a que o trabalho policial submete seus empregados. O arco de "Kima" Greggs, a única detetive mulher da série, reflete o processo de McNulty. Quanto mais ela se envolve com o trabalho policial significativo, mais sua vida pessoal descarrilha, levando a brigas conjugais e à separação. Também o dilema de "Bubbles", o informante sem-teto viciado em drogas, se coloca como um problema entre a necessidade profissional e o bem-estar pessoal: quando ele tenta se livrar do vício, os detetives lhe perguntam "o que diabos eu vou fazer com um informante limpo?". Ou seja, sua doença se coloca como uma necessidade subordinada à investigação, e sua vida é claramente relegada a segundo plano em relação às informações valiosas que ele trazia da rua, os frutos de sua *produção*. Oscar Requer, que serviu de inspiração para o detetive "Bunk" Moreland, o melhor amigo de McNulty, afirma: "O trabalho pode ser estressante e você sempre tem às mãos o instrumento da sua própria destruição" (citado por ALVAREZ, 2010, p. 74).

Em todos esses casos, vale ressaltar que não é o estranhamento do trabalho abstrato, a vida desprovida de sentido do serviço repetitivo na sociedade capitalista, nem muito menos o desemprego, que leva ao vício. Justamente o contrário: as personagens são mais ou menos desequilibradas conforme apresentam um grau maior ou menor de excelência profissional e se identificam com o trabalho. O que pode levar a dois questionamentos complementares. Em primeiro lugar, poderíamos pensar que essas representações servem de estímulo a um relacionamento superficial com o trabalho. Como Sennett já havia mostrado (Capítulo 9), as novas formas de trabalho em equipe, orientadas por projetos extremamente fluidos, exigem certo desapego aos resultados e aos laços duradouros interpessoais. Identificar-se demais com apenas um projeto e uma vocação é estar disposto ao fracasso em uma sociedade que exige constantemente a flexibilidade e a superficialidade. Assim, poderíamos ler esses episódios

como *cautionary tales* a respeito da impossibilidade de uma identificação plena do indivíduo com seu trabalho sob a pena de grandes sofrimentos pessoais.

O segundo questionamento é um desdobramento desse: exatamente que tipo de sociedade nega a seus membros a manifestação vital de uma atividade plena de sentido, que se mostre verdadeiramente útil e que permita a afluência de dons e disposições humanas sem entraves? A maioria das séries parece estancar na primeira proposição. Ao conter a representação da insatisfação pessoal, expressa pelo vício ou pela falência nos relacionamentos, em características individuais que encontram espaço para se resolverem com atitudes voluntárias das personagens, as séries se negam a levar adiante o questionamento a respeito da arbitrariedade dos limites impostos aos indivíduos. Já *The Wire* e as demais séries de David Simon, sem jamais limitar a iniciativa pessoal, nem questões de predisposição psicológica — ou seja, sem se tornarem mecanicamente deterministas — retiram a ênfase das decisões individuais e reconfiguram o problema como uma questão de representar de forma mais ou menos realista os limites dessas decisões.

É claro que, de certa forma, Simon exalta a ideologia protestante do trabalho abnegado. Sem McNulty e Freamon, não há *The Wire*. E, com isso, também há um enorme espaço de representação para todas as satisfações de um serviço excelente. Veremos a seguir como isso funciona no fortalecimento do "jogo" do trabalho, que é atualizado pelas novas formas de gestão. Mesmo assim — e isso é muito mais importante do que qualquer tema ou conteúdo da representação — a própria estrutura narrativa da série desencoraja o desapego e a flexibilidade de que as novas empresas também necessitam. Como já vimos, a levada do enredo exige uma fidelidade de atenção muito diferente da narrativa melodramática episódica tradicional, cujas reviravoltas permitem o reajuste constante das expectativas e cuja recapitulação narrativa remove o peso intelectual de decodificação. Há intensidade na relação entre obra e espectador, mas é uma intensidade muito diferente daquela exigida pelos projetos fugazes das empreitadas características do mundo do trabalho moderno, que se baseiam em contratos temporários ou na especulação de futuros. Por isso, é possível dizer que *The Wire* apresenta fortes elementos de uma temporalidade fordista, ou que utiliza essa perspectiva como principal ponto de articulação.

O "jogo" de metas

A ideia de um "jogo" do trabalho permite a identificação dos elementos-chave que explicam, entre outras coisas, o engajamento dos funcionários com a atividade produtiva, independentemente de receberem ou não uma porcentagem justa das recompensas.

> Será que o "jogo de metas" [*making out*] poderia ser considerado um "fim em si mesmo"? É possível sugerir que a obtenção da "meta" marque a conclusão bem-sucedida de um "ato" ou de uma "tarefa" em que o resultado é *altamente controlável pelo operador*; ainda que *fatores de* "*sorte*" sejam determinantes importantes. "O jogo de metas" exigia o exercício de *habilidade e resistência física*; oferecia oportunidades para "*autoexpressão*". O *elemento de incerteza* do resultado, fornecido pelas possibilidades onipresentes de "falta de sorte", transformavam a perseguição das "metas" em um "jogo empolgante" contra o relógio na parede, um "jogo" no qual os elementos de controle providos pela aplicação de conhecimento, habilidade, engenhosidade, velocidade e resistência física aumentavam o interesse e produziam sensações entusiasmadas de "vitória" e "realização" (ROY, 1952, p. 511).

O parágrafo acima contém os principais fatores de engajamento no "jogo" das metas. Ele foi retirado da tese de doutorado de Donald Roy, que trabalhou, nos anos 1950, nas mesmas instalações em que Michael Burawoy iria realizar o trabalho de campo que deu origem a *Manufacturing Consent*. O jogo exige a impressão da autonomia do operador: o trabalho aparenta depender em boa parte do esforço individual, da capacidade de realizar determinado número de tarefas para obter um resultado concreto e mensurável. Também é fundamental que a atividade mobilize habilidade e resistência física, isto é, que de fato exija do operador a aplicação de sua força de trabalho e de atributos que só podem vir à tona por meio de seu intermédio. Conhecimento, habilidade, engenhosidade e velocidade são outros fatores que, na proporção em que são necessários à realização da tarefa, aumentam ou diminuem o engajamento do funcionário. Tudo isso se relaciona à autoexpressão, ao exercício prático externalizado de habilidades do sujeito que são mobilizadas durante o trabalho.

Nesse ponto, a observação empírica dos etnógrafos coincide com a noção do senso comum. Esperamos que um trabalho desafiador seja mais empolgante do que um trabalho fácil e repetitivo, cujo resultado dependa apenas de movimentos mecânicos simples sem mobilizar o raciocínio nem a destreza física. No entanto, a descrição do ambiente fabril é importante para mostrar que o senso de realização e a capacidade de autoexpressão encontram vazão também nas diversas manifestações do trabalho em linha de produção e não se restringem apenas ao trabalho intelectual. A experiência relatada em primeira mão dá a entender que o dia a dia na fábrica é repleto de movimento e de competição, e que os resultados concretos obtidos a partir da aplicação de um conjunto de atributos, como inteligência, habilidade, experiência e destreza física, influenciam diretamente no senso de realização e satisfação do trabalhador consigo mesmo, com seus colegas e com o ambiente profissional.

Esse fato também permite que vejamos o taylorismo de outra perspectiva. Não se trata só da decomposição das tarefas em suas mínimas partes, o que levaria à redução da

especialização e, consequentemente, à pauperização dos trabalhadores, que se tornam simultaneamente mais ignorantes e mais substituíveis. Esse é um dos lados da moeda. Mas o taylorismo apenas funciona porque introduz, mesmo nas tarefas mais simples, a noção de jogo. Ainda que a operação seja fácil (algo que é constantemente negado pela maioria das experiências particulares de Burawoy e Roy) e repetitiva, metas são projetadas para permanecer constantemente no limiar das possibilidades físicas e intelectuais. Elas implicam no esforço do indivíduo para encontrar maneiras de vencer no jogo. Conforme os métodos de gerência se refinam, também se introduz o esquema de rodízios, que cumpre a dupla função de qualificar operadores flexíveis, capazes de atuar em múltiplas máquinas, e também de evitar o tédio. Os rodízios ainda podem servir de estímulo para bônus, já que muitas vezes variar a atividade é uma recompensa ainda mais gratificante do que a remuneração em dinheiro. Grande parte das descrições de Roy e Burawoy trata dos diversos meios que os trabalhadores descobrem para lidar com as dificuldades cotidianas de perseguição às metas, desde as criativas práticas de formar estoques secretos, passando pela ocultação dos números reais da produção, até as transações políticas entre os funcionários, que negociam peças entre si, trocam de postos sem o conhecimento da gerência e compartilham conhecimento de acordo com alianças e com outras formas complexas de prestígio social.

Da mesma maneira, nas séries profissionais a própria necessidade de interesse narrativo exige o engajamento total do trabalhador. As tarefas requerem dos indivíduos a mobilização total de suas capacidades físicas e intelectuais. Cada novo caso é um desafio, e o valor de cada sujeito se mede em boa parte pela capacidade de se mostrar à altura. “É divertido desvendar enigmas [*It’s fun figuring shit out*]”, dizem os policiais em *The Wire*. Ou seja, para que o trabalho contenha o mínimo de “diversão”, ele deve se colocar como um problema a ser resolvido. A fadiga física representada constantemente em *ER* também construía a ideia de um evento esportivo: quando o conhecimento das técnicas está pressuposto, o diferencial entre os médicos reside na capacidade de se manterem em pé após episódios recorrentes de privação de sono e de se manterem lúcidos em meio à algazarra do pronto-socorro. Médicos e policiais também sabem que não lhes cabe “uma grande recompensa” (*The Wire*, “Hamsterdam”, S03E04) mas, assim como os operadores da fábrica, o próprio vocabulário do dia a dia rapidamente se afasta da noção calculista de que se está lucrando mais ou menos com a atividade, e passa a se referir diretamente apenas ao “jogo” do trabalho. É mais importante realizar uma boa tarefa, ganhar o reconhecimento dos pares e assistir aos resultados concretos dos esforços do que exigir melhores salários ou participação nos lucros.

A citação de Roy traz ainda um elemento fundamental para conferir ao trabalho observado o status de "jogo": a *sorte*. Pois não basta que a tarefa dependa em grande medida do esforço direto dos operadores ou que seja uma forma de autoexpressão e realização condicionada pelos atributos do indivíduo, mas o que mantém verdadeiramente o interesse e o engajamento é o fato de que os resultados lhes fogem ao controle. Assim, a arbitrariedade contribui para a transformação de mera atividade em jogo. Um ambiente que, teoricamente, seria determinado pela aplicação sistemática da força de trabalho com vistas à obtenção de um resultado previsível, quando descrito do ponto de vista real dos sujeitos, torna-se um espaço lúdico que necessita de alguma medida de incerteza na relação de *input* a *output*. É justamente quando os operadores não podem precisar com segurança se conseguirão bater a meta, se as máquinas vão "colaborar" com a obtenção do sucesso, que o trabalho se torna verdadeiramente interessante e que exige um acompanhamento contínuo e interessado semelhante ao do esporte. Isso também leva à identificação das condições do engajamento:

> Um jogo perde sua capacidade de absorver os jogadores sob qualquer uma das três condições a seguir: primeiramente quando a incerteza é grande demais e os resultados ficam inteiramente além do controle dos jogadores; em segundo lugar, quando a incerteza é restrita demais e os resultados podem ser totalmente controlados pelos jogadores; em terceiro lugar, quando os jogadores são indiferentes aos resultados (BURAWOY, 1979, p. 87).

Poderíamos transportar essas três condições para o plano da ficção, tanto ao assunto narrado quanto à técnica narrativa. As duas primeiras condições relacionadas à incerteza grande são os verdadeiros antagonistas das séries. Uma missão ou uma tarefa que fuja ao controle do sujeito implica no reconhecimento de sua impotência perante o mundo, e portanto em uma derrota, perda da autonomia. E o trabalho plenamente previsível implica no tédio, tanto para a personagem quanto para o público.

A última condição aparece como *motivação*, intrínseca ou extrínseca. Nas séries de Simon, os "bons policiais [*good police*]" se distinguem dos maus policiais não de acordo com as habilidades físicas e intelectuais, mas por meio do investimento pessoal nos resultados do trabalho, que aparentemente surge de uma inclinação intrínseca do sujeito. Nenhuma força externa "exige" que o trabalho de investigação seja bem feito — pelo contrário, o universo político constantemente oferece resistências e impõe limites aos bons funcionários. Já em *24*, por exemplo, cada ação é precipitada pela ameaça inerente do extermínio ou por uma situação de chantagem explícita. Muitos vilões são motivados exclusivamente por dinheiro/poder, mas também podem ser pessoas comuns que apresentam alguma forma de vulnerabilidade explorada pelos terroristas. Até mesmo Jack Bauer, apesar de sua vocação intrínseca para a

excelência profissional, não existiria sem que os Estados Unidos — e sua família — estivessem constantemente sob ameaça externa. Olhando por esse ângulo, *24* acaba fornecendo um retrato muito mais realista das pressões externas que motivam o interesse do trabalhador pelos resultados: a própria necessidade de trabalhar para sobreviver. Por sua vez, as séries de Simon falam da necessidade de sentido no trabalho: a motivação é caracterizada como um impulso "humano" pela busca de excelência.

No plano da técnica de representação, também notamos que a ficção dramática depende em grande medida do equilíbrio entre previsibilidade e imprevisibilidade. Narrativas óbvias e sem elementos de surpresa são, por definição, desinteressantes, mas narrativas com demasiadas reviravoltas, que independem de uma relação causal entre o sujeito e os acontecimentos, podem parecer absurdas. Mesmo assim, conforme já discutimos no capítulo anterior, a medida do que pode ser considerado exagerado varia conforme as expectativas genéricas do público. As reviravoltas de *24*, por exemplo, podem parecer realistas se confrontadas à experiência de um mundo que constantemente promove a mudança súbita de fortuna, enquanto a cuidadosa relação causal de *The Wire* representa um universo em que cada uma das escolhas individuais tem peso e significado. Novamente aqui poderia entrar em questão a diferenciação dos públicos de televisão aberta e a cabo, e os modos com que cada camada se relaciona imaginariamente com suas condições reais. O assunto de *24* apresenta um protagonista que tem pleno controle de suas ações, mas a forma da série submete o espectador a viradas de sorte que exigem flexibilização e desapego. Enquanto isso, *The Wire* tematiza a questão do "determinismo" do meio em relação ao homem, as dificuldades que a burocracia e o jogo político impõem à autoexpressão e à autorrealização pessoal, mas sua forma exige do expectador uma atenção cuidadosa com a trama, que se desenvolve sem perder de vista as implicações de cada pequena ação particular. Assim, a primeira série parece criar um ideal de sujeito para dar conta de uma realidade extremamente fugaz, enquanto a segunda manifesta explicitamente a vocação para a "denúncia" de uma condição social, mas sua estrutura se baseia na convicção (ou na nostalgia) do trabalho autônomo e na recompensa proporcional. Quer dizer, trabalho e recompensa aqui não se referem àquilo que é tematizado na série e vivido pelas personagens, mas ao que realizam os espectadores no momento da decodificação.

The Wire e *24* são exemplos de séries que se prestam aos discursos críticos mais atentos a seus assuntos. Uma é frequentemente vista como a representação realista, jornalisticamente informada, da falência da experiência americana da cidade e do trabalho; a outra coloca em pauta a política externa dos Estados Unidos, especificamente as estratégias

bélicas e o uso da tortura. Contudo, vemos que apenas um exame das condições formais de ambas as séries permite elaborar as articulações profundas da ficção. Jack Bauer, espremido pelo relógio, aparece rapidamente em sua condição real, um joguete da narrativa que deve reagir milimetricamente às solicitações cada vez mais "flexíveis" que lhe são impostas. Por outro lado, a estrutura "literária" de *The Wire* exige um público com tempo livre, grande capacidade de atenção, e, principalmente, interesse em ver um "outro mundo" representado. A experiência real desse público deve validar a sensação de proporcionalidade entre mérito e prêmio, esforço e gratificação. Ao mesmo tempo, esse tipo de ficção o prepara para isso.

Problemas do "jogo"

Burawoy identifica no "jogo" do trabalho um instrumento de manutenção do consenso, uma peça fundamental ao equilíbrio dinâmico da esfera produtiva. Parte do processo tem a ver com o modo pelo qual os padrões de engajamento profissional, que determinam as atitudes dos trabalhadores com o mundo e uns com os outros, acabam dominando outras formas de sociabilização. "Até mesmo a interação social não ocasionada pela estrutura do trabalho é dominada e apoiada pelo linguajar do jogo de metas" (1979, p. 63). Isso significa que as regras e os mecanismos do jogo são estendidos além da aplicação imediata e acabam moldando boa parte da interação dos trabalhadores entre si e consigo mesmos. Segundo os relatos do autor, as narrativas no horário de almoço acabam se voltando para o que ocorria durante a operação. É nesse momento que surgem histórias de funcionários bem-sucedidos ou fracassados, heróis ou perdedores, de acordo com a posição relativa no jogo das metas e no enfrentamento dos problemas cotidianos. Quem prejudicou quem, qual trabalhador se mostrou um verdadeiro companheiro e colaborou com os menos capacitados. Seja na folga ou na labuta, o autor sente-se preso a um "padrão de inserção e sedução" (1979, p. 64) que o condiciona a levar a sério sua atividade produtiva e a procurar sempre aprimorar seus resultados. A cultura da fábrica e o idioma do jogo se estruturam mutuamente para garantir o máximo de adesão dos sujeitos.

Obviamente, com isso o jogo "obscurece as relações de produção" (BURAWOY, 1979, p. 84), no sentido de que ressalta as regras e as recompensas que influenciam diretamente o dia a dia dos funcionários para transformar a função produtiva em uma atividade lúdica aparentemente isolada de seu propósito real, a geração de mais valor, o lucro *de outrem*. Mesmo assim, é importante ressaltar o caráter duplo desse processo. Ao lado de um mecanismo de intensificação da exploração, o desenvolvimento fordista também oferecia, graças a certo relaxo entre a concepção e a execução, um espaço de autonomia relativa que

permitia alguma liberdade de movimentos e de organização interna da produção. Muitas vezes, como já mostrei, essa liberdade ganha a aparência de um "jogo", que é vivido como resistência, já que boa parte de suas regras flexíveis estão nas mãos dos trabalhadores de fato.

Burawoy articula esse *insight* teórico por meio da crítica de obras famosas da época inspiradas no marxismo, como *Labor and Monopoly Capital*, de Harry Braverman (1998). Segundo Burawoy:

> Ao identificar a separação entre concepção e execução, a expropriação da habilidade ou o estreitamento do escopo da escolha como uma tendência geral do desenvolvimento do processo de trabalho capitalista, Harry Braverman perdeu de vista a tendência paralela igualmente importante em direção à *expansão das escolhas dentro desses limites cada vez mais estreitos* (1979, p. 90, grifo meu).

Na prática, isso significa que mesmo quando identificamos, por exemplo, que o trabalhador não especializado tem cada vez menos opções a respeito de como ganhar seu sustento, ou que o mesmo trabalhador especializado tenha que obedecer à disposição racional preconcebida de suas tarefas, as atividades de fato, tais como organizadas no plano da produção, permitem a reestruturação de certa liberdade de movimentos, quer seja no campo da resistência aparente do "jogo" do trabalho, quer seja nas oportunidades de mobilidade horizontal e transferência interna. Novamente, trata-se da questão fundamental de mantermos no horizonte o caráter relacional da percepção. Para profissionais com diploma universitário, em meio à enorme capacidade de escolha de que desfrutavam na época, de fato o trabalho na fábrica podia parecer extremamente mecânico, repetitivo, não desafiador. Mas os consideráveis ganhos materiais, o fortalecimento da segurança profissional e, principalmente, o estabelecimento de alguma autonomia relativa — especialmente em setores especializados onde as tarefas exigiam destreza, sagacidade e/ou inteligência corporal — permitiram que a atividade de fato fosse percebida não como perda e alienação, mas como uma posição de orgulho até meados dos anos 1970. Além disso, é claro, todos os relatos em primeira mão a respeito do trabalho fabril permitem ver que às vezes tarefas extremamente simples do ponto de vista intelectual exigiam um enorme grau de familiarização e habilidade para serem executadas da forma correta.

A estrutura do "jogo" outra vez se atualiza. A adesão a regras simples faz aceitar o universo do jogo como o campo total da consciência possível no trabalho. Mas é isso que permite sua efetividade. Toda a diversão de um jogo está naquilo que pode ser feito a partir de um número reduzido de combinações possíveis de ações, posto que envolva certo

engajamento intelectual no processo de se descobrir o melhor lance, além de uma medida de sorte.

No momento da transição para o toyotismo, o que ocorre é a ressignificação do jogo em diversos níveis. Em termos gerais, talvez a principal característica da mudança seja o enfraquecimento do caráter de resistência. Mesmo que limitado pela lei máxima do lucro, durante o fordismo ainda parece haver antagonismo entre trabalhadores e planejadores, o que resulta no estabelecimento do espaço de autonomia relativa do chão de fábrica — tão mais autônomo quanto mais segurança de carreira e conhecimento específico tiverem os trabalhadores, e quanto menos poder de fiscalização tiver a gerência. O que ocorre, então, quando todos os termos da equação são invertidos? Em que momento, de uma ideologia de antagonismo, passa-se ao espírito da colaboração? Quando as possibilidades de uma carreira segura, baseada na força das organizações trabalhistas, são dizimadas por contratos temporários? Quando o conhecimento específico é substituído ao máximo por formas informatizadas de processamento de dados, e quando a fiscalização não apenas se instrumentaliza, mas paulatinamente transfere sua responsabilidade da gerência aos próprios trabalhadores (ou melhor, prestadores de serviço)?

Michael Burawoy, escrevendo na época em que as novas formas de gestão ainda não haviam sido totalmente implementadas, já indica a passagem de um modo *despótico* para um modo *hegemônico* (1979, p. 194). Tim May, por meio do vocabulário foucaltiano, fala da passagem do "sujeito resistente" a regimes de "poder/conhecimento" (1999, p. 15). Dardot e Laval, também de uma perspectiva ligada à Foucault, fala do "dispositivo desempenho/gozo" (2016, p. 374). Do controle vertical, que era resistido — no limite do possível — pela relativa liberdade individual no chão da fábrica, chegamos a uma forma de organização ainda mais consensual, em que as responsabilidades se transferem aos trabalhadores. As maneiras com que a mudança foi aplicada e sentida, contudo, variaram enormemente, assim como as interpretações do que estava ocorrendo. As novas formas de gestão não são uniformes, nem se conformam igualmente a todos os setores. Há trabalhos que ainda comportam um elaborado sistema de vigilância externa, cada vez com menos espaços de resistência e autonomia, ou ainda formas ainda mais sofisticadas de "captura" da subjetividade, que resultam na internalização do controle. As séries articulam todo esse amplo intervalo de possibilidades. Tanto no campo da representação, quanto na relação cognitiva que estabelecem com o espectador.

Um exemplo da complexidade desses mecanismos pode ser explicado por meio de estratégias como o "gerenciamento por estresse" (SEWELL; WILKINSON, 1992, p. 279),

que aparece como importante elemento da melhoria contínua (SEWELL; WILKINSON, 1992, p. 285). Tal método consiste no modo como gerentes distribuem cada vez menos recursos às equipes, exigindo o mesmo nível de produção ou, de preferência, resultados ainda melhores. A intenção é forçar a "criatividade" dos trabalhadores estressados para que inventem novas maneiras de lidar com a carga, o que resulta em processos diferenciados ou simplesmente no calejo de condições psicofísicas de indivíduos que passam a aguentar uma meta ainda mais apertada. "Fazer mais com menos" é o *slogan* corporativo que encapsula essa ideia e acaba sendo também o motor da maioria das narrativas, o ponto de tensão fundamental que sustentará os conflitos de personagens constantemente instadas a encontrar soluções heterodoxas para uma situação generalizada de escassez. Como veremos brevemente no Capítulo 17, é o mote também de *reality shows* profissionais, em que "Dê um jeito [*Make it work*]" é o *slogan* definitivo[124].

Todas as séries analisadas se tornam mais interessantes à medida que recriam justamente essa passagem. Em algumas, há certo apego, quadro a quadro, ao modo fordista de organização, dos chefes despóticos aos trabalhadores que se organizam de forma quase autônoma. Na maioria, a dialética da situação está representada ou pode ser inferida. De um lado, há satisfação do dever cumprido e balizamento da narrativa individual de acordo com a realização profissional. No entanto, o segundo movimento leva à consciência de que mesmo o melhor dos funcionários — e *principalmente este* — mobiliza toda sua energia vital em função dos interesses de terceiros, e que as recompensas, quando existem, são francamente injustas. Ambos os aspectos simulam os passos críticos de estudos como o de Burawoy, que capta por meio da observação etnográfica a importância de uma subcultura de resistência dentro da fábrica, mas que também tenta se afastar para perceber os limites do "jogo" que serve ao modelo de produção vigente.

A diferença de *The Wire* é que ambos os passos são realizados de maneira consciente. Sua perspectiva, apesar de certa nostalgia do fordismo, mantém o viés crítico que salienta as impossibilidades de uma forma de atuação plena e "cheia de sentido", para utilizar a expressão de Antunes (2009), do trabalhador individual na sociedade. Isso poderia ser inferido em *Hill Street Blues* ou em *ER* conforme suas narrativas abriam algum espaço a problemas não resolvíveis ou que eram abafados pelo esquema melodramático de categorias morais personalizáveis: os problemas do trabalho que eram explicados pelo viés de problemas psicológicos dos indivíduos. Em *The Wire*, devido à recusa do esquema e, principalmente,

[124] Frase amplamente utilizada como bordão em *Project Runway* (Bravo, 2004–2008; Lifetime, 2009–2017).

como veremos, devido à outra trama paralela, a *narrativa do trabalho do crime*, a dupla valência do "jogo" do trabalho consegue emergir.

Trabalho do crime

Nesse ponto, a verdadeira inovação de *The Wire* em relação às séries policiais/profissionais que existiam até então depende da representação da perspectiva de quem está realmente por baixo, do "peão" que vaticina: "o jogo está viciado [*the game is rigged*]", conforme a metáfora mais citada da série, a da peça de xadrez que percebe seu lugar dentro de uma teia de forças maior. O trabalho do crime ocorre em paralelo ao serviço público institucionalizado[125]. É o espelho invertido, que permite ao espectador observar as consequências ocultas da luta entre capital e trabalho, com a diferença de que no crime as consequências são mais brutais. Não há rede de proteção nem recursos de um contrato social que, embora frágil, ainda assegura o mínimo de respeito ao trabalhador.

Em vários momentos da narrativa a série tenta salientar as semelhanças entre os dois mundos. De modo cômico, por exemplo, vemos policiais e traficantes saindo do cinema com suas namoradas ("Time After Time", S03E01). Todos se vestem casualmente e carregam copos descartáveis de refrigerante, sacolas de pipoca e doces. A situação é um pouco constrangedora: na rua, eles estão acostumados à disputa por território que faz parte do jogo de gato e rato. Mas no shopping center os dois grupos se encontram como trabalhadores de folga e, mais do que isso, como público indistinto da indústria cultural. Eles se cumprimentam, apesar da saia justa, reconhecendo aquilo que têm de semelhante, em um dos poucos momentos de trégua que deixa entrever outro mundo possível para eles, caso não houvesse aquela linha arbitrária que delimita a ilegalidade.

Em outro momento cômico ("Hard Cases", S02E04), Omar Little, o Robin Hood do gueto, depõe como testemunha em um caso que vai prejudicar os principais traficantes da série. Questionado pelo advogado de defesa a respeito de sua profissão — roubar dinheiro e drogas dos próprios traficantes, sem jamais fazer mal à sociedade "civil" — ele responde: "eu tenho o rifle, você tem valise". Ou seja, ambos desempenham funções que dependem do crime. Ambos retiram o meio de vida diretamente do dinheiro obtido por meio da venda de

[125] Linda Williams afirma que "haviam sido realizados muitos filmes sobre gângsteres e traficantes de rua [*boyz in the hood*], mas, com a exceção da adaptação indiferente [*sic*] em 1995 feita por Spike Lee da bela obra *Clockers* (1992) de Richard Price, nunca havia existido um filme ou uma série de televisão que desse tempo igual a ambos os lados da lei, e que os retratasse comparativamente como sistemas em si mesmos. E nem o romance *Clockers* havia conseguido capturar o funcionamento sistemático do cotidiano da polícia e do crime durante um longo período" (2011, p. 213).

drogas, lavagem de dinheiro, extorsão etc. De certa forma, o advogado bem vestido e o ladrão audacioso parasitam aqueles que de fato oferecem produtos e serviços à sociedade, com a diferença de que um é visto como um profissional legítimo, enquanto o outro deve permanecer à sombra.

Ainda mais importante do que esses instantes súbitos de reconhecimento é a narrativa geral do negócio das drogas. Desde o começo acompanhamos a cadeia produtiva, especialmente as reestruturações gerenciais por que passa o trabalho de comércio na ruas. Ed Burns, cocriador da série, conta que havia se impressionado com o "*ethos* corporativo" do tráfico durante seu trabalho como detetive em Baltimore (ALVAREZ, 2010, p. 14). A divisão do trabalho e a exploração do mais-valor tal como representada pela narrativa da gangue de Avon Barksdale são características idênticas às de qualquer outra empresa capitalista (TOSCANO; KINKLE, 2009, p. 14), e todas as tensões e conflitos também surgem das contradições estruturais inerentes às posições do trabalhador precarizado, à gerência que tenta implementar métodos mais eficientes de organização e aos capitalistas que ambicionam expandir seus negócios. Cada um desses papéis, além de suas relações com a sociedade em geral, compõem o grosso da narrativa do crime. Vemos os *hoppers* — "aviõezinhos", na gíria brasileira, crianças e adolescentes que começam a prestar serviços ao tráfico — na rua, na escola e no ambiente familiar, e assim podemos estabelecer várias conexões com o sistema precário de ensino e o abandono total do Estado, além de compreendermos melhor o interesse financeiro do mercado em manter disponível mão de obra barata e facilmente substituível. Os dilemas da gerência são praticamente todos representados na narrativa de D'Angelo Barksdale, o inteligente e sensível primo do chefe que precisa constantemente provar sua aliança aos ideais da empresa, tanto para obter respeito dos subordinados quanto para ganhar favores dos executivos. Assim como na transição do fordismo às formas mais "enxutas" de gestão, Barksdale é uma das primeiras vítimas: o *middle manager* que, no caso da série, é literalmente tornado obsoleto, morto a mando dos patrões, sem direito à pensão.

O núcleo mais interessante, contudo, é o dos sócios Avon Barksdale e Russell "Stringer" Bell, que tocam o império das drogas até o limite. Por intermédio da dupla, o espectador assiste de primeira mão às valiosas lições do pensamento corporativo e do marketing. Por exemplo, quando os varejistas reclamam que o produto não surte mais efeito em alguns usuários porque estaria fraco ou refinado demais, Stringer Bell lhes explica: "A merda está fraca? Vamos vender ainda mais" ("The Buys", S01E03). Isso mostra a compreensão perfeita da circulação do capital: quanto menos tempo houver entre a aquisição e depleção das mercadorias, mais capacidade de giro de capital.

A droga, nesse sentido, é um código para a mercadoria ideal: facilmente consumível e viciante, que garante o retorno do cliente em intervalos regulares. Vale lembrar aqui o ensaio de Susan Willis (1991a) que mostra como a própria lógica do capitalismo começa a se firmar durante o período mercantilista, quando o açúcar surge como uma mercadoria de massa. Trata-se de um dos primeiros produtos a transformar o grande contingente da população em consumidores. Do mesmo modo, da perspectiva dos traficantes, a única questão importante é manter o público fiel, com um produto que ofereça satisfação na medida certa. Todas as relações surgem a partir dessa necessidade. As disputas por territórios — na verdade, por consumidores — levam a guerras entre facções; a busca por matéria-prima estende a narrativa até os fornecedores internacionais; a manutenção dos negócios depende de uma negociação oculta com as forças de vigilância pública. *Nada estará isento de sua relação com a continuidade dos negócios*, embora cada uma das esferas produza as mais variadas consequências, os tópicos específicos de cada núcleo narrativo.

Assim como em *The Sopranos*, é curioso notar que a perspectiva dos patrões rapidamente dá vazão a dilemas domésticos e de consciência. A corporação de Avon Barksdale e de Stringer Bell, afinal, se constitui como uma empresa familiar, e a disputa entre os dois é na verdade um embate entre dois aspectos de uma visão empreendedora, que logo se tornam perspectivas conflitantes. Avon serve de alegoria para o momento da expansão capitalista aventureira (WEBER, 2004). Little Melvin Williams, o traficante que inspirou a personagem, já citado, fala da sensação inebriante do poder. Para ele, o comércio de entorpecentes era uma prova de caráter e de força. Avon — ao modo de Tony Soprano — remonta às origens da acumulação primitiva. Ele relembra, com romantismo, a época em que ascendeu como um grande "rei", assassinando os concorrentes para lhes tomar os territórios. A nostalgia não é pela violência em si, mas por aquilo que ela representa, a afirmação do Eu sobre todos os outros. Ao mesmo tempo, também se cria um código corporativo de valores intransponíveis, inclusive de honestidade, nas transações e nos compromissos com outros empresários[126]. Tudo isso constrói, assim como no mundo da máfia, a ideia do empreendedor honrado, aquele que não se prende aos códigos normais da sociedade civil, mas a ideais

[126] Linda Williams (2011, p. 214) aponta que o momento definidor da série se dá logo no primeiro episódio, quando D'Angelo, ao ser inocentado de um crime e voltar para as ruas, é lecionado a respeito da conduta ideal dos negócios. O assassinato pelo qual fora acusado e também o descaso ao falar no assunto em um carro que poderia estar grampeado são duas falhas no código profissional, que resultam em sua demoção. Segundo Williams, nesse momento fica claro para o espectador a condição corporativa das drogas em contraste com a desorganização da instituição policial. No entanto, apontamos que, como crítica ou apologia de uma ética do trabalho, ambas as instituições são representadas de acordo com sua relação com as regras corporativas e com as atitudes individuais que as compõem.

antigos, que chegam a se aproximar aos da cavalaria em sua acepção mais romântica, como uma expressão simultânea de valores transcendentais e da força do caráter individual. O resultado é que o chefe, indiferentemente se traficante do bairro ou *godfather*, aparece como o capitão da indústria que ergue em torno de si o manto de protetor da comunidade e de bom patriarca.

Stringer Bell, por outro lado, é um estudioso. Ele representa o alto nível de abstração do capital, e portanto apreende suas leis de modo mais despersonalizado do que Avon. Enquanto este se apega aos códigos e à cultura vivida de fato pela pequena comunidade de associados na construção do "império", Stringer Bell frequenta aulas de administração de empresas em uma faculdade da região. É ele quem repassa aos gerentes aquilo que aprende na teoria, como no caso da diluição dos produtos para aumentar a circulação. Quanto finalmente vasculham seu apartamento, no momento de iluminação mais famosa da série, os detetives se deparam com uma cópia de *A Riqueza das Nações*, de Adam Smith (1994). McNulty se indaga: "Quem diabos eu estava perseguindo?" ("Mission Accomplished", S03E12). Ainda assim, Stringer Bell é quem dá as ordens de assassinatos, dentro e fora da própria corporação, de acordo com as necessidades urgentes da circulação de capital. Nesse sentido, ele substitui o líder de fato, Avon, que se torna um símbolo nostálgico dos ideais heroicos do capitalismo primitivo, mas que está cada vez mais por fora do funcionamento real da empresa modernizada. Stringer Bell aspira à transição para o empreendedorismo legítimo, utilizando o dinheiro lavado para adquirir propriedades. Ele imprime cartões de visitas e os distribui cinicamente aos detetives. Para ele, capital é capital, o trabalho de fato não importa, mas sim a circulação e a expansão da corporação. Quando busca um acordo entre os diversos traficantes da região para diminuir o número de conflitos e mortes e formar uma "cooperativa" (cartel), seu interesse não é humanitário, mas baseado no cálculo racional para minimizar a interferência da polícia nas operações.

O conflito entre Stringer Bell e Avon Barksdale é representado em todas as suas complicações[127]. Ele não acarreta uma resolução, mas a destruição mútua e a repetição do ciclo por outros atores. Stringer Bell, ao desrespeitar regras sociais do tráfico, mostra não compreender todas as variáveis do empreendimento, o que lhe deixa vulnerável. Ele também é passado para trás por capitalistas muito mais experientes quando tenta fazer dinheiro no

[127] Quase todos os exemplos e interpretações a respeito de Stringer Bell e Avon Barksdale estão presentes também no ensaio de Jason Read (2009), que elabora e esclarece os conceitos principais com muito mais detalhe do que caberia aqui. Read se concentra nas contradições apontadas por Marx entre a lógica da economia política e a moral (MARX, 2004a, p. 143), entre o objetivo do lucro e o apaziguamento da consciência, para explicar os polos de Barksdale e Stringer, e também o dilema interno de D'Angelo Barksdale.

mercado imobiliário. Na verdade, falta-lhe capital social e capital cultural para articular seus conhecimentos incipientes de teoria da administração à realidade dos negócios. Por outro lado, Avon Barksdale não possui a visão do conjunto. Seu modo de atuação ainda se prende ao microgerenciamento e à cultura das ruas de onde veio. Jason Read classifica sua mentalidade como a do *soldado*, em oposição ao *empreendedor* Stringer. "É, eu não sou um empresário de terno como você. Você sabe que eu sou só um gângster, eu acho. E eu quero minhas esquinas [*And I want my corners*]" ("Homecoming", S03E06), Avon diz à Stringer, quando assume que é mais importante controlar territórios — para ele, signo de respeito — do que continuar lucrando com a cooperativa pacífica que o sócio criou em sua ausência. "Meu sangue é vermelho, o seu é verde" ("Moral Midgetry", S03E08).

Com habilidades complementares, é a cisma dos parceiros que os deixa vulneráveis a invasões externas. De maneira mais abstrata: as ambições expansionistas de Stringer Bell são impedidas pelo apego de Avon às velhas estruturas. É a própria subjetividade de Avon que se constrói por meio do trabalho e do investimento nas redes de relações orgânicas com a comunidade. Trata-se de uma variação do tema do capital e do trabalho: a valorização do capital exige a fluidez e a mudança sem apegos a qualquer método de produção, mas ao mesmo tempo depende da força de trabalho e de seus conhecimentos concretos. Ou, como aponta Read, da contradição inerente entre o pensamento econômico, a lógica do capital, e os códigos éticos e morais que regem a consciência. No final, a rigidez das posições leva a um impasse insolúvel e deixa o campo aberto à destruição.

É o "empreendedor [...] que traz *hubris* de volta ao mundo" (MORETTI, 2013, p. 184), e assim *The Wire*, após a saída de cena de Avon e de Stringer Bell, necessitará de outras figuras do capitalismo aventureiro para manter o interesse desse núcleo narrativo. Omar, como já vimos, representa certa medida do esforço da acumulação primitiva, a expropriação da riqueza por meio da força. Mas ele não reinveste o que ganha, não transforma dinheiro em capital. Assim, para recomeçar o ciclo, a série traz Marlo, um jovem psicopata que refaz o caminho com elementos tanto de Avon como de Stringer, de modo ainda mais intenso, eliminando cuidadosamente a concorrência (monopólio) e forçando os parceiros a cederem a seus termos em nome da construção de um novo império à sua imagem. No entanto, a duração do império de Marlo é ainda mais breve — assim como Stringer, ele se mostra incapaz de navegar o renovado mundo dominado pelo capital financeiro e rapidamente é substituído pelos tubarões: os políticos e os grandes capitalistas. Assim, a série ressalta que a ética da violência não é necessariamente incompatível com a ética dos negócios, e os assassinatos e homicídios cometidos na disputa por território não parecem mais violentos do que a

expropriação de meios de trabalho e de vida ocasionados pelos caprichos do capital. Pelo contrário, no caso do comércio ilegal de drogas, a violência é um recurso que deve ser controlado e utilizado com inteligência.

The Sopranos e *The Wire*, a partir da representação do crime, situam a tensão da passagem de um momento da produção capitalista a outro. Na disputa entre indivíduos, mas também na cisão da consciência, assistimos a uma dramatização da vivência estranhada de códigos morais que num momento são úteis aos negócios e, no seguinte, devem ser abandonados em nome da lubrificação do maquinário de circulação do capital.

Tony lembra com nostalgia da mediação direta da violência que dava origem a uma cultura de regras e preceitos inquebrantáveis. Avon jamais perdoa o fato de que Stringer tenha ordenado um assassinato num domingo, dia de trégua segundo a tradição. No entanto, em *The Sopranos*, a "nova" ordem nunca é verdadeiramente representada. "Lá fora são os anos 1990; nesta casa ainda é 1954", diz Tony ("Nobody Knows Anything", S01E11). Não percebemos que o tipo de violência se alterna, uma forma de acumulação apenas dá lugar à outra.

Já David Simon retira a ênfase das escolhas individuais de certas personagens, que se tornam apenas alegorias de atitudes, e salienta a violência institucional. O movimento não é linear, mas circular. Os verdadeiros antagonistas não são vilões amorais que podem ser eliminados/reformados, mas certo modo de funcionamento geral, que limita a possibilidade de uma existência menos contraditória. Certamente há nostalgia no trabalho seguro do fordismo de sindicatos fortes, como há romantização de um pretenso código das ruas que, embora baseado em extensa pesquisa jornalística e etnográfica, contém um forte componente utópico ou de realização de desejos do próprio intelectual. Ainda assim, a existência de inúmeras perspectivas e da variedade de situações permite uma visão caleidoscópica que é vedada ao ponto de vista exclusivo do patrão.

Treme

Antes de passar ao exame detalhado da série mais recente de David Simon, *The Deuce* (HBO, 2017–), será útil dar ao leitor uma ideia geral da diversidade da matéria de que trata o *showrunner*.

Treme, criada em conjunto com Eric Overmeyer, trata do processo lento de reconstrução e reforma após o furacão Katrina ter devastado a cidade de New Orleans em 2005. Ela traça um perfil das vidas de cidadãos, na maioria trabalhadores liberais e músicos, que sofreram perdas emocionais e materiais após o desastre. Além disso, entram no escopo da

representação os negócios milionários entre banqueiros, construtoras e grandes capitalistas, cujas decisões moldam o novo panorama da cidade.

É possivelmente a série mais horizontalizada de David Simon. Os créditos apresentam o nome dos atores em ordem alfabética, coisa rara em Hollywood, que elenca suas estrelas por ordem de fama e/ou importância na trama. Há pelo menos doze personagens principais, cujas perspectivas se alternam. Suas histórias se cruzam ao longo dos 38 episódios, junto a dezenas de histórias e personagens secundários. O que têm é comum é a cidade de New Orleans, a verdadeira protagonista da série, como Baltimore era para *The Wire*[128]. Assistimos ao funcionamento de diversas instituições, particularmente os setores de serviço que dependem do turismo e do entretenimento carnavalesco. Cada uma das personagens se defronta com os limites e as barreiras de uma administração em crise após o desastre. O termo "narrativa em rede" (BORDWELL, 2016), que Arlindo Machado chama apenas de "entrelaçamento" (2014), jamais se aplicou tão bem: o tecido dramatúrgico se conforma à situação especial de uma cidade que desde seu berço se configurou como um caldeirão cultural, porto de escravos advindos principalmente das Índias Ocidentais e ex-colônia francesa. Além da visão nuançada da *inner city*, outro ponto de confluência de contradições, temos essa metrópole multicultural em desarranjo após uma catástrofe natural. Somente a complexidade da narrativa poderia dar conta de uma representação justa. "Todas as peças importam", conforme o tão conhecido *slogan* de *The Wire*.

Muito mais relaxada que a obra mais famosa de Simon, no entanto, a série não se baseia em uma investigação, exceto alguns problemas pontuais que permitem certa estrutura de antecipação e mistério, como a tentativa de descobrir o que aconteceu a um rapaz, irmão de uma das protagonistas, que desapareceu durante o furacão e nunca mais foi visto.

As profissões retratadas são as mais variadas: um DJ, uma cozinheira profissional e dona de restaurante, um professor universitário, músicos de rua que se tornam profissionais, fracassam e desistem do sonho, ou que encontram um "caminho do meio" em outras carreiras. Da perspectiva do capital, acompanhamos o jovem empreendedor texano Nelson Hidalgo, que chega a New Orleans em busca de oportunidades de investimento na construção civil e no mercado imobiliário. Hidalgo vem para gerar capital: ele não *produz* nada, e no final apenas vende com enorme margem de lucro uma propriedade que adquiriu no começo da série.

[128] É lugar-comum na crítica de *The Wire* destacar a "cidade como protagonista". Clandfield (2009), por exemplo, explora o tema da adequação do formato da narrativa seriada à representação dos problemas complexos da degradação urbana. A revista acadêmica *City* dedicou quase um volume inteiro ao exame crítico da relação entre *The Wire* e a representação realista da cidade (ATKINSON; BEER, 2010; PARKER, 2010a, 2010b; SCRANTON, 2010; WYLY, 2010).

A diferença fundamental entre *Treme* e *The Wire* é que sai de foco qualquer tipo de perspectiva fordista. Todos os trabalhadores já estão embrenhados no universo da precariedade das relações. Pela própria natureza de suas vocações, nenhum deles suportaria a hierarquia e os horários fixos.

A principal metáfora e elemento organizador da série é a música de New Orleans em diversas variedades. A fama da cidade, e portanto seu principal ganha-pão, vem da sua história como berço do jazz. Todos dependem da música, particularmente os artistas, que são construídos a partir dos dilemas entre a expressão de uma vocação pessoal e as condições concretas de subsistência financeira. O carnaval é a instituição principal, e aqui vemos tanto seu aspecto comercial de massa, em blocos coloridos cheios de contas de plástico importadas da China, e de orgia organizada, até o núcleo provavelmente mais impactante da série, o trabalho diário dos "Índios [*Indians*]". Trata-se de grupos populares, semelhantes às escolas de samba brasileiras, porém em menor escala, de homens que costuram suas próprias fantasias e saem pelas ruas nas vésperas do carnaval. A tradição é vista como o resquício arcaico de um fenômeno de cruzamento cultural de resistências: são os negros dos guetos que vestem a roupagem tradicional dos americanos nativos, duplamente significados como objetos do espólio branco/europeu e sujeitos da resistência cultural. Na série, a música, o figurino e a coreografia dos Índios são fortes componentes estéticos, mas a série consegue evitar o espetáculo e o exótico, mostrando particularmente bem o trabalho que envolve a produção. Ensaio constante, disciplina, habilidade na costura e no domínio dos instrumentos, controle do corpo: novamente o ponto de vista dos trabalhadores transforma a ética profissional em motivo de orgulho.

Generation Kill

Generation Kill (HBO, 2008) é a minissérie coproduzida com Ed Burns que sucede *Treme*. O assunto é a invasão do Iraque, uma parte da escalada bélica após o 11 de setembro que se iniciou com o ataque ao Afeganistão. A perspectiva é agora inteiramente colada a de fuzileiros navais em um batalhão de vanguarda que penetra no território iraquiano. A série é baseada no livro-reportagem homônimo de Evan Wright (2004), repórter da revista *Rolling Stone* que acompanhou os fuzileiros no campo.

Estamos inteiramente de volta ao método de *Homicide: A Year on the Killing Streets* (SIMON, 1991), cuja proposta etnográfica e assunto aproximam jornalista e leitores do mundo masculino do trabalho violento e hierarquizado. É cultura de chão de fábrica em seus íntimos detalhes.

Possivelmente devido ao caráter de minissérie, *Generation Kill* evita a complexidade que *The Wire* acabava trazendo com seus múltiplos pontos de vista, e portanto explora com ainda mais relevância aquilo que realmente lhe interessa: a vida e a relação entre os homens que realizam um dos trabalhos mais árduos do mundo.

A guerra no Iraque é particularmente notável porque não confirma o ideal espetacular da guerra e do heroísmo, elementos tão caros a Hollywood. Trata-se de uma operação militar maçante, que consiste quase integralmente em momentos de ócio e de chacota entre os fuzileiros, seguidos de picos intensos de operação *just-in-time*.

Um dos atores que interpretou o estivador "Horseface" na segunda temporada de *The Wire* afirma em entrevista:

> Apenas homens compreendem o que acontece quando um grupo deles convive por 10 ou 12 horas por dia, dia após dia, semana após semana, refeição após refeição, história após história, piada após piada, flatulência após flatulência, risada após risada (ALVAREZ, 2010, p. 126).

Substituamos 12 horas por 24 e coloquemos esses homens em um veículo armado no deserto escaldante e estará completo o resumo da série. Michael Burawoy comenta que o chão de fábrica testemunha uma "interação que frequentemente ultrapassa os limites raciais" (1979, p. 141), num ambiente de "desrespeito mútuo e libertinagem [*mutual disrespect and licence*]"[129]. *Generation Kill* se esforça para caracterizar esse ambiente nos mínimos detalhes, reproduzindo todos os tipos de piadas racistas e homofóbicas desautorizadas pelo discurso progressista. Contudo, no contexto, as piadas servem como ventilação a uma situação de estresse e reproduzem certa "democracia" em que todos os fuzileiros-trabalhadores do mesmo nível estão autorizados a gozações verbais desde que aliados em relação ao objetivo comum e à segurança mútua. Em uma situação de multiculturalismo identitário tão sensível a microagressões — isto é, o próprio *locus* do espectador liberal em 2008 — o contato com esses sujeitos parece apontar para a possibilidade de uma curiosa utopia[130].

[129] Expressão retirada por Burawoy do texto clássico de Radcliffe-Brown (1940, p. 197), que examina as piadas entre trabalhadores nos anos 1940.

[130] "As pessoas são vinculadas mais pelo conflito verbal do que pela concordância. No conflito, elas têm que trabalhar mais duro para se comunicar" (SENNETT, 1998, p. 140). "É mais sobre classe do que raça", afirma Simon sobre *The Wire* (ALVAREZ, 2010, p. 45). Fredric Jameson classifica *The Wire* como "pós-racial" (2015, p. 251). Essas citações podem reforçar uma crítica compartilhada entre setores da direita e da esquerda, que vê o chão da fábrica com certa nostalgia de uma união de classe que superaria diferenças de gênero e etnia. Não é o caso de aprofundar a discussão, mas vale lembrar que seus proponentes, geralmente próximos da cultura do trabalho fordista, correm o risco de generalizar uma situação bem específica, além de romantizar uma nostalgia que possivelmente acomete mais os colegas brancos, heterossexuais e homens.

Assim como em *Homicide* e *The Wire*, a série deixa de lado o "narcisismo das pequenas diferenças" (FREUD, 2010, p. 70–83) graças à representação dos vínculos do trabalho em comum e da supressão da libido, particularmente relevante à situação tanto da guerra quanto do trabalho. Ambas as condições, aliás, foram notadas pelo pai da psicanálise no ensaio citado. Vale notar a autoconsciência da série a respeito desse fator, que principalmente no primeiro episódio alude à tensão homossexual, desde as piadas grosseiras até a câmera pessoal dos fuzileiros que "inadvertidamente" foca o traseiro torneado do companheiro que troca de roupa.

Outra vez se forma uma pequena utopia do trabalho de funcionários que muitas vezes têm de cuidar de si mesmos em meio à precariedade das condições e a chefes despreparados. Também de acordo com o "jogo" do trabalho, quanto mais dificuldades, mais os fuzileiros navais têm orgulho de seu valor. Chocado com as péssimas circunstâncias materiais com que estão entrando em uma guerra e com a desorganização das instruções, um dos protagonistas pergunta ao outro como é possível que eles mantenham a calma. "Quando o exército entra em guerra, eles recebem tudo. Mas e os fuzileiros navais? Nós damos um jeito com o que temos [*We make do with what we got*]" ("Get Some", S01E01). Ele fala que financiaram do próprio bolso diversos equipamentos essenciais e encomendaram pelo correio itens de segurança básica. Aqui transparece novamente o orgulho da precarização: a adversidade enfrentada contribui para a formação de caráter, no mesmo tom dos médicos de *ER* e de McNulty. Eles "dão um jeito".

Outro elemento que liga *Generation Kill* à nossa discussão é a presença do controle despótico, calculadamente empregado por um superior que fiscaliza minuciosamente as regras de conduta e de vestimenta e oferece sonoras advertências verbais em caso de infração. O oficial é tratado como *comic relief*, mas ao final da série ("Bomb in the Garden", S01E07) os espectadores compreendem sua função: a de servir como inimigo comum aos fuzileiros, angariar seu ódio e, com isso, fortalecer o senso de coesão. Trata-se de uma lição a respeito da organização militar, que sabe mobilizar como nenhuma outra a aversão e canalizá-la em disciplina. Ao mesmo tempo, também já sabemos de como a dinâmica taylorista, com seus controles ineficientes, porém visíveis, provocam uma resistência em igual dimensão nos trabalhadores, cuja subjetividade é fortalecida. O grupo de elite dos fuzileiros, após todo o pelotão ter sido proibido de utilizar boinas pretas durante certo horário, ostenta orgulhosamente a coragem de desafiar a ordem estabelecida e ainda obriga um membro desavisado a fazê-lo ("Get Some", S01E01). Códigos de vestimenta, relógios de ponto, regras aparentemente arbitrárias porém aplicáveis a todos, embora pareçam instrumentos de tortura

de um remoto período fabril, também podem ser vistos como pontos focais da resistência do Eu, que permite se imaginar todo tempo como merecedor da exceção.

Show me a Hero

Por fim, temos *Show me a Hero* (HBO, 2015), uma minissérie em seis partes também baseada em um livro-reportagem (BELKIN, 2015) e escrita em conjunto com William F. Zorzi, roteirista de *The Wire* e ex-colega de Simon no *Baltimore Sun*. Do ponto de vista do trabalho, é a obra que menos nos interessa, pois se concentra principalmente na esfera política. Mesmo assim, vale uma breve sinopse para mostrar como desenvolve métodos e questões relacionados.

A ação principal gira em torno de uma crise judicial que ocorreu em 1987 a partir da perspectiva principal do jovem vereador Nick Wasicsko, que se torna prefeito de Yonkers, NY, uma pequena cidade-satélite imediatamente ao norte da ilha de Manhattan. O conflito envolve a ação política de cidadãos, em sua maioria brancos e de classe média, que se opõem a uma decisão judicial que determina à cidade de Yonkers a obrigação de construir moradias populares nos bairros residenciais mais afluentes da cidade. No primeiro episódio, o deputado Wasicsko é eleito com a promessa de se opor à decisão judicial, mas no momento em que assume o cargo percebe que não conta mais com recursos legais, o que o deixa na mira dos ativistas-proprietários furiosos que ainda acreditam ser possível evitar a medida.

É surpreendente que tal assunto ganhe seis episódios de uma produção extremamente dispendiosa em um canal de prestígio. É possível especular que apenas o nome de David Simon, que após as séries anteriores já se consolidara como autor, tenha o peso suficiente para tratar de um tema tão denso e, ao mesmo tempo, com enormes riscos em termos de representação melodramática. Muito da ação se passa em gabinetes e em sessões da câmara de representantes da cidade. Grande parte dos diálogos consiste em exposições detalhadas de pesquisadores urbanos e economistas, que explicam os planos para os conjuntos habitacionais, e como a distribuição e arquitetura das casas pretendem enfrentar o problema da integração racial. O *pathos* advém inteiramente da tensão entre Wasicsko e a população. Os donos de propriedade temem que os novos vizinhos tragam consigo os problemas associados aos conjuntos habitacionais, como o tráfico de drogas e os crimes violentos. Eles empunham fotos de ações policiais em bairros negros, com imagens estereotipadas do “estilo de vida” que temem. Há uma justificativa baseada em argumentos políticos, que alega a intervenção indevida do Estado na esfera privada, mas fica claro que o temor dos “cidadãos de bem” é baseado em preconceitos étnicos e, principalmente, no medo da desvalorização de suas casas.

O caso é exemplar no que concerne aos problemas da segregação racial dos Estados Unidos. A maioria das cidades com uma grande população negra, mesmo após as medidas de integração racial nos anos 1950–1960, ainda sofre o problema de bairros e distritos escolares inteiramente apartados. Jeff Chang (CHANG, 2005, p. 12, 321–332) resume questões-chave da urbanização de Nova York desde o começo do século XX e mostra que uma conjunção de fatores, desde medidas legislativas até a concessão de fomento privado para construção e crédito imobiliário, contribuíram para uma situação em que trabalhadores de baixa renda, frequentemente negros e latinos, foram sendo expulsos dos "subúrbios de cercas brancas" e amontoados em conjuntos habitacionais, geralmente "nove ou dez blocos monótonos de concreto" em áreas isoladas e suscetíveis a crimes. Após a crise de 1973, o problema se agravou devido ao corte de recursos básicos do Estado, que acelerou a deterioração das áreas que arrecadavam menos impostos e cujos moradores não tinham recursos para financiar do próprio bolso melhorias na habitação. Com o reaganismo e as políticas neoliberais, o problema atinge seu ápice. No fim da era de Reagan, "em Detroit, Washington, DC, e Baltimore, a taxa de mortalidade para bebês negros era mais alta do que na Jamaica e na Costa Rica" (ZINN, 2005, p. 581–582). David Harvey fala da "tragédia" dessas áreas comuns (2005, p. 65), afetadas duplamente pela sabotagem do Estado e por um ciclo de pobreza que se autoalimenta. Williams Julius Wilson (2011) examina como o caso específico de Chicago também representa um fenômeno de "guetorização" que se estende à maioria das outras metrópoles dos Estados Unidos devido não só à questão racial, mas principalmente ao fechamento de postos de trabalho.

Show me a Hero, assim como as outras séries multifocais de Simon, aborda outros núcleos de personagens além de Nick Wasicsko. De um lado, vemos uma das representantes dos moradores brancos, que começa como uma dona de casa raivosa, mas que aos poucos vai conhecendo a realidade dos futuros vizinhos e compreendendo a importância da integração habitacional. De outro, acompanhamos diversas mulheres em suas vidas no lado pobre da cidade. Uma senhora que perde parcialmente a visão por conta da diabetes; uma jovem mãe, que se vê sozinha após o marido ter morrido em um ataque de asma; uma mulher que, com medo da violência, deixa os filhos com o pai na República Dominicana, e volta para Yonkers para ganhar alguns dólares. Todas essas personagens são baseadas em pessoas reais, personagens do livro-reportagem de Lisa Belkin que aparecem em fotografias ao final da série.

Diferentemente das séries de *The Wire* a *Generation Kill*, esta parece ser uma obra que retorna ao tratamento jornalístico que havia sido tentado em *The Corner*, embora não se

constitua em momento algum como documental, pelo contrário: Nick Wasicsko é, até agora, o protagonista de Simon que mais se aproxima da tradição das séries mais individualizadas. Ele é jovem, atraente e ganha inclusive um interesse romântico, a jovem secretária que se torna sua companheira ao longo da série. Com a narrativa sempre próxima ao prefeito, ele oferece um ponto inevitável de identificação com o público.

Nesse ponto é possível indagar se Simon se rende às convenções tradicionais. Seria *Show me a Hero* apenas uma dramatização ingênua de um caso real? Ou a história trágica de um herói simpático? Novamente, devemos ver aqui como a utilização do método melodramático ajuda na elaboração de um esquema que revela as conexões abstratas. A identificação do público com Wasicsko é importante porque é o prefeito quem vai situar o espectador no centro de grandes linhas de força. Ele é apenas o pivô de uma encruzilhada de interesses. A deliberação jurídica é justa e irrevogável, mas a população afluente tem voz nas sessões e, principalmente, recursos financeiros para impedir a construção das habitações de fato. Da perspectiva de Wasicsko, o espectador tem a oportunidade de compreender um complicado imbróglio legal que, visto exclusivamente de cada uma das perspectivas interessadas, poderia perder profundidade.

Pode-se argumentar também que cada uma das narrativas individuais das mulheres sejam "exemplares" demais. Elas oferecem pouco material de contradição interna, parecem apenas excelentes pessoas, inclusive a senhora conservadora que se mostra excepcionalmente aberta a ouvir argumentos racionais e a conhecer o outro lado da questão. Certamente em séries como *The Wire* e *The Deuce* (a seguir), o desenvolvimento em profundidade das personagens leva a uma exploração mais contundente de questões que atravessam os eixos morais e sociais. Mesmo assim, o objetivo de *Show me a Hero*, em apenas 6 episódios, é menos a construção de uma grande teia narrativa expansiva do que a exposição de uma questão pontual que se encontra no cerne do problema racial nos Estados Unidos. É este seu objetivo.

15 TRABALHO DO SEXO: *THE DEUCE*

The Deuce

The Deuce é a série mais recente produzida por David Simon em parceria com George Pelecanos, renomado escritor de romances policiais, que já havia colaborado como roteirista e produtor executivo em *The Wire* e em *Treme*. A primeira temporada da série é ambientada em

Nova York em 1971, mais especificamente na área conhecida como "The Deuce", zona de Manhattan em torno da Times Square que abrigava cinemas pornográficos, lojas de conteúdo adulto e bordéis.

Após a visão geral das principais obras de David Simon na HBO, *The Deuce* surge como momento de síntese e aprofundamento. Novamente trata-se de uma narrativa complexa de múltiplas personagens que se conectam em uma grande metrópole do Estados Unidos. Assim como *The Wire* e *Treme*, ela pretende utilizar mais de uma temporada para examinar um setor específico da economia: o trabalho sexual. A prostituição e a indústria pornográfica são os temas principais, mas também veremos ao longo dos episódios uma rede de personagens em atividades secundárias. A série retrata, por exemplo, o empreendimento no setor do lazer, na forma de bares e restaurantes que atendem ao público boêmio de Manhattan; a máfia e suas conexões com o setor imobiliário, que apostam na gentrificação da região e, por isso, começam a investir em bordéis mais discretos e nos veículos de consumo individualizado de pornografia; além da polícia e dos jornais, cujas instituições estão permeadas de corrupção e de carreirismo, mas que ainda apresentam alguns indivíduos capazes de fazer o trabalho da investigação para conectar os pontos no lugar do espectador.

The Deuce não apresenta nenhuma novidade formal em relação às séries anteriores de David Simon. Contudo, devido ao seu assunto, ela aparece como um exemplo perfeito para articular as questões que interessam à tese e para sintetizar as qualidades e os problemas do método de Simon como criador.

O exame de uma indústria específica é mais concentrado e aprofundado do que nas séries anteriores. *The Wire* e *Treme* englobavam, a cada temporada, novos núcleos narrativos que cobriam uma variedade enorme de profissões e de atividades. *Generation Kill* falava da guerra, mas o escopo de representação raramente saía da perspectiva dos fuzileiros. *The Deuce* se concentra nas especificidades da prostituição e da pornografia, e o faz por meio da exploração de relações entre clientes, prostitutas e seus cafetões, com as múltiplas variações e nuances que apenas o tempo de uma série complexa permite.

A pornografia como um setor que se legaliza e se expande é o interesse principal de *The Deuce*. O segmento nascente de filmes pornográficos *hardcore* é tratado na série em caráter duplo: como uma nova *indústria*, o que implica na constituição de novos modos de consumo, distribuição e, principalmente, de produção; e como o questionamento da *representação*, desde a delegação de tarefas e os jogos de poder entre produtores-diretores e atrizes, até considerações sobre as convenções fílmicas. Um dos argumentos principais da série, a história da prostituta que se torna diretora de filmes pornográficos, deixa entrever

amplas vias de questionamento que esse caminho suscita e que serão exploradas, em particular a constituição de um olhar feminino articulado a novas formas de representação e legitimação da sexualidade humana como espetáculo.

O entrelaçamento desses eixos, a modificação das condições concretas de trabalho para prostitutas e demais profissões que aparecem no entorno, e as novas convenções artísticas que são possibilitadas, mais uma vez, por mudanças concretas nas esferas jurídicas, econômicas e sociais, acabam se tornando um símile ao próprio objetivo da tese, e por isso funcionam como uma conclusão adequada para as análises das séries contemporâneas do horário nobre. Há *representação do trabalho*, na forma como a série dramatiza os dilemas de uma economia em transformação; e há *trabalho de representação*, no primeiro nível como o *assunto* da série, que discute com detalhe a produção audiovisual, e também como uma questão de *método/forma*, já que desde a eleição do tema até as mais particulares opções formais, indaga-se como abordar a pornografia sem se tornar pornográfico[131]. Veremos que, muito além do retrato jornalisticamente cuidadoso de uma questão distante no tempo, a série se encaixa em debates atuais sobre o feminismo. *The Deuce*, afinal, é obra do período marcado pelas denúncias contra os assédios cometidos por Harvey Weinstein e diversos outros homens importantes de Hollywood.

História da pornografia nos EUA

Os momentos decisivos da indústria pornográfica no final dos anos 1960 e começo dos 1970 podem ser resumidos brevemente. A maioria dos marcos jurídicos é discutida em *The Deuce*, tanto na forma de diálogos expositivos, em que personagens falam do que está ocorrendo nas batalhas judiciais em torno da censura a filmes explícitos, quanto em cenas que se passam nas próprias cortes regionais de Nova York. Para o leitor brasileiro, é importante revisitar alguns dos fatos históricos desse percurso.

Não trato aqui da história completa da circulação de imagens que representavam o ato sexual. Caso o fizesse, recuaria até o período paleolítico. Também não trato das fotografias e dos filmes que circulavam clandestinamente desde a invenção das formas mecânicas de reprodução visual. Em *The Deuce*, vemos que ainda existem lojas de artigos fotográficos que distribuem ilegalmente pequenos rolos de filmes em 8 mm e 16 mm com cenas de sexo

[131] Afirma David Simon: “Eu não quero fazer uma série pornográfica [...] É como um bilhete só de ida para a gratuidade” (CORRY, 2017).

explícito. O que interessa à série é o momento em que filmes dessa natureza ganham legitimidade jurídica e cultural, e passam a ser exibidos em cinemas comuns.

O primeiro marco ocorre com a extinção do Código de Produção de Hollywood em 1968, que é substituído pelo sistema de classificação etária em vigor até hoje (STRUB, 2010, p. 146)[132]. A aplicação da censura se torna uma questão muito mais complexa, já que os critérios não dependem mais de uma lista de proibições específicas. Teoricamente, filmes com indicação para maiores de 18 anos podem conter qualquer tipo de cena, pois os espectadores, adultos, são considerados cientes e responsáveis pela interpretação das imagens. Com isso, tornam-se possíveis filmes como *Medium Cool* (MEDIUM, 1970) e *Midnight Cowboy* (MIDNIGHT, 1969), que continham breves cenas de nus frontais. O último, inclusive, ganhou múltiplas premiações.

Mesmo assim, na época, a produção e a distribuição de filmes com cenas de sexo explícito ainda constituíam um tabu, e as produtoras enfrentavam longas batalhas judiciais quando lançavam filmes considerados pornográficos. A partir de 1967 a Suprema Corte dos Estados Unidos passou a reverter muitas das condenações por obscenidade, sinalizando uma mudança na jurisprudência que se solidificaria ao longo dos anos 1970. Em meio aos trâmites legais, surgem diferentes interpretações que vão constituindo avanços e reveses. No momento específico em que *The Deuce* se passa (1971–1972), os juízes do âmbito federal decidem que cada "comunidade" deve decidir que tipo de conteúdo é permitido ou censurado, o que significa que um cinema em Los Angeles, por exemplo, pode mostrar um filme que em Indianápolis seria considerado ilícito. Com essa decisão, uma cidade como Nova York, de orientação liberal, passa a permitir a exibição de qualquer tipo de conteúdo pornográfico, o que, na prática, funciona como a legalização desse conteúdo.

É importante mencionar que todas essas decisões dizem respeito especificamente a cenas explícitas de sexo em que o espectador pode ver claramente os genitais dos atores e a cópula. É o que marca, até hoje, a diferença entre o filme *hardcore* e *softcore* (em que os atores simulam sexo). Isso significa que havia, até então, um mercado para filmes pornográficos que cortavam as cenas propriamente explícitas para evitarem o confisco da polícia. Esse material era exibido em cinemas espalhados em determinadas áreas da cidade e em máquinas de *peep show* localizadas em lojas de equipamentos fotográficos, bares e cassinos.

[132] Todas as informações históricas desta seção foram obtidas a partir do livro de Whitney Straub citado.

Notemos que aqui já entra em questão o aspecto do planejamento urbano — e cada cidade norte-americana decide como lidar com isso, isolando cinemas e lojas adultas em zonas específicas ou espalhando tais estabelecimentos ao longo da malha metropolitana (STRUB, 2010, p. 174). Também vale ressaltar que tais formas de veiculação da pornografia implicam um espectador que frequenta as ruas da cidade e ambientes parcialmente públicos, o que vai mudar à medida que são criadas soluções mais individualizadas de consumo da pornografia. O surgimento da cabine individual é retratado na primeira temporada da série. Tecnologias que barateiam a produção e a exibição em aparelhos domésticos, como a fita magnética (VHS), também foram fundamentais na constituição do mercado pornográfico moderno e seu impacto provavelmente aparecerá nas próximas temporadas.

Outra forma de burlar a censura era a vinculação dos filmes a ideais de informação, de educação ou de manifestação artística. Algumas interpretações jurídicas abriram espaço para uma distinção entre a "gratuidade" da cena erótica e sua subordinação a uma "mensagem" que a autorizaria em nome da liberdade expressão. A questão inerentemente subjetiva a respeito do que constituiria ou não "arte" nas produções levou à impraticabilidade desse tipo de juízo. Durante o final dos anos 1960 e começo de 1970 alguns cinemas exibiam filmes estrangeiros com conteúdo explícito vestidos do caráter artístico/educativo, particularmente de países escandinavos, como *Jag är nyfiken – en film i gult* [*I Am Curious (Yellow)*] (JAG, 1967), além de documentários, como *Sexual Freedom in Denmark* (SEXUAL, 1970). Andy Warhol realiza *Blue Movie/Fuck* (BLUE, 1972), um filme "experimental" legitimado pela figura de um artista/autor consagrado.

O mais conhecido filme pornográfico *hardcore* da época, no entanto, foi *Deep Throat* (DEEP, 1972), estrelado por Linda Lovelace e dirigido por seu então marido, Gerard Damiano. O filme sedimentou o modelo do que até hoje se entende como filme pornográfico de longa metragem por basicamente se despir de qualquer ilusão de arte experimental e/ou educacional, apresentando uma narrativa pouco estruturada que serve de pretexto para a representação de sequências de sexo explícito. Ele marca o auge do fenômeno que fica conhecido como *porno chic*, isto é, o período em que filmes reconhecidamente pornográficos são acolhidos por uma classe média afluente liberal em cinemas comuns, além de serem considerados objetos dignos de crítica em periódicos importantes, como a *Variety* e o *Wall Street Journal* (STRUB, 2010, p. 162–167; WILLIAMS, L., 1989, p. 99).

O processo de incorporação das cenas de sexo explícito no escopo do que é passível de representação cinematográfica também permite entrever mecanismos políticos e sociais de contestação e de ressignificação do status social de determinada classe urbana. *Deep Throat*,

assim como o musical *Hair* (1967), marca o momento em que certo segmento da sociedade incorpora o discurso da contracultura e dos movimentos da juventude como forma de contestação dos valores tradicionais. Trata-se de um fenômeno extremamente complexo de uma nova etapa na história da sexualidade, passível de apropriações e reapropriações simbólicas e políticas. Com a legalização da pornografia, há uma fase intensificada de mercantilização e exploração do corpo humano, mas também são levantadas questões a respeito da sexualidade feminina que estavam vetadas até então; o trabalho sexual, ao mesmo tempo que surge como fonte renovada de lucros até então inexplorados, também passa por um processo de legalização que permite novos contratos e novas posições de poder. Tudo isso será objeto da dramaturgia de *The Deuce*:

> Eis um momento em que uma economia e um setor surgem praticamente da noite para o dia. O que não era legalizado, o que era furtivo, o que era vendido em porta-malas de carros e por debaixo dos panos repentinamente fica disponível, e o lucro vai aumentar geometricamente e chegar até a pornografia atual, um negócio multimilionário. Então, vamos seguir essa história (David Simon, entrevistado por GROSS, 2017).

Mercado em transição

A consolidação do mercado pornográfico legalizado nos Estados Unidos pode ser vista a partir de muitas perspectivas. *The Deuce* usa diferentes focos narrativos e elementos expositivos para tentar abarcar a questão em seus pontos nodais. A transformação no modo de consumo do material pornográfico é particularmente interessante, pois acarreta uma discussão que envolve simultaneamente as tecnologias, as redes de movimentação do capital, o aparato artístico audiovisual e as consequências de tudo isso tanto para os espectadores quanto para as trabalhadoras e os trabalhadores do sexo.

Até o final da década 1970, o indivíduo que não possuísse um projetor de película e um espaço privado para exibição de filmes era obrigado a consumir o material erótico em ambientes compartilhados, como o cinema e as máquinas de *peep show*. Um dos empresários dessas máquinas afirmava a importância de que o espectador não pudesse se masturbar ou ter relações sexuais com terceiros enquanto assistisse ao filme para que o negócio permanecesse viável do ponto de vista jurídico (STRUB, 2010, p. 163). Em cinemas, os frequentadores estavam à mercê da polícia, que poderia considerar qualquer comportamento erótico como atentado ao pudor. Era algo que frequentemente ocorria durante a exibição de filmes homossexuais, e que servia de pretexto para prisões arbitrárias, o que também é retratado em

The Deuce. Além disso, como vimos, os filmes não exibiam cenas de penetração nem orgasmos.

Tudo isso salienta a dificuldade de o filme pornográfico até essa época ser considerado um objeto estético de consumo completo em si mesmo. Linda Williams, autora do principal livro a respeito da história do *hardcore*, comenta que a função das máquinas de *peep show*, principalmente em bordéis, era excitar o indivíduo o suficiente para que, sem ter a opção de autossatisfação, ele contratasse os serviços de uma prostituta (1989, p. 74). Em Nova York, situadas em uma zona em que a oferta de prostitutas era ampla, também podemos salientar o papel das máquinas na trama econômica maior, em que elas aparecem como parte ou etapa do comércio do sexo, que necessitava de outra rede de trabalho humano, incluindo prostitutas, cafetões, e suportes secundários, como os bares, os hotéis e a administração pública (que era paga para fazer vista grossa).

Para Williams, esse tipo de cadeia econômica, que ligava o filme censurado, exibido em lugares públicos e semipúblicos, às prostitutas, é perturbada quando o filme pornográfico *hardcore* se legitima e passa a ser exibido em cinemas oficiais. A pesquisadora disserta a respeito do significado do "*money shot*", a cena da ejaculação masculina explícita, que se torna praticamente obrigatória nos filmes pornográficos a partir de então. Williams deduz, dentre outras coisas, que tal cena serve como uma compensação: o espectador ganha a satisfação *visual* do orgasmo, sem precisar necessariamente passar da imagem ao ato. Além disso, e aqui o argumento sofistica-se, o filme *hardcore* se torna um objeto estético com valor em si, graças à narrativa que encadeia os diversos momentos estritamente sexuais, além de um cuidado mais apurado com a técnica visual. A autora faz ainda uma análise prolongada de outros aspectos formais que reforçam essa forma de substituição e compensação. Filmes como *Deep Throat*, por exemplo, marcam a tendência do gênero *hardcore* de incluir cenas de felação que, aliadas ao *money shot*, indicam a prioridade estética dos quadros em detrimento de um retrato mais "direto" de "instâncias de conexão genital" (1989, p. 95). A felação, a ejaculação externa, além da iluminação e de outros recursos técnicos, segundo Williams, são importantes porque constituem indícios visuais do prazer, tanto no sentido carnal do orgasmo masculino, mas principalmente no sentido de composição artística, da *visualidade* que o cinema exige.

Em *The Deuce* ("The Principle is All", S01E03) vemos uma cena em que, ainda proibido pelas autoridades de reproduzir cenas de sexo explícito, um diretor monta um set falso de filmagem e cobra ingresso dos espectadores para assistirem aos atores terem relações

no palco. Na cena, Eileen/Candy[133] — a prostituta que se tornará criadora de pornografia — percebe o potencial *financeiro* do sexo como arte visual: "quarenta dólares por cabeça só para assistir a pessoas transando, nem ao menos para transar... Isso é genial".

Na série também vemos o momento em que uma das personagens "inventa" a cabine privativa para consumo de *peep shows* ("Why Me?", S01E06), onde o espectador fica livre para se masturbar enquanto assiste aos filmes mais explícitos. É uma antecipação do movimento de privatização que vai se consolidar com o advento do VHS. A construção física de um espaço individual privado de consumo da pornografia se articula com a reviravolta estética dos filmes em si, para galgar mais uma etapa na transformação da sexualidade. De um lado, a satisfação física depende menos do contato interpessoal direto, até da presença de outro ser humano. De outro, reforçam-se os laços entre a indústria audiovisual e a vivência sexual do indivíduo. O contato sexual passa a ser mediado desde o primeiro momento por escolhas artísticas de outrem, desde as preferências na seleção do elenco, até o enquadramento e a trilha sonora, por meio de uma indústria que se organiza em função da logística da produção e do lucro.

Os principais conflitos da série giraram em torno dessa mudança de paradigmas. É no momento que Eileen percebe o potencial lucrativo do sexo como espetáculo que se inicia sua mudança de fortuna (S01E03). Ela se dá conta de que o mercado pornográfico lhe oferece uma maneira de ganhar dinheiro sem os diversos riscos associados à prostituição nas ruas. O roteiro, aqui, segue o modo clássico de *formação*. No episódio seguinte ("I See Money", S01E04), a personagem vive uma série de atribulações: doenças venéreas, um óbito durante o serviço e uma cena em que é espancada e roubada por um cliente, que constituem momentos de "aprendizagem". Eileen, junto com o espectador, percebe a pornografia como uma *oportunidade de melhoria*.

Na outra ponta da cadeia produtiva, vemos os cafetões. A maioria proíbe as prostitutas de participar de filmes ou exige uma taxa que não leva em conta o potencial de lucro que cabe aos produtores e às distribuidoras. Alguns percebem que a autonomização da pornografia significa um impacto direto em seu trabalho: "Qualquer um pode colocar dinheiro nas máquinas", aconselha um cafetão mais velho a seu *protegé* ("My Name Is Ruby", S01E08). Eles sabem que a *competição com as máquinas* será dura, posto que oferece ao consumidor menos riscos e menor custo do que a procura por sexo "real". De acordo com a lógica do mercado, trata-se apenas da substituição de um produto por outro mais conveniente.

[133] A maioria das prostitutas da série tem um "nome de guerra", por isso a notação dupla quando tratarmos dessas personagens pela primeira vez.

A disseminação dos bordéis também é objeto da série. Assistimos a uma enorme articulação que envolve figuras políticas, membros da força policial e, principalmente, de setores da especulação imobiliária para "limpar" a área em torno da Times Square de qualquer vestígio de criminalidade e, consequentemente, aumentar os valores das propriedades. O processo é simples: no primeiro momento, a polícia faz vista grossa, o que implica em um aumento do crime e, consequentemente, na desvalorização dos imóveis. Os edifícios, então, são adquiridos por quem tem capital. Em seguida, a repressão policial volta a atuar, obrigando as prostitutas a sair das ruas e a aceitar as condições dos recém-inaugurados bordéis e casas de massagem — estabelecimentos que também são de propriedade de investidores capitalizados. Tudo isso é retratado de diversos ângulos: do frustrado trabalhador da construção civil, que aceita gerenciar um bordel em busca do lucro rápido prometido pelo investidor, às próprias prostitutas, que de repente se veem presas a uma condição essencialmente proletária de horários fixos, espaços restritos, gerenciamento opressivo etc.

Reparemos que aqui a série perfaz justamente o processo central à tese: da perspectiva das trabalhadoras, assistimos a uma degradação de todo um setor que, apesar de muitas restrições, ainda gozava de certa liberdade e autonomia. Na rua, elas possuíam certos "privilégios": espaços abertos, grande interação entre si, compartilhamento de dicas, ausência de uma estrutura corporativa rígida, relativa escolha de horários. Disso, passam para um ambiente mais próximo ao de uma fábrica ou de uma prisão. Em nome da otimização do espaço e da capacidade de gerenciamento, os bordéis criam cubículos sem as mínimas condições necessárias de higiene. Também se impõem regimes de "produtividade" aumentada, já que os patrões agora têm de pagar aluguel e equipe.

Novamente, trata-se de uma equação que rapidamente delineia caminhos possíveis a partir de uma transformação econômica. A situação é resumida sucintamente por um dos cafetões: "você vai ter que escolher entre os filmes ou o puteiro [*it's gotta be the movies or the ho house*]" (S01E06). Gerentes intermediários, conforme se tornam redundantes, são basicamente eliminados da cadeia produtiva. Em suma, profissionais relativamente livres do setor de serviços passam por um processo de degradação conforme todo o setor de serviços se reorganiza em escala industrial.

Em *The Deuce*, apenas Eileen não procura o trabalho de atriz, mas ambiciona a cargos de diretora de arte, diretora e, finalmente, produtora. Ela percebe que o único caminho de independência verdadeira é continuar dona de seus meios de produção. O caso dela é paradigmático para perceber como Simon retoma a equação que coloca no empreendedorismo individual a única "saída" para uma situação difícil. As personagens que enfrentam com

orgulho as dificuldades, utilizando como armas a sagacidade e a habilidade profissional, são obviamente aquelas sobre quem recai o caráter de heroínas.

Mesmo assim, *The Deuce* é mais do que a trajetória profissional de Eileen e de suas colegas em meio a um mercado em transição. Os problemas que a série confronta não se resumem a uma jornada do herói (no caso, da heroína), por causa da multiplicidade de outros pontos de vista, que nos obrigam a contextualizar a opção (privilegiada?) dela, mas especialmente porque o material que resolve enfrentar diz respeito à própria esfera da representação. Para compreendermos melhor essa questão, será preciso fazer ainda outro incurso teórico, dessa vez a respeito do feminismo contemporâneo ao plano diegético da série.

O mercado de mulheres

Um dos textos mais influentes da década de 1970 (portanto no final da segunda onda do feminismo) foi "Le marché des femmes"[134], da linguista, psicanalista lacaniana e militante belga Luce Irigaray (1985). Cito-o aqui pois ele representa uma síntese das articulações entre psicanálise, estruturalismo e marxismo, uma combinação que abala todos os campos teóricos do período e que na sua vertente feminista deu muitos frutos.

Irigaray, baseando-se no conceito de mercadoria, constrói um esquema esclarecedor da posição da mulher no mundo. Ela defende, resumidamente, que as sociedades patriarcais se organizam em torno de duas categorias-chave: homens operam como *sujeitos-produtores*, aqueles que conferem valor às mercadorias e que às levam ao mercado para serem trocadas; enquanto as mulheres, assim como qualquer outro item, ocupam a posição de *mercadorias-objetos*. Todo o valor das mulheres é atribuído pelas *relações dos homens entre si*. A beleza de uma filha, por exemplo, poderia ser encarada exatamente como qualquer outra característica de um produto, já que funcionaria apenas como um atrativo para maridos em potencial que, por sua vez, comprariam do pai a noiva. O que está em questão não é o atributo da beleza "em si": na verdade, não há beleza "em si", apenas um traço relacional que pode colocar o marido de uma "bela" mulher em posição de prestígio. Troque-se beleza por qualquer atributo valorizado por determinada sociedade, e compreender-se-á como se darão as escolhas de maridos e esposas.

Exposta assim, a tese de Irigaray pode ser compreendida mais ou menos literalmente conforme nos aproximemos ou afastemos de uma situação absoluta em que mulheres tenham de fato zero poder de agência. Mas é inegável que um "mercado de mulheres" ainda prevaleça

[134] "O mercado de mulheres", traduzido em inglês como "Women in the Market".

em boa parte das sociedades, quando consideramos que ocorre uma orientação fortíssima de se atribuírem valores a mulheres de acordo com o sistema de significação social entre os homens. Devemos, como inclusive o faz Irigaray, desvincular sexo e gênero: não é exatamente o homem, o ser humano do sexo masculino, que se constitui sujeito em relação à mulher-objeto, mas um *masculino* que representa a agência e o poder de determinação em relação a um *feminino*, uma função passiva, castrada, objetiva. A questão é prioritariamente econômica: há um espaço para produtores/comerciantes e outro para mercadorias. "A heterossexualidade nada mais é que a atribuição de papéis econômicos: há sujeitos produtores e agentes da troca (machos) de um lado, e a terra produtiva e as mercadorias (fêmeas) de outro" (1985, p. 189). A crítica feminista praticada hoje, derivada do tipo de raciocínio de Irigaray, tal como a compreendo, apenas deixa claro que o exercício do masculino é facilitado aos indivíduos que expressam o gênero masculino, e vice-versa. As expectativas que cercam os gêneros definem os treinamentos e as concepções dos limites e dos papéis impostos a cada sexo. O insight fundamental de Irigaray, desenvolvido com mais especificidade em outro capítulo do mesmo livro (1985, p. 199), é retirar a ênfase nas relações entre homens e mulheres, já que não há qualquer tipo de valor intrínseco na mulher — ou melhor, esse valor "sempre escapa" (1985, p. 176) — e recolocá-la na relação entre homens, no fato de que a maioria das formas de socialização entre os gêneros pode ser explicada a partir da perspectiva do homem em sua comunidade de homens.

Em *The Deuce*, o "mercado de mulheres" é amplamente ilustrado, já que se trata de uma situação em que mulheres são literalmente compradas e vendidas. O ponto de vista dos cafetões é um dos mais importantes para a série: desde o processo de aquisição, na estação de ônibus, até as mais sutis formas de controle físico e psicológico que garantem a obediência. As mulheres são, antes de tudo, fonte de lucro, e assim presenciamos inúmeras cenas em que são feitos os cálculos necessários da jornada de trabalho e da produtividade para a satisfação do patrão. Grande parte das cenas e dos diálogos se passa entre os próprios cafetões, que discutem métodos e realizações. Quem conseguiu fazer a funcionária produzir mais, quem não tem controle sobre sua mercadoria... Em suma, quem melhor exerce o ofício. A figura caricatural do cafetão, afinal, se reveste de "sinais de sucesso" acima de tudo: roupas extravagantes, joias e carros turbinados ("*pimped*", na gíria norte-americana) — significantes de sua *posição* em meio à sociedade, ou melhor, em meio a outros homens.

Mas a série também consegue ser menos literal. O arco de Vincent é exemplar. Ele é apresentado ao espectador como um garçom/gerente explorado por dois patrões e traído repetidamente por uma esposa que não o respeita. No meio do primeiro episódio o

acompanhamos em uma tentativa frustrada de "resgatar" a mulher em um salão de bilhar, cercada de homens. Nesse momento, Vincent foge com medo de apanhar do amante dela. O homem o ameaça e sugere que ele tenha perdido os colhões. É o ponto mais baixo de sua vida, e a partir daí ele decide deixar mulher, sogra e filhos para investir apenas na carreira, o que lhe trará excelentes resultados materiais até o final da primeira temporada.

Vale frisar que a motivação de Vincent tem pouco a ver com a esposa — ele recusa voltar para ela mesmo após o pedido de desculpas —, mas, sim, com a perda do status masculino em meio aos pares no salão de bilhar. É para lá que ele volta no último episódio, munido de renovada confiança (e de uma escolta armada), após ter se tornado um empreendedor bem-sucedido, para esmurrar o sujeito que o humilhara.

Também é importante mencionar a forma como ele consegue seu sucesso financeiro. Passando por uma vitrine com trajes de balé, ele descobre o potencial econômico do *sex appeal* do corpo feminino, e manda as garçonetes do bar vestirem os maiôs curtos enquanto trabalham. O truque funciona, e logo Vincent chama a atenção de mafiosos que apreciam sua *ética do trabalho*, e lhe confiam outros empreendimentos e casas noturnas em lugares bem localizados de Manhattan. Além disso, os mafiosos oferecem ao rapaz o controle de um bordel, algo que o faz sofrer, já que ele não quer ser visto como um cafetão.

Nas atitudes e nos gestos, Vincent é o oposto dos cafetões. Ele trata as mulheres muito bem e se recusa, por princípios morais, a participar diretamente da empreitada do bordel — quem assume é seu cunhado. No entanto, ao observar tanto seu charme com as prostitutas que frequentam o bar, quanto sua nova estratégia de marketing, uma das mulheres (Ruby/Thunder Thighs) comenta: "Você tem o espírito de cafetão [*You've got some pimp in you*]" ("Show and Prove", S01E02). A única capaz de perceber a conexão das funções, isto é, tratar bem as mulheres e, ao mesmo tempo, vendê-las para interesse próprio, é uma prostituta — é através de seu ponto de vista que o espectador percebe a semelhança. O que deveria ser uma jornada não problemática de sucesso torna-se uma posição altamente questionável em que se vê claramente seu papel de explorador. Embora não venda diretamente os serviços sexuais das funcionárias, Vincent está de acordo com o espírito do tempo, e vende o *prazer visual* de seus corpos semidesnudos aos clientes. Mesmo o homem mais cavalheiro pode ser visto como um cruel traficante de corpos[135].

[135] Ou seria o cavalheirismo uma *habilidade* extremamente necessária a quem trafica mulheres? A primeira canção da série dá a resposta. Em tradução literal:

"Todos os meus amigos me perguntavam / Algo que não compreendiam / Como é que faço para que todas as mulheres / Fiquem na palma da minha mão // Então eu lhes disse / Trate-a como uma dama / Faça o melhor que você puder / Você deve tratá-la como uma dama e ela cederá

A série, até agora, parece tão esquemática quanto a ideia de um patriarcado opressor que domina completamente as pobres mulheres. Nenhum dos homens merece a salvação; todas as mulheres são vítimas. Entretanto, novamente aqui entra a possibilidade que apenas uma obra complexa oferece. A mudança constante e consciente de perspectivas refina e enriquece a discussão. Vamos examinar uma sequência (S01E04, 00:27:20–00:28:28) em que aparece um terceiro elemento não previsto até agora: a mulher que assume um papel ativo/masculino. O cunhado de Vincent se espanta com a beleza da nova garçonete, Abby, e diz que "venderia seu testículo esquerdo" por uma noite com ela, ou melhor "venderia ambos". Novamente, entra em questão o caráter mercadológico: na brincadeira (!) do cunhado, sexo é uma operação de comércio. É assim que ele enxerga a moça. A piada é que ele trocaria o símbolo de sua potência pelo próprio ato sexual, inviabilizando-o. Mais importante, contudo, é a postura de Abby, que se interpõe a um Vincent envergonhado, aperta a mão do cunhado e olha em seus olhos, dizendo: "nada feito [*no deal*]".

> Mulheres, animais dotados de linguagem como os homens, garantem a possibilidade do uso e da circulação do simbólico *sem serem elas mesmas recipientes dele*. Seu não acesso ao simbólico é o que estabeleceu a ordem social. *Colocando os homens em contato uns com os outros*, em relações entre si mesmos, as mulheres apenas preenchem esse papel quando renunciam a seu direito à linguagem (IRIGARAY, 1985, p. 189, grifos meus).

A cena rompe todas essas condições. Abby, ao obter para si o poder de recusar ou de aceitar o negócio, ao se interpor entre os homens que a negociavam, adentra no universo simbólico que estaria vedado às mulheres. Ela tem voz no comércio, não como uma mercadoria, mas como uma parte igual.

Em seguida, Vincent oferece um drinque gratuitamente a Eileen, pois percebe seu cansaço. A cena implica diversas relações de poder. No esquema econômico maior, ele apenas supre a trabalhadora com o que ela necessita para continuar na fábrica. No âmbito pessoal, Vincent retoma aqui sua posição de homem cavalheiresco, especialmente em contraste com a falta de modos do cunhado na cena anterior. Durante o diálogo, planos médios enquadram o homem sorridente em *contre-plongée*, e a prostituta exausta em *plongée*.

Após deixar Eileen, Vincent cruza com Abby, que ativamente lhe toma o cigarro da boca e dá uma tragada. A cena é enquadrada de modo que no canto esquerdo vemos um cafetão, que observa os dois. "Essa garota vai te dominar, Vince [*That girl is gonna run you,*

[*All my friends had to ask me / Something they didn't understand / How I get all the women / In the palms of my hand // And I told them / Treat her like a lady / Do the best you can do / You got to treat her like a lady and she'll give in to you*]".

Vince]". O verbo *run*, aqui, tem múltiplos sentidos. Significa que, na perspectiva do cafetão, é a garota quem "manda" em Vincent. É o mesmo verbo, aliás, que cafetões usam em relação às prostitutas que comandam. Vincent responde com um sorriso, afirmando que "espera que sim". Fica a ambiguidade: pode ser uma alusão sexual, mas também há certa alegria no sentido de ser dominado. É o último sentido que se desenvolve no final do episódio, quando a relação entre Abby e Vincent finalmente se consuma, não antes de ela ditar os termos: "Você não está no controle. Eu é quem estou".

Logo em seguida, o cafetão olha para uma de suas prostitutas que vai se sentar ao seu lado, e vaticina: "Eu disse que você poderia se sentar? Coloque essa bunda pra trabalhar lá fora". Frases que implicam certo exagero no trato com a mulher, mas cujo interlocutor verdadeiro é Vincent. O cafetão deseja simplesmente mostrar como é que se lida com uma mulher, após uma confissão inesperada da submissão do garçom. Esse cafetão aparecerá novamente no episódio seguinte ("What Kind of Bad?", S01E05), quando Abby o enquadra com uma câmera fotográfica, ocasionando uma briga.

Quantas perspectivas em tão pouco tempo! Vincent poderia ser comparado a um cafetão quando descobrimos que ele também "vende" as mulheres. Mas a rica interação entre as demais personagens e, principalmente, suas diferentes perspectivas em relação a ele, tornam impossível assumir qualquer posição fixa. Seu cunhado atesta o ridículo dos homens, de certa maneira castrando-os. Logo, Vincent retoma o cavalheirismo para "ajudar" Eileen, mas quem toma de fato o "poder" (na versão clássica do objeto fálico, o cigarro), é Abby. O cafetão percebe o ridículo da inversão, mas parece que Vincent está disposto a participar dessa nova divisão de poder.

Na série, percebemos que cada uma das mulheres tem agência e alguma expressão — ou seja, não estão de fora da ordem simbólica. Entre Vincent e Abby, apesar de ele ser o patrão, e ela a funcionária, há uma negociação e um contrato dos poderes e dos papéis. Resta saber, no entanto, se isso representa apenas certa fluidez entre funções de gênero, delimitadas segundo a lógica econômica, e os sexos, atribuídos pela natureza, ou se constitui uma maneira diferente de relação. No auge de um período em que o feminismo buscava, por meio de suas bases, mudar em absoluto a totalidade das relações humanas, Luce Irigaray parece apostar na possibilidade da segunda alternativa:

> Pois, sem a exploração das mulheres, o que seria da ordem social? Que modificações ocorreriam se mulheres deixassem sua condição de mercadoria — sujeitas a serem produzidas, consumidas, valorizadas, circuladas etc., por homens — e tomassem parte na elaboração e na execução das trocas? Não por meio da reprodução e da cópia dos modelos "falocráticos" que têm hoje a força da lei, mas socializando-se de

> maneira distinta em relação à natureza, à matéria, ao corpo, à linguagem e ao desejo (1985, p. 191).

The Deuce se propõe a enfrentar a questão, mas para explorarmos melhor como isso ocorre, deveremos voltar mais uma vez à pornografia e seu papel na constituição desses "modelos falocráticos".

Pornografia e olhar masculino

Laura Mulvey escreveu em 1973 um dos artigos mais citados da teoria do cinema, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1989b), no qual fortalece o vínculo entre as teorias feministas e a psicanálise lacaniana — conforme o esquema de Irigaray, acrescentando agora a mediação do cinema. A distinção homem-sujeito/ mulher-objeto aparece no texto de Mulvey como uma "divisão heterossexual do trabalho" que distingue papéis ativos e passivos, de observador (homem) e observada (mulher). Inconscientemente, devido à própria organização patriarcal da sociedade, o cinema seria mais um campo onde essa divisão de trabalho é encenada, e portanto os pressupostos (machistas) da sociedade ditariam as convenções da arte no mínimos detalhes. Estamos falando aqui dos elementos de construção do roteiro, que geralmente priorizam a ação de personagens masculinas que se deslocam de forma mais ou menos autônoma no espaço, até os detalhes do enquadramento, que frequentemente mostram as mulheres como objetos sexuais da perspectiva dos homens. Em 1972, o crítico de arte John Berger também já havia tocado no assunto a partir dessa perspectiva em uma série de documentários que foi ao ar pela BBC e que posteriormente foi publicada em um livro, *The Ways of Seeing* (1990). Na primeira parte da série, Berger examina justamente o "*male gaze*" (ou "olhar masculino") que dominou a pintura ao longo dos séculos e que sedimentou a convenção de se representar mulheres como assunto, geralmente desnudas e cercadas de homens.

Segundo Mulvey, a principal motivação psicológica inconsciente para a reprodução do *male gaze* é o medo da castração, um conhecido conceito freudiano, que pode ser compreendido como a ansiedade de perder o status masculino, aquilo que confere ao homem o privilégio simbólico, a posição de sujeito ativo na divisão sexual do trabalho. Para a autora, duas estratégias são configuradas ao lidar com essa ansiedade. Em primeiro lugar, uma obsessão em "investigar a mulher, desmistificar seu mistério" que frequentemente resulta na "desvalorização". Personagens femininas passam a ocupar papéis de quem deve ser "punida ou salva", como frequentemente ocorre com os tipos da *femme fatale* e da "donzela em perigo". A segunda estratégia procuraria eliminar o risco da castração por meio da eliminação

(simbólica) do sujeito ameaçador (a mulher) e de sua substituição por outro objeto-fetiche. Tornar a mulher um objeto a ser contemplado/desejado seria, portanto, uma forma de abafar o signo da castração. A negatividade inerente da feminilidade (aquilo que *não* tem), perderia lugar para uma positividade de atributos que servem de objeto de desejo. Para Mulvey, isso explicaria por exemplo o culto à "estrela" de Hollywood.

Linda Williams (1989), escrevendo mais de uma década após os textos capitais de Irigaray e Mulvey, interpreta o filme pornográfico *hardcore* como mais um momento na história do *male gaze*, com todos os elementos acima participando da organização formal das obras. *Deep Throat*, por exemplo, a mais exemplar obra do gênero, conta a história de uma mulher (Linda Lovelace) que tem dificuldades de chegar ao orgasmo e que pede ajuda a um médico. Então se descobre que ela apresenta uma anomalia fisiológica, seu clitóris está alojado na garganta, e a partir dessa descoberta ela passa por uma "terapia" com diversos homens. Apenas nesse breve resumo, está presente a "investigação" da sexualidade feminina e a performance "experimental" de situações sexuais que têm como objetivo extrair a "verdade" do corpo feminino, o elusivo orgasmo. Também se configura uma situação de donzela em perigo: Lovelace precisa da ajuda do médico e da ciência — ou seja, da razão "masculina" — para resolver seu problema. Por último, mesmo que a "estrela" da película seja a própria atriz e seu corpo, poderíamos problematizar o quanto existe de agência e de perspectiva feminina de fato. O filme é produzido e dirigido por homens, direcionado (principalmente) ao público masculino — embora o *porno chic* comece a questionar isso — e utiliza a atriz como um pretexto para um tipo de representação sexual que prioriza, visualmente, o orgasmo masculino. A anomalia fisiológica, afinal, presta-se a repetidas e duradouras cenas de felação, que colocam em evidência tanto o falo quanto a perspectiva do homem. Como já mencionamos, é a cena da ejaculação externa, ou "*money shot*", que dá ao filme a evidência empírica do prazer corporal, enquanto o orgasmo feminino continua misturado à esfera da "atuação".

É com Williams que podemos compreender a importância de se especificar os objetos concretos durante a análise de um gênero. A autora trata da pornografia desde que surge como imagem em movimento no século XIX. Cada filme nessa história, realizado de acordo com as possibilidades técnicas e de distribuição, evidencia uma dinâmica social mais ampla e, principalmente, a evolução de um *discurso* a respeito da sexualidade. A iluminação, a organização das cenas, a prioridade de certos ângulos e de certos elementos — tudo isso muda conforme a pornografia passa de um lugar social bem delimitado, ilegal e articulado à prostituição, para o reino do espetáculo autônomo na indústria cultural *mainstream*. A

visualidade do novo filme, colorido, bem iluminado, sem censura, portanto, é que dita o conteúdo da ação.

Ainda vale mencionar, sem nos aprofundarmos na questão, que para Williams o filme pornográfico *hardcore* representa mais uma etapa na resolução formal de um discurso da sexualidade tal como elaborado por Foucault em *A história da sexualidade* (2018). O autor foi responsável por reverter a noção comum de que a sexualidade constitui uma "verdade" intrínseca ao ser humano que havia sido reprimida desde o início da modernidade (e mais fortemente durante o século XIX) e que estaria sendo "liberada" pela contracultura e pelo discurso científico livre a partir dos anos 1960. Pelo contrário, Foucault mostra que, na modernidade, se intensificam os instrumentos que põem a sexualidade no centro da existência humana, primeiro como causa oculta, que exigia um enorme aparato de controles repressivos, e depois como objeto privilegiado da investigação científica, especialmente da medicina-psiquiatria-psicanálise. Foucault inclusive menciona a clínica de Charcot, médico que participa da formação de Freud:

> Era um imenso *aparelho de observação*, com seus exames, seus interrogatórios e suas experiências, mas era também *maquinaria de incitação*, com suas *apresentações públicas*, seu *teatro* das crises rituais cuidadosamente preparadas com éter ou nitrato de amilo, com seu *jogo de diálogos*, de apalpações, de mãos impostas, de posturas que os médicos, gesto comum ou palavra, suscitam ou eliminam, com a hierarquia do pessoal que *espia*, *organiza*, *provoca*, *anota*, *relata* e acumula uma imensa pirâmide de observações e de prontuários (2018, p. 62, grifos meus).

O que está em jogo, para Foucault, não é a revelação "científica" de verdades a respeito da sexualidade humana, mas como essa sexualidade é constituída por meio de um discurso inseparável de suas formas de articulação. Sob o pretexto de "examinar" as pacientes, a psiquiatria também oferecia uma estrutura discursiva, um "teatro" público em que se encenava o jogo que até hoje aceitamos como natural: a necessidade de uma série de procedimentos, mediados por uma autoridade, para que seja possível descobrir a verdade oculta dos seres humanos. Reparemos na semelhança entre essa cena descrita por Foucault e o filme pornográfico, também uma forma de conhecimento a respeito do ser humano que se produz nos moldes de um espetáculo mediado repleto de procedimentos formais. A cena explícita, a ejaculação, as contorções femininas, tudo isso aparece como "evidência" de uma verdade que vem à tona.

Ao colocar em pauta a questão da *agência*, de quem controla o discurso científico e o espetáculo, tocamos no problema da distribuição de poder. Tal como a clínica, o filme pornográfico até então se organiza a partir de uma autoridade (do diretor, do médico-

personagem, dos pressupostos da estética cinematográfica estabelecida) em busca de um conhecimento que, aparentemente, se encontra no corpo humano dos atores e das atrizes. Reparemos que essa descrição nada diz a respeito da distribuição sexual dos papéis, apenas de uma estrutura pré-organizada que diferencia participantes ativos e passivos, sujeitos e objetos da representação. Até o começo da pornografia *mainstream*, no entanto, os papéis de gênero se conformam à distribuição machista das tarefas na sociedade: às mulheres são reservados os papéis que a identificam com a natureza a ser averiguada; aos homens, os agentes que, por trás e na frente da câmera, devem extrair o conteúdo de verdade de seus corpos.

Uma infinidade de sutilezas entraria aqui. Por exemplo, retomando Irigaray, poderíamos dizer que o filme pornográfico continua a ser um discurso de homens para homens: ao "ajudar" Lovelace a conseguir seu desejado orgasmo, o filme apenas prova a capacidade e a potência dos homens em exercer sua técnica (científica *e* sexual). O orgasmo feminino seria uma prova da *potência* do amante, o corpo feminino seria apenas o "testemunho" dessa potência (IRIGARAY, 1985, p. 199). Nos termos de Foucault, diríamos que o olhar pornográfico, em uma comunidade de produtores homens para espectadores homens, apenas confirma o poder disciplinador do discurso sobre a sexualidade em um contexto no qual o poder reside com os homens.

O filme pornográfico, composto de um discurso de homens para homens, nada mais faria do que construir o retrato de uma sexualidade masculina embutida na mulher. Perante o "mistério" da sexualidade feminina, o filme pornográfico reduziria as diferenças de gênero à semelhança: uma busca incessante do orgasmo por meio de atos sexuais mais ou menos uniformes. Na série, Eileen desenvolve essa intricada questão teórica em poucas palavras. Quando instigada por um distribuidor a formar uma hipótese a respeito do apelo de variedades "menos convencionais" da pornografia como, por exemplo, filmes com cenas de zoofilia, ela explica:

> EILEEN: Tudo bem, posso chutar. Bem... é porque foi ensinado a todos esses caras que as mulheres eram indiferentes em relação ao sexo. Que nós escolhemos bem e que somos exigentes. Então, quando eles veem alguma menina branca bonitinha trepando com um negro gigantesco, isso diz para eles que "não, as mulheres são tão malucas por sexo quanto eles". Que nós não temos nenhuma inibição, *como eles desejam que nós não tenhamos*. "Olha só, companheiros, nós podemos até trepar com um cachorro quando vocês não estão olhando". Essa é a fantasia, certo? É isso que estamos vendendo aqui (S01E08, grifos meus).

É uma das muitas falas que parecem vir diretamente de um ensaio teórico a respeito do assunto, exceto pela franqueza. Explica com exatidão o ponto de vista que Foucault, Williams

e Irigaray desenvolvem: a pornografia, assim como toda a arte representativa, confirma que o desejo da mulher é idêntico ao que se espera dele. *The Deuce* coloca a maioria desses problemas em pauta, na forma de diálogos expositivos, mas o verdadeiro trunfo da série é dinamizar dramaticamente as perspectivas de sexo e gênero em relação ao trabalho da prostituição e aos mecanismos de representação (disciplinarização?) da pornografia.

Notamos brevemente a riqueza do momento teórico em que a discussão ocorre durante os anos 1970. Em entrevista mais recente a Judith Butler, Gayle Rubin, outra autora fundamental do período, comenta que na época "ainda havia uma tendência ingênua a fazer grandes afirmações a respeito da condição humana", algo que as pesquisadoras e pesquisadores agora preferiam evitar. Ela fala que "absorveu as gírias e o universalismo da época" (2011a, p. 300–301). Isso soa como uma reprovação de um método em detrimento de outro, mais específico e menos ambicioso. Para nós, é importante lembrar que o debate original se dava num meio que acreditava conseguir explicar e influenciar os caminhos da humanidade de forma geral e significativa. Justamente antes do governo Reagan, travava-se uma batalha teórica que permitia perguntas fundamentais, como a possibilidade de outro tipo de "economia política" do sexo. Irigaray, como já vimos, conclui seu texto com perguntas sobre outra ordem. Rubin, em um texto semelhante, afirma:

> A evolução cultural nos fornece a oportunidade de recuperar o controle dos meios da sexualidade, da reprodução e da socialização, e a tomar decisões conscientes para liberar a vida sexual humana das relações arcaicas que a deformam. Em última instância, uma revolução totalmente feminista liberaria mais do que mulheres. Liberaria formas de expressão sexual, e liberaria a personalidade humana da camisa de força do gênero. [...] Eu pessoalmente acho que o movimento feminista deve sonhar com mais além da eliminação da opressão feminina. Deve sonhar com a eliminação de sexualidades obrigatórias e de papéis sexuais. O sonho que acredito ser o mais atraente é o de uma sociedade andrógina e sem gênero (embora não sem sexo), em que a anatomia sexual de alguém é irrelevante para quem a pessoa é [*irrelevant to whom one is*], o que a pessoa faz, e com quem ela faz amor (2011a, p. 58, 61).

Ao tratar, no plano do conteúdo, dessa época e das transformações que possibilitavam esse tipo de ambição, teria *The Deuce* a possibilidade de colocar o problema novamente nesses termos? De voltar a sinalizar para uma mudança radical de configuração social? Ou a única leitura possível tem a ver com o momento atual, em que a pauta do feminismo liberal parece ter vencido as demais e deixado de lado a revolução da "personalidade humana"?

Prostituição e olhar feminino

Em “Visual Pleasure...”, Laura Mulvey formula uma pergunta similar do seguinte modo: “como lutar contra o inconsciente que é estruturado como uma linguagem [...] enquanto ainda se está preso dentro da linguagem do patriarcado?” (1989b, p. 15). Essa indagação é um avanço em relação aos questionamentos de Irigaray e às aspirações de Rubin porque busca uma estratégia concreta em um terreno determinado, o cinema. Trata-se de um problema antigo que a cada momento da história encontra um solução distinta: como mudar o jogo quando ainda se está preso às suas regras? Mulvey, é importante lembrar, não era apenas crítica, mas também cineasta. A resposta dela tem a ver, em primeiro lugar, com a tomada dos meios de produção e com a consciência de que a linguagem do cinema não deve necessariamente obedecer às mesmas divisões do sistema patriarcal. Ela deseja superar a dicotomia entre o produtor (ativo) e o espectador (passivo), que apenas encontram um ao outro por intermédio de um “mundo magicamente selado”, o espaço feito exclusivamente para contemplação e para “fantasia voyeurística” (1989b, p. 17). Na prática, isso significa um cinema feito *por* mulheres e, mais importante, que negue a “facilidade e a plenitude do filme de ficção narrativo” (1989b, p. 16), já que este incorpora a estrutura do inconsciente do patriarcado acriticamente, transformando-o em narrativa e em espetáculo visual.

The Deuce, como uma série de televisão que, para os padrões do cinema experimental, não tem qualquer intenção de questionar convenções narrativas nem de radicalizar os papéis ativos/passivos dos produtores/espectadores, responde apenas na primeira frente: o aumento da agência feminina, com diretoras e produtoras executivas tendo grande participação nas decisões artísticas, além de um enorme cuidado dramático em estabelecer a relevância de perspectivas femininas.

Certamente não se trata de uma série pensada e executada por uma mulher. Também não é produto de uma empresa pertencente a mulheres. Quando falamos em “tomada dos meios de produção”, qualquer coisa aquém desse ideal deve ser reconhecido como tal. No entanto, devemos questionar até que ponto filmes e séries que não sejam feitos *por* mulheres pode ou não representar avanço, desde que contenham algum compromisso com a verdade da experiência *de* mulheres.. Lembremos a distinção de Raymond Williams entre *alinhamento* e *compromisso*[136]: ainda que estejamos alinhados a uma ordem que nos supera — como não podemos contestar a estrutura distintiva da linguagem nos colocando “fora” da linguagem, por

[136] Cf. os dois ensaios de Williams a respeito: “The Writer: Commitment and Alignment” e “Art: Freedom as Duty” em *Resources of Hope* (1989).

exemplo; ou que talvez seja impossível fazer um filme narrativo fora do esquema patriarcal que estabelece uma prioridade e uma hierarquia para traços masculinos/femininos de atividade/passividade — ainda assim é possível comprometermo-nos com uma arte que ofereça a consciência dessa situação inicial e que aponte para sua superação. Isso está de acordo com Irigaray e Rubin. Devido ao seus diálogos com a teoria psicanalítica, elas jamais deixaram de ter consciência de que a ordem patriarcal, como estruturadora do inconsciente, não pode se iludir de que um ponto de vista legitimamente "feminino" ou "não patriarcal" seja alcançado simplesmente pela troca de artistas homens por mulheres.

A discussão da série de fato nos ajuda sair do plano abstrato. Maggie Gyllenhaal, a atriz que atua como Eileen/Candy, conta em diversas entrevistas a respeito das condições em aceitar o papel. Segundo ela, viver uma prostituta que se transformaria em uma atriz e diretora de filmes pornográficos, com toda a exposição (física e psicológica) que isso implicaria, só foi possível após a "garantia de que [ela] fosse parte do processo de contar a história" (MULKERRINS, 2017; SANDBERG, 2017). David Simon e George Pelecanos se interessaram imediatamente pelas ideias de Gyllenhaal, já que eles compreenderam desde o começo que a série "não poderia ser a versão dos meninos [*the boy's version*] do trabalho sexual e da pornografia" (BLAKE, 2017). Na verdade, desde o começo já havia uma voz feminina forte na equipe de roteiro e produção, Nina Kostroff Noble, que tem colaborado com Simon desde *The Wire*, além de outras escritoras. A diretora Uta Brisewitz dirigiu o piloto e o episódio final da primeira temporada, e diversas outras roteiristas participaram. Como veremos, mais do que uma forma de resguardar a série de possíveis críticas, parece ter sido fundamental que o trabalho colaborativo — muito caro à elaboração de uma série complexa —, realizado por uma equipe composta de homens e mulheres, tenha se preocupado em definir os pontos nodais e possivelmente problemáticos. Encontrar a maneira "correta" de tratar de um assunto delicado (a vida de trabalhadoras do sexo nos anos 1970) sempre constituiu objeto de preocupação entre toda a equipe, que menciona a dificuldade em retratar o processo de transformação do corpo feminino em mercadoria através de um meio que constantemente faz justamente isso. Como "criticar a misoginia e a exploração" sem reproduzi-las (BLAKE, 2017)?

Esse trabalho aparece na dramaturgia, conforme a série evita clichês e simplificações que haviam aparecido anteriormente, não só na HBO, mas nas séries do próprio Simon. Lembremos, por exemplo, Tracee em *The Sopranos*, a dançarina/prostituta ingênua, fragilizada e infantilizada que, sem a proteção de Tony Soprano, acaba sendo morta pelo amante. Na segunda temporada de *The Wire* também vemos duas representações do trabalho

sexual: as mulheres que aparecem mortas em um contêiner no porto da segunda temporada e que desencadeiam toda a investigação que vai iluminar as conexões internacionais do tráfico de drogas; e Shardene Innes, que começa como informante da polícia após ter sido casada com um dos traficantes e termina vivendo com Lester Freamon, um dos principais investigadores da série. Em todas essas representações, atualiza-se o mito da mulher perdida, vítima da sociedade, que "vende" seu corpo em troca de "proteção". As mulheres traficadas já aparecem mortas, enquanto Tracee e Shardene são personagens esboçadas, tão infantis quanto "naturalmente" boas. O "tráfico de mulheres" parece um tanto literal. Mulheres que são vendidas em contêineres ou em bordéis, e que podem ser mortas ou resgatadas de acordo com forças (masculinas) que as superam. No caso do trabalho sexual, essas personagens reproduzem o estereótipo da vitimização: não há nenhuma margem para agência nem para a ação independente.

Gayle Rubin, escrevendo a respeito da noção de "tráfico de mulheres" (2011a), mostra os problemas com essa concepção. Em primeiro lugar, a autora comprova que o discurso popular não faz a distinção entre tráfico humano e trabalho sexual. Com números exagerados, cria-se a impressão de que grande parte da população feminina está sujeita ao tráfico sexual, sendo contrabandeada para fora de seus países e colocada em uma situação análoga à escravidão, como aparece em *The Wire*. Para a autora, isso surge a partir da confluência de uma moral vitoriana/puritana e dos novos meios de comunicação, que se aproveitam de escândalos para vender edições. De um lado, desde o começo do século XX, a definição do tráfico de mulheres se expande de tal modo nos Estados Unidos que passa a significar qualquer tipo de transporte de mulheres não casadas, servindo de pretexto para uma enorme operação de vigilância da moral e dos bons costumes. Tal definição, além do enquadramento de qualquer atividade sexual fora do casamento como ato de prostituição, acaba aparelhando órgãos públicos — é assim que nasce o FBI, aliás — para cumprirem funções de fiscalizadores da moral, especialmente de mulheres. "Tráfico humano", quando se refere ao tráfico sexual e não a outras modalidades, como o de trabalho escravo, é "emocionalmente mais recompensador" (2011b, p. 76) para donos de jornais, articuladores de opinião pública e, finalmente, para criadores de ficção, que rapidamente conseguem encapsular um "sério problema social" em uma história perfeitamente melodramática — no sentido de maniqueísta e passional. "Sexo vende problemas sociais de maneira tão eficiente como vende carros e televisores", resume Rubin (2011a, p. 81). Assim, vemos novamente que mercado, discurso e ideologia se misturam e se influenciam: uma moral puritana fomenta o interesse pelo sexo como tabu, um problema social localizado e relativamente raro desperta o interesse do

público, a denúncia/divulgação do problema reforça tanto o moralismo quanto o esquema melodramático, que impulsiona as vendas do veículo de comunicação, seja jornal, televisão ou literatura.

The Deuce recusa essa forma melodramática por se propor a examinar mais de perto a situação concreta das prostitutas. Gyllenhaal conta que, ao entrevistar ex-profissionais do sexo durante a pesquisa para sua personagem, elas lhe pediram para "não simplificá-las [*don't write us off*]", um apelo para que a atriz considerasse o que de fato essas profissionais, enquanto sujeitos, tinham a relatar acerca de suas experiências.

No plano ficcional, a série traz alguns dispositivos de roteiro que são arquitetados especificamente para contradizer qualquer tipo de expectativa vitimista. Se o resumo do enredo pinta o quadro de um "mercado de mulheres" ou de um "tráfico de mulheres" cruel, com cafetões que negociam e exploram as prostitutas, nas cenas em si vemos mais sutileza e contradições, que sempre afirmam alguma possibilidade de agência. Lori, por exemplo, é uma garota que nos primeiros minutos do primeiro episódio é abordada por C.C., um cafetão experiente, quando desembarca do interior e pisa pela primeira vez em Nova York. O próprio cafetão monta seu discurso de vendas, pronto para convencer a "menina inocente" a trabalhar para ele. Mas após alguns minutos conversando no Cadillac de C.C. Lori já deixa claro que veio para a cidade buscando exatamente esse tipo de trabalho. A jovem, à primeira vista inocente e indefesa, revela-se uma profissional com alguma experiência, que sabe necessitar da proteção e do gerenciamento de um cafetão.

Ainda no primeiro episódio, acompanhamos Darlene seguir pelo hall apertado de um prédio. Ela abre a porta de casa e nesse momento é atacada violentamente por um brutamonte. A donzela em perigo, de roupas curtas e sem força física, está à mercê de predadores bestiais. Exceto que, algumas cenas depois, vemos a moça contando o dinheiro e perguntando ao cliente, que se encontra sentado de frente para a câmera, pateticamente desnudo, se o serviço o agradou. Ela está machucada —o cliente exagerou durante a encenação de uma fantasia de estupro — mas o último quadro da cena a mostra sorrindo após ter se assegurado de que fez um bom trabalho. "Excitei bem você, não é? [*I got you going, huh?*]", ela pergunta.

A recusa do esquema tradicional de salvação é negada outra vez, não em relação ao gênero, mas à classe. Abby, a estudante rica que abandona a universidade para trabalhar no bar de Vincent, acaba aprendendo a não abordar o problema da prostituição como um mal do qual as mulheres devem ser resgatadas. No terceiro episódio, ela percebe que Darlene está

interessada na leitura de um livro[137], e se aproxima da moça amigavelmente. Abby dá a entender que está disposta a ajudar Darlene a deixar a vida de prostituta, e no episódio seguinte empresta algum dinheiro para que ela volte à cidade natal, no sul dos Estados Unidos. Fica óbvio que Abby pressupõe o desejo de Darlene e que vê o empréstimo como um ato de caridade. No entanto, as expectativas de Abby, junto com as premissas da história de salvação, são frustradas quando ela descobre que Darlene, em vez de fugir do trabalho em Nova York, utilizou o dinheiro para recrutar novas moças para seu cafetão. Quando confrontada, Darlene deixa claro que não precisa da caridade de uma moça rica.

Após o arco de Abby e Darlene, a mesma situação é encenada com uma variação. Dessa vez, outra prostituta, Ashley, pede auxílio a Abby, primeiro se hospedando em seu quarto e depois aceitando dinheiro para fugir de um cafetão que a maltratava. Seria um retorno à narrativa da salvação? Talvez, caso a história de Darlene não tivesse ocorrido: o que fica é um aprendizado mais sutil, que não se apoia em interpretações absolutas. A prostituição não é vista como um trabalho escravo que depende do resgate de homens ou de mulheres da classe alta, mas também não se ignora a dificuldade de certas prostitutas, abusadas por seus cafetões, de conseguirem se livrar dos vínculos que as prendem à profissão. Com a possibilidade de graduar entre o nível de autonomia e de precariedade, o método da série funciona justamente como um instrumento de exame de situações que sempre devem ser compreendidas em sua complexidade e concretude. Os relacionamentos Abby-Darlene e Abby-Ashley não reproduzem um esquema idêntico; pelo contrário, eles representam diferentes momentos em que cada uma das perspectivas avança na série. Abby aprende a condescendência de sua caridade, Darlene marca sua autonomia, Abby reconhece que, quando requisitada, ela tem alguma coisa a oferecer, e Ashley recebe a ajuda de que necessitava para realizar o desejo de fugir. Cada uma das relações é negociada, cada parte do contrato tem direito a se fazer ouvir.

Perspectivas do trabalho sexual

Muitas ramificações do feminismo se debatem a respeito da prostituição (Cf. GERASSI, 2015). A questão geralmente se polariza em campos contra e a favor da proibição da atividade, com base em argumentos que atravessam áreas da saúde, do direito, da filosofia e da economia. Para nós, interessa observar que as narrativas tradicionais de salvação

[137] A cena específica contém uma piada interna. Darlene lê *A Tale of Two Cities*, obra de Charles Dickens, escritor que geralmente é mencionado como referência de David Simon, conforme discutimos no Capítulo I.

geralmente se apoiam em um pressuposto de ordem moral: jamais qualquer mulher *escolheria* uma profissão tão *degradante*; caso se encontrem, por obra do destino, nessa situação, o único desejo possível é superá-la. Assim, todas as personagens-prostitutas fornecem material para uma narrativa que contará a história da transformação de uma condição inicial. No entanto, é impossível afirmar categoricamente que nenhuma mulher *queira* trabalhar como prostituta, já que tal afirmação ignora características individuais e subjetivas e, principalmente, já que não leva em conta as alternativas em termos econômicos. Do meu confortável ponto de vista, é plausível afirmar que ninguém *queira* trabalhar como gari, limpador de fossa ou assistente de tabelião, mas isso não impede que essas profissões existam. Agricultores, mineradores e até professores enfrentam condições que acarretam sérios problemas de saúde, mas não se debatem essas atividades com a mesma veemência com que o trabalho sexual é tratado.

Independentemente de qualquer especulação, é fundamental perceber que o debate abandonou uma argumentação teórica de especialistas e moralistas públicos, e que agora necessariamente leva em conta a perspectiva das próprias prostitutas. São elas que conseguem deixar para trás uma discussão moral abstrata e passam a enfatizar o papel da profissão de prostituta em meio a outras opções no mercado. Por exemplo: entre ganhar salários reduzidos no setor precário de serviços ou permanecer presas ao papel de donas de casa, muitas consideram a prostituição uma escolha mais interessante. “Desde quando trabalha-se por gostar?”, afirmam sem cerimônias a pesquisadoras de campo brasileiras (SILVA; BLANCHETTE, 2017, p. 36). Quando se inverte a perspectiva, passando de uma autoridade externa às profissionais de fato, o que era degradação se torna positividade. O que poderia ser encarado como a última opção possível, torna-se a escolha mais favorável dentre outras.

The Deuce aparece, então, como um exercício ficcional que finalmente leva em conta tais perspectivas em toda a sua gradação. Raramente na televisão se viam tantos arranjos ficcionais que dessem conta de um retrato mais complexo de uma profissão estigmatizada. Em *Hill Street Blues* e *ER*, por exemplo, as únicas imagens possíveis de trabalhadoras (e trabalhadores) do sexo envolviam histórias trágicas de salvação, ou profissionais extremamente confiantes e realizados, muitas vezes acompanhantes de luxo que aparentemente exerciam a profissão com relativo conforto. São extremos que *The Deuce* recusa. Em seu lugar, passamos a um exame mais cuidadoso de diferentes possibilidades de enquadramento dentro da perspectiva maior das próprias trabalhadoras e de outros profissionais associados.

Um termo interessante para compreendermos as limitações das narrativas de salvação é *consentimento*. Silva e Blanchette (2017, p. 33) vão explicar que o trabalho da prostituição

não corresponde à imagem comum de que, ao vender seu corpo, a mulher relegue controle absoluto de suas escolhas ao cliente. Os autores mostrarão que, na verdade, ocorre uma negociação constante entre ambas as partes, desde a aceitação da abordagem inicial, passando pelo ajuste de preço, até as mínimas decisões durante o serviço. O contrato implica em um reconhecimento mútuo de violações que podem acarretar sanções. Tomar as decisões certas para exercer tal consentimento, cercar-se de uma rede de proteção e perceber quando há perigo, tudo isso compõe uma série de *habilidades profissionais* necessárias.

Na primeira cena em que aparece atendendo a um cliente, Candy se depara com a seguinte situação: um adolescente havia ganhado de aniversário o serviço da prostituta, mas ele ejacula nos primeiros minutos, quando a prostituta insere o preservativo. Candy dá o trabalho por encerrado, mas ele protesta, argumentando que "ela não fez quase nada". A perspectiva masculina se confunde à ingenuidade calculada de qualquer consumidor que facilmente ignora o lado da profissional. A narrativa, aqui, poderia tomar o caminho da violência: de alguma forma, Candy poderia ser "obrigada" a concordar com os termos do outro. No entanto, a balança de poder pende para seu lado, e ela explica, nos termos do rapaz, a situação:

> CANDY: O que você faz, Stuart?
> STUART: Eu sou estudante.
> CANDY: O que o seu pai faz?
> STUART: Ele vende carros, tem uma concessionária.
> CANDY: É o trabalho dele, certo? Se alguém chega sabendo o carro que quer, não perde tempo, não demora no *test drive*, nem fica escolhendo a cor, ele vende o carro por menos? O cliente paga menos do que o sujeito que chega e demora pra caramba, testa cinco ou seis carros, fala do rádio, dos pneus e tudo mais antes de comprar?
> STUART: Não.
> CANDY: O cliente mais rápido não leva dois carros pelo preço de um. Este é o meu trabalho, Stuart.

A cena é ardilosamente simples. Em primeiro lugar, percebemos que a explicação de Candy tem o mérito de operar uma mudança de perspectiva. Ela fala do pai do rapaz, da profissão de vendedor de carros, termos próximos da experiência particular dele e de uma percepção essencialmente "masculina". É por meio da analogia que ela explica, racionalmente, que o "esforço" não tem nada a ver com o contrato. O que vale é o "produto" adquirido. Ao mesmo tempo, a cena ilustra bem a habilidade de Candy para lidar com uma situação potencialmente perigosa. Caso tivesse simplesmente se recusado, ou sido impaciente com o rapaz, isso poderia causar um conflito. Percebendo o nervosismo e a inexperiência, utilizando de uma máscara "maternal", ela desarma a situação, firma o caráter consensual da transação e, de quebra, obtém de Stuart mais dinheiro. Aqui se poderia inclusive especular que

a forma com que Candy coloca o preservativo (com a boca) tem justamente o intuito de provocar a ejaculação precoce, "facilitando" o serviço. Independentemente disso, a cena, vinculada à perspectiva da profissional, estabelece o triunfo de uma trabalhadora inteligente e experiente.

Gyllenhaal, como já vimos, utiliza-se de entrevistas com profissionais do sexo para construir sua personagem. É por meio da escuta que ela tem acesso a experiências que certamente não conseguiria perceber sozinha. Por exemplo, a atriz menciona que descobriu uma característica fundamental às profissionais bem-sucedidas: a capacidade de dissociação durante o exercício do trabalho (COHN, 2017). Isso significa manter a mente e o corpo separados, um núcleo de personalidade e identidade que permanece intacto mesmo quando o corpo é forçado a trabalhar em condições humilhantes. Outro estudo (WILLIAMSON; FOLARON, 2003, p. 278) utiliza a mesma palavra e mostra como o uso do preservativo é um artifício importante não apenas para evitar gravidez e doenças, mas também para manter o elemento de distância emocional necessário à execução do serviço. É lugar-comum, tanto na série quanto em outras representações, enfatizar como as prostitutas procuram não beijar os clientes, e como o processo de avaliação dos órgãos genitais e inserção do preservativo são etapas racionais indispensáveis que não só protegem fisicamente as trabalhadoras de doenças contagiosas, mas também conferem ao ato um aspecto de cálculo procedural.

Para Gyllenhaal, Candy é o exemplo da profissional que consegue dissociar: suas vidas emotiva e profissional aparentemente permanecem distintas. Mas nem todas as personagens chegam a esse patamar. Vemos, por exemplo, uma cena ("Au Reservoir", S01E07) em que Bernice/Ginger, a prostituta novata que é trazida do sul por Darlene, sofre um surto psicótico durante um atendimento. Ela não reconhece mais seu próprio corpo, não sabe onde está e nem consegue explicar sua experiência imediata. Ela pergunta, gritando, "por que há um homem tentando espetá-la". O momento é o clímax da proletarização das mulheres, que começam a atuar nos cubículos dos novos prostíbulos em uma rotina de trabalho ao mesmo tempo mais tediosa e intensa.

Em uma cena posterior, Darlene vai explicar exatamente como faz para aturar o serviço, sintetizando perfeitamente o que Gyllenhaal compreende por dissociação:

> DARLENE: É como se eu nem estivesse lá. Eu não sinto nada, eu não vejo nada. Escuridão e nada onde o rosto do cliente deveria estar. Eu não estou lá. Eu permaneço fora.
> BERNICE: Como você conseguiu fazer isso?
> DARLENE: Simplesmente aconteceu um dia.

Em poucas palavras, Darlene descreve o *estranhamento* necessário ao trabalho proletarizado, a capacidade de suportar qualquer condição e de realizar mecanicamente o que for necessário, mantendo a própria identidade e as emoções num plano distinto. Com respeito ao trabalho na indústria pornográfica, Linda Williams menciona que Lovelace acabou se arrependendo de suas atuações e denunciando a exploração a que era submetida no set de filmagem. Williams conta que Marylin Chambers sucede Lovelace no posto de maior atriz pornográfica da época, e que sua maior habilidade era justamente a de conseguir atuar profissionalmente sem qualquer impacto aparente em sua personalidade, tornando-se "o que outros chamariam de um autômato alienado" (1989, p. 156).

Novamente, o fenômeno pode ser encarado de dois ângulos: por um lado, trata-se de uma denúncia onisciente e totalizadora da miséria de um trabalho nocivo (o operário como um "autômato alienado"); por outro, o ponto de vista das profissionais deve manter a ênfase na força e na capacidade humana que residem na realização de um trabalho difícil. Ruby/*Thunder thighs* observa a Bernice: "você não foi feita para isso", e a própria Darlene recomenda: "É melhor você voltar para casa, do contrário vai morrer aqui". Ambos os conselhos, envoltos em compaixão e solidariedade, revelam um pressuposto de vocação e de domínio técnico, uma aptidão, inata ou conquistada, da qual as trabalhadoras se orgulham. Para Williamson e Folaron (2003, p. 280), compreender a experiência de prostitutas de rua envolve justamente perceber o grau de habilidade envolvido no trabalho, desde a capacidade de "leitura" dos clientes em busca de possíveis intenções violentas, até a destreza com que podem se livrar de situações perigosas. Junto com a dissociação, essas são aptidões necessárias à atividade. Gyllenhaal menciona que poucas entrevistadas queriam falar a respeito das dificuldades físicas e emocionais da profissão; elas preferiam ressaltar o caráter da "liberdade sexual e da excitação" — da *satisfação profissional*. "Era assim que *elas* queriam falar a respeito" (COHN, 2017, grifo meu). Reparemos na perspectiva das trabalhadoras.

A série é composta dessa constante alternância. Levando em consideração apenas a personagem de Bernice, tocamos em diversas outras relações: Darlene e Ruby veem uma profissional que jamais chegará ao nível delas; o cafetão trata Bernice como um investimento difícil, um ativo adquirido (literalmente comprado de outro cafetão) que precisará de muito treinamento; Bobby, o gerente do bordel, ataca primeiramente o cliente de Bernice, acreditando que o choro da moça só poderia ser ocasionado por uma violência, ou seja, novamente agindo como o cavaleiro que resgata a donzela em perigo. A ampla gama de

atitudes diz respeito a uma dinâmica de relacionamentos condicionados social e economicamente, que vão construindo o panorama complexo da situação.

Eileen, modelo de autonomia?

Cada núcleo narrativo envolvendo as personagens prostitutas enfoca uma forma possível da relação das mulheres com o trabalho. Os arcos individuais também podem ser vistos como a representação de um "estágio" da carreira de prostitutas de rua[138]. Bernice, por exemplo, representaria o contato mais inicial com a atividade na ruas, enquanto Darlene e Ashley compõem duas possibilidades de uma carreira avançada: permanecer no serviço, seja lá quais forem as condições, ou tentar a sorte em outro lugar.

Há grande espaço para gradações, mas quem se destaca por investigar uma outra possibilidade de existência, no âmbito do trabalho, é Eileen/Candy/Maggie Gyllenhaal. Aqui vemos que se disponibiliza à atriz/produtora o papel de maior destaque, responsável pela ponte entre o velho universo da prostituição de rua e o novo mercado da pornografia.

Desde sua primeira aparição ("Pilot", S01E01), o roteiro estabelece que Eileen é uma profissional que não depende de homens. Ela é continuamente abordada por cafetões, que cobiçam a possibilidade de extração de mais-valor, mas ela resiste em todos os momentos. A prostituta tem consciência de que a autonomia traz riscos, mas sabe que a relação com um cafetão implica automaticamente em exploração física, psicológica e econômica. Em um momento de fraqueza, após ter sido espancada por um cliente (S01E05), Eileen quase cede à sedução de um cafetão que lhe promete proteção, companhia e conforto. A vida de *freelancer*, por alguns minutos, parece pesada demais para ela, mas sua decisão de manter-se absolutamente livre de laços de dominação pessoal direta supera os segundos de fraqueza.

Nesse aspecto, os contrastes entre Eileen e as outras prostitutas se desenvolve praticamente como uma comparação das modalidades de contrato trabalhista. Assistimos a uma exposição das vantagens e desvantagens do trabalho autônomo, assim como variações de relacionamentos com empregadores. Algumas prostitutas, como Ruby, com cafetões mais relaxados, desfrutam de certa liberdade de movimento, enquanto outras sofrem com uma gerência rígida que as explora até à exaustão.

C.C., o cafetão de Lori e Ashley, é o principal veículo da série para expor técnicas de gestão. Por exemplo, vemos como ele estimula a competição entre as moças, esfregando na

[138] Os trabalhos de Williamson e Folaron (2001, 2003) categorizam esses estágios por meio de observações empíricas e entrevistas com prostitutas reais.

cara de Ashley as notas reluzentes que Lori trouxe após a primeira noite de trabalho (S01E01). No final do primeiro episódio, após protestos de Ashley, que não quer trabalhar sob chuva, ele a tortura com uma navalha para reafirmar seu controle sobre a trabalhadora. Com Lori, ele primeiro a envolve subjetivamente, falando abertamente de seus planos de se aposentar em uma fazenda e dando a indicar que gostaria de levá-la consigo, desde que ela o "ajudasse" a arrecadar dinheiro o suficiente (S01E02). Em seguida, no mesmo episódio, ele a leva a um cinema pornográfico com prostitutas de baixo nível, o que serve de advertência à moça caso tente se desvencilhar da relação. A sedução e o apelo pessoal para que a moça se alinhe aos valores e à missão da empresa — o capitalista que pede "ajuda" aos funcionários — são facilmente identificáveis por qualquer trabalhador, assim como também percebemos claramente a estratégia de retirar do horizonte da moça imagens de sucesso independente. O relacionamento abusivo acaba se assemelhando a qualquer outra relação profissional. Há também treinamento constante, por exemplo, quando a moça se empolga em realizar serviços curtos para clientes que atravessam um túnel dentro de automóveis. C.C. explica que, apesar de lucrativo no curto prazo, ela deve pensar em uma estratégia mais ambiciosa, como em cativar clientes frequentes (S01E03). Além disso, C.C. de fato é vital a Lori quando ele assassina um maníaco que estava prestes a sequestrá-la. Aqui a violência do cafetão é uma forma essencial de proteção. O resultado de tantos aspectos distintos é o retrato complexo de um contrato, com direitos e obrigações, que não permite caracterizar as relações entre prostituta e proxeneta como de exploração direta.

Entre Lori e Eileen, o abismo de duas formas distintas de produção. O trabalho é o mesmo, mas a liberdade da *freelancer* permite que ela siga o fluxo da mudança dos tempos, partindo para a recém-criada indústria do entretenimento pornográfico como uma qualificada produtora — enquanto a funcionária permanece presa a um modelo patriarcal de organização e se torna apenas atriz temporária. A diferença fica marcada no último episódio, quando Eileen recebe o convite para a estreia de *Deep Throat* e ascende os degraus do teatro, enquanto Lori e C.C. são barrados. Para Eileen, abre-se uma oportunidade de avanço econômico que se baseia exclusivamente em suas capacidades. Menos jovem que Lori, a inteligência e a sagacidade abrem seu caminho em meio aos produtores, e é assim que ela continuará se realizando pessoal e profissionalmente.

Pornografia de mulher para mulher

A nova pornografia, tal como analisada por Linda Williams, gira em torno de uma questão fundamental: a passagem do filme em preto e branco, em que mulheres se despiam

para a câmera, a *Deep Throat* e outros acompanhou uma mudança na constituição do sujeito feminino?

Como já vimos, os filmes *hardcore* legitimados pela classe média frequentemente apresentam como centro da narrativa o "problema" do prazer feminino. Em diversas obras, tratava-se da história de uma mulher que percorria uma série de empreitadas para conseguir se satisfazer. Williams percebe que a constituição do prazer como um "problema" deve ser visto como uma atualização do discurso da sexualidade, tal como compreendido por Foucault. Trata-se de mais uma etapa da *scientia sexualis*: a iluminação, a fotografia, os ângulos, a escolha dos atores, a obsessão pelo visual, pela medida objetiva de volumes fisiológicos, tudo isso ainda parece situar o filme pornográfico como um construto essencialmente masculino. Um filme *de* homens *para* homens. Mesmo assim, Williams reconhece que o assunto, a centralidade narrativa do prazer feminino e a jornada de personagens mulheres em busca de satisfação inevitavelmente apontam para uma nova fase da pornografia, cuja próxima etapa lógica seria a produção de filmes *de* mulheres *para* mulheres. Seria *Deep Throat* o primeiro passo no estabelecimento de uma mudança radical na distribuição de poder? Primeiro, personagens-sujeitos; depois, uma "visão" autenticamente feminina, em tudo distinta do que é produzido por homens? Conforme mulheres se sentissem confortáveis para representar sua sexualidade em frente às câmeras, assistiríamos a uma arte absolutamente nova? Ou a divisão entre produtor/espectador, entre sujeito/objeto, mediada pelo espetáculo e pela investigação científica seria o verdadeiro paradigma impossível de ser superado?

A questão é fundamental. Williams oferece dados interessantes quando analisa a fase seguinte ao *porno chic* e encontra agências e produtoras especializadas em produção de filmes *para* mulheres, realizados *por* mulheres. Ela mostra que os produtos são visivelmente diferentes em termos de valores de produção [*production values*]: "melhor iluminação, menos espinhas nos traseiros, atores masculinos de melhor aparência que agora se despem dos sapatos e das meias, e atrizes que continuam de sapatos, vestidas com lingeries caras" (1989, p. 232). Também parece haver menos ênfase no *money shot* e na exibição de pênis eternamente eretos, uma preocupação neurótica masculina. Ou seja, o "olhar feminino" implica em mais cuidado com detalhes que poderiam passar despercebidos a homens e questiona a imagem de uma potência infalível.

No entanto, Williams também verifica a limitação dessas mudanças. Ela percebe que certos pressupostos permanecem, como a ênfase no sexo monogâmico e no "sexo seguro", um termo que necessariamente pauta as preocupações de saúde pública durante a época de luta contra uma epidemia de HIV. As produções são melhores, oferecem "espaço, atmosfera e

clima [*mood*]" (1989, p. 252) em uma pornografia que começou a ser distribuída em VHS e auxiliada por outros instrumentos "elétrico-mecânicos" (1989, p. 246), como vibradores.

Mas, novamente, será preferível ver nisso a representação de uma sexualidade feminina ou trata-se da construção de um discurso que repagina a visão sanitarista e individualista do sexo? A venda e o consumo de pornografia em VHS para um público feminino proporciona simultaneamente as duas interpretações: fornece um espaço de investigação e de autodescoberta do corpo — algo que para Williams é o equivalente ao "quarto só para si" (1989, p. 264) de Virginia Woolf — mas que é já imediatamente configurado com certas pressuposições hegemônicas. Distribui o poder a produtoras e consumidoras mulheres, mas não questiona a estrutura desse poder além das distinções de sexo. Talvez isso esteja mudando conforme a produção e a distribuição de pornografia passam por uma redemocratização de meios, com câmeras baratas e internet de banda larga que possibilitam a total indistinção entre produtores e espectadores — mas isso já é uma discussão que nos ultrapassa.

O insight fundamental é manter em foco as possibilidades e as limitações de mudanças que, de uma perspectiva, podem parecer revolucionárias, mas ainda reproduzem de forma inquestionável alguma exploração. Mulheres, com acesso a equipamentos de reprodução caseira, podem encontrar modelos de investigação de seu próprio prazer — e não é possível minimizar os efeitos que o acesso desse tipo podem efetuar sobre a subjetividade e a autoestima. Contudo, como Williams mantém desde o começo, "esse discurso pornográfico por mulheres não se desenvolveu a partir de qualquer espírito altruísta de inclusão democrática, mas estritamente como uma forma de expansão capitalista" (1989, p. 229). É preciso lembrar que o prazer também é uma mercadoria que pode ser comprada e vendida. Principalmente, que sua forma é desde sempre moldada de acordo com interesses da própria reprodução do mercado. A pornografia sanitarista, a satisfação pessoal com o vibrador caseiro, o gozo rápido por meio do consumo de VHS, tudo isso encontra utilidade em uma economia que se preocupa principalmente em manter trabalhadores — e, cada vez mais, trabalhadoras — producentes e satisfeitos.

Com Eileen, *The Deuce* dramatiza os mesmos dilemas, embora a primeira temporada trate apenas do início do percurso que, em Williams, já se encontra mais desenvolvido. Quando a prostituta descobre a pornografia, ainda há curiosidade a respeito do potencial dessa forma, já que se trata de um período que ainda não havia se fechado inteiramente a possibilidades radicais.

A inteligência de Eileen é novamente ressaltada. O primeiro contato entre a personagem e o mundo dos filmes ocorre durante um diálogo com outras prostitutas. Elas conversam sobre a atuação em filmes pornográficos, e Eileen imediatamente percebe o caráter econômico da coisa. Ela explica às moças (S01E02): o problema, *para as atrizes*, é que elas são pagas apenas uma vez pelo trabalho, enquanto os produtores podem fazer cópias e continuar lucrando com os filmes indefinidamente.

Ainda assim, ela participa de um filme como um favor a uma amiga doente, e é nesse momento que ocorre a transformação. Durante a filmagem, Eileen retribui o "olhar fálico" da câmera. Na verdade, ela o transcende, passando a investigar com curiosidade todos os elementos de produção. Ela pergunta às assistentes qual a função de cada ponto de luz e rouba para si um rolo de filme que será devidamente inspecionado em casa. Reparemos que essas são funções ativas de um sujeito que recusa a função de objeto em frente à câmera e traça uma estratégia clara de tomada do poder. A partir desse momento de "iluminação" (em uma cena onde a atriz se encontra literalmente sob os holofotes da produção), Eileen perseguirá diretores em busca de um lugar na produção atrás das câmeras.

Como já vimos, a série apresenta outras instâncias de uma reversão do olhar fálico. Por exemplo, quando Abby decide levar uma câmera fotográfica (S01E05) para o bar de Vincent e apontá-la para um cafetão agressivo a ponto de fazê-lo sair do ambiente. Tanto Abby quanto Eileen contam com uma formação de classe média. Ambas são relativamente educadas, além de brancas. Mas há uma diferença fundamental entre as práticas: a primeira se aventura no ramo da expressão pessoal facilmente identificável com o meio artístico legitimado. Trata-se de uma personagem que "tem o luxo" de largar a faculdade e explorar suas opções. Enquanto isso, o arco narrativo de Eileen a empurra para a *necessidade* de uma segunda carreira, ainda que haja um caráter de autoexpressão[139] Tanto o serviço nas ruas quanto seu percurso na indústria da pornografia aparecem mais próximos ao trabalho propriamente dito, e percorrem as etapas na transformação de uma carreira, da fadiga profissional ao processo de educação e treinamento.

Conforme Eileen galga os degraus, os questionamentos de Williams a respeito de uma pornografia *por* mulheres são ilustrados. Num primeiro momento, Eileen opina em relação à cor dos lençóis e outros detalhes da produção. As escolhas parecem confirmar a noção de uma "sensibilidade feminina" à harmonia estética. É com surpresa que ela descobre que esse trabalho tem nome: diretora de arte. Num segundo momento, ela conversa com uma colega

[139] Em entrevista, Maggie Gyllenhaal afirma: "É por meio da pornografia que minha personagem fica totalmente acordada e cheia de vida. Ela descobre um senso de si mesma" (SANDBERG, 2017).

nervosa (Lori) durante uma cena cansativa, massageando seus seios e espalhando lubrificante sobre seu corpo para que a câmera capte com mais detalhe o lustre da pele da atriz. A perspectiva é outra vez dupla: como produtora, ela sabe exatamente o que funciona ou não em frente à câmera; mas como atriz e mulher, ela tem a empatia capaz de tranquilizar a colega.

Essas situações geram o mesmo questionamento de antes. Eileen traz algo à produção: sua perspectiva feminina. É uma mulher ocupando uma posição de poder e tomando decisões que passariam despercebidas aos homens. Ao mesmo tempo — e aqui não há contradição, mas complementariedade — seu lugar é previsto e, aliás, desejado, pela indústria do entretenimento. Ela confere valor adicional, incrementando o cenário e extraindo da atriz uma atuação que estava encoberta pelo cansaço. Sim, seu olhar identifica o sofrimento de Lori, suas mãos lhe trazem conforto, mas o que ela obtém da atriz é uma cena ainda mais poderosa, que vai gerar lucro adicional para quem investiu no filme. O mérito dos diretores e dos produtores que lhe dão oportunidades no ramo é simplesmente perceber que Eileen traz consigo *know-how*.

A confirmação do talento de Eileen ocorre no último episódio da temporada, quando ela decide comandar uma cena na ausência do diretor oficial. Durante uma tomada, ela interrompe a filmagem para modificar completamente a *mise-en-scène*:

> EILEEN [Interrompendo]: Não, droga!
> Câmera: O que foi?
> EILEEN: Estamos filmando ao contrário.
> CÂMERA: Devo cortar?
> EILEEN: Estamos contando uma história. Precisamos ver o Dwayne. Pode vir até aqui?
> EILEEN: O pinto do Dwayne precisa nos levar para dentro de Shana. Vamos segui-lo e ele vai nos levar até ela. O pinto nos leva para dentro, certo?
> EILEEN [após a reconfiguração da cena]: Muito bem. A ação é ele chegando perto e pegando a Shana por trás. Se você começar na boceta dela, não tem história. Não vamos estar com ele indo até ela. É como...
> HARVEY [o diretor, que chega de surpresa ao set]: Hitchcock-Truffaut. [...] Você explicou bem como a ação comanda a câmera. Como se nas entrevistas de Hitchcock e Truffaut eles falassem de pintos e bocetas em vez de, sei lá, um cara levantando de uma mesa.

E aqui a versão de Laura Mulvey que, assim como Eileen, transforma uma discussão clássica da teoria do cinema ao introduzir nela um vocabulário de gênero:

> Uma divisão heterossexual do trabalho tem controlado de modo semelhante a estrutura narrativa. De acordo com os princípios da ideologia dominante e com as estruturas físicas que a suportam, a figura masculina não pode carregar o fardo da objetificação sexual. O homem reluta a olhar para seu símile exibicionista. Por isso a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como o elemento ativo que avança o enredo, que faz as coisas acontecerem.

> Isso é possível por meio dos processos ativos que estruturam o filme em torno de uma figura principal que tem o controle e com quem o espectador pode se identificar. Conforme o espectador se identifica com o protagonista masculino principal, ele projeta seu olhar de acordo com o de seu símile, seu substituto na tela, de modo que o poder do protagonista masculino, quando ele controla os eventos, coincide com o poder ativo do olhar erótico, e ambos resultam num senso gratificante de onipotência.
> [...]
> *O protagonista é livre para comandar o palco, um palco de ilusão espacial em que ele articula o olhar e cria a ação* (1989b, p. 20, grifos meus).

As instruções de Eileen coincidem em todos os detalhes com a descrição da teórica. Ela explica aos técnicos que a história deve se estruturar a partir do ponto de vista do ator e de seu pênis, é ele quem "comanda o palco", e nesse sentido a câmera/o espectador são entidades subordinadas a ele. A ex-prostituta, portanto, acaba "descobrindo" uma estrutura que já está arraigada no modo estruturante de se conceber a cena. Ela já está pronta para dirigir os filmes, aparentemente sem questionar qualquer pressuposição da ordem patriarcal. Pelo contrário, ela reafirma essa ordem, ao fazer das atrizes objetos mais lustrosos e permanecer filmando a partir da perspectiva masculina.

Tal conclusão para a primeira temporada levanta precisamente as mesmas perguntas que Williams se fez ao abordar produtoras de pornografia "feminina". As contribuições de mulheres alteram de modo significativo a representação ou apenas complementam falhas que eram ignoradas por homens? No plano do conteúdo, que trata da década de 1970, saliento que a série é extremamente bem-sucedida ao problematizar esse ponto. Há, em igual força e medida, o reconhecimento da importância do percurso de Eileen como representante de uma tomada de poder para as mulheres, mas também se articula esse processo dentro de um esquema discursivo-mercadológico que supera o exemplo individual. Aqui, a ambiguidade não é um elemento de reflexividade do sujeito burguês — ou pelo menos não é só isso —, e sim a constatação de um momento histórico de potencialidade. As mulheres tinham acabado de assumir o controle de um setor; em que isso poderia dar? Agora, resta ver, no plano formal, como a série elabora esse problema em 2017.

Intersubjetividade (1)

Todas as teóricas que citei até aqui dependem do paradigma masculino/feminino tal como definido por Freud e Lacan, entre outros. Independentemente da evolução da teoria, e já incorporando sua versão que prioriza a história social, e não os fatores biológicos/inatos do processo de individuação, podemos resumi-la brevemente. A divisão sexual do trabalho tem implicado em duas maneiras de o sujeito sexual se posicionar no mundo. O masculino se

define pelo poder de participar da esfera simbólica, de atuar na exterioridade, de ver a si mesmo como agente de seu desejo, sujeito e possuidor de vontade (principalmente) sexual. O feminino é o oposto do masculino, a ausência do poder, a contraparte do sujeito, objeto, repositório do imaginário alheio. O falo é a marca da diferença, o símbolo do caráter positivo do masculino lastreado no privilégios concretos do homem na sociedade. Historicamente, a divisão sexual do trabalho dá maior poder aos homens e múltiplas restrições às mulheres em termos de atuação política e de reconhecimento da própria agência sexual, portanto o falo é uma marca arbitrária. Não é o pênis que confere biologicamente ao homem seu poder — não há uma explicação "natural" para os superpoderes dos homens. Mas, como marca da diferença, como *falo*, ele é essencial para ratificar e reproduzir a ordem patriarcal.

Quando as teorias citam o *male gaze*, ou o "olhar fálico", querem dizer que todas as estruturas simbólicas, em particular as representações visuais, reproduzem essa dicotomia. Mais importante, reproduzem essa distância intransponível, posto que definidora, entre positividade e negatividade, atividade e passividade, sujeito e objeto, produtor e ator. Que o termo esteja relacionado ao sexo, isto é, que seja um olhar "masculino" e "fálico", diz respeito ao estado de desigualdade contingente de dominação de um sexo biológico sobre o outro. Teoricamente, nada impediria que a situação se invertesse. No entanto, mesmo com papéis trocados, é possível que a distância se mantivesse intacta. Se na sociedade em geral à mãe coubesse o papel social de agente ativa da própria sexualidade, além de todos os locais reservados ao poder político e simbólico, e ao pai fosse reservado o papel passivo e restrito do lar, além do cuidado integral da criança, possivelmente encontraríamos outro significante anatômico que simbolizasse a positividade, "um substituto fetichístico do falo" (WILLIAMS, L., 1989, p. 259). O leite, os seios, o útero gerador de vida, o sangue menstrual, o clitóris, a vulva, qualquer um desses atributos poderia se encaixar perfeitamente na teoria psicanalítica clássica com pouquíssimo impacto para a manutenção da dicotomia, apesar da grande inversão de papéis.

A narrativa profissional de Eileen ilustra essa hipótese. A ex-prostituta busca alcançar o lugar de sujeito do próprio desejo. Ela toma o controle da câmera e de todo o aparato técnico que enquadra e que ilumina seus objetos. Ela se diferencia de Lori, que permanece no sítio reservado ao imaginário de outrem. Quando Lori vê a si mesma num *peep show* (S01E08), ela chama a atenção dos homens ao redor para o fato de que ela é a atriz no filme. Seu orgulho é derivado da identificação com o papel de atriz, de objeto perante a câmera, de receptáculo passivo da imaginação do produtor e de seus substitutos, os espectadores. Ao desfilar pelo estabelecimento, cercada de homens, ela reafirma aquilo que se espera dela,

como toda a mulher que se contenta a ser espetáculo. Eileen, por outro lado, desde o primeiro dia na indústria pornográfica, presta atenção no que está do outro lado da câmera, no processo de produção. É esse o papel que deseja para si.

Tal é o plano do conteúdo da série. O arco de Eileen vai ensaiar a reversão das polaridades, sem no entanto questionar a distância e a dicotomia. Agora temos uma mulher comandando o olhar, mas será que ele deixa de ser fálico, no sentido de que ainda se orienta em termos de positividade/negatividade?

Mulvey, Rubin e Williams estão cientes desse problema. Todas essas autoras buscam por uma alternativa que não se conforme à reprodução dos mecanismos de poder implicados nas posições intrínsecas de dominador e dominado. Para Mulvey, como já mencionamos, o primeiro passo seria reformular o esquema representacional, refutar a narração convencional, eliminar as distâncias (1989b, p. 26). Para Rubin, a meta final é abolir a divisão por gênero (2011a, p. 50). Para Williams, a coisa é mais complicada. Como alternativa ao modelo dual ela traz o conceito de *intersubjetividade* (1989, p. 259–263), tal como elaborado pela conhecida psicanalista e teórica feminista Jessica Benjamin. O termo satisfaz as condições da emancipação da mulher, da tomada de posse do desejo e da agência subjetiva e sexual, mas evita que isso ocorra às custas da subjeção do outro. Quer dizer, para Benjamin, a revolução feminista traria não uma reversão de poder ainda nos moldes da dominação masculina, mas um modo de existência absolutamente novo, em que o universo exterior da aventura e do político não estivesse em conflito com a interioridade e com a segurança (WILLIAMS, L., 1989, p. 262).

Conforme relata nas entrevistas (MULKERRINS, 2017), Maggie Gyllenhaal propôs aos produtores da série a ideia de uma cena em que Eileen se masturba ao lado de um amante, Jack (S01E05). A cena é enganosamente simples e direta, mas por meio do conceito de intersubjetividade podemos explorar sua significação na busca por uma solução imaginária para a questão feminista. É assim que nos conectaremos também ao próprio método melodramático de Simon.

O arco do relacionamento de Eileen-Jack já havia começado no episódio anterior, quando eles se conhecem em uma loja de discos e saem para jantar. É a primeira (e única) vez que vemos Eileen tendo relações sexuais com um homem que não é seu cliente. Aqui, ela aparece como mulher, não como prostituta. Dissociação é um termo que não se aplica. Na cena, eles estão de frente um para o outro e se beijam. É Eileen quem posiciona os corpos para maximização do prazer.

Contudo, Jack chega ao orgasmo rapidamente, interrompe a penetração, deita a seu lado e retira o preservativo. Ela toma um copo d'água, mas permanece excitada. Jack pergunta se ela atingiu o clímax, ela sorri, dando a entender que não, e tenta estimulá-lo para dar seguimento à relação. Ele a interrompe, dizendo que precisa de alguns minutos, e então ela se deita de bruços e se masturba. A única ação de Jack é pousar a mão sobre suas costas. Após o orgasmo, ela acende um cigarro, ele pergunta se ela gozou dessa vez e ambos riem em cumplicidade. A cena corta.

Na narrativa romântica tradicional, de alguma forma mágica, os amantes alcançam os objetivos em comum simultaneamente, seja o "felizes para sempre" que suspende o tempo no final da narrativa, seja simplesmente o momento do orgasmo mútuo. Expectativas e capacidades se coadunam, um é exatamente o que o outro espera dele, cada sujeito é um objeto perfeito para o outro. Em sua versão pessimista, o conto de fadas é invertido, e a única via para cada um dos sujeitos é a frustração. A dona de casa jamais é de fato reconhecida pelo marido, que a submete à sua vontade egoísta. Organiza-se um conflito subterrâneo em que ambas as partes reconhecem uma distância intransponível. Alienação de um, repressão do outro. Mesmo assim, as expectativas dos sujeitos também se alinham aos seus papéis tradicionais: a mulher como receptáculo do prazer masculino, o homem como agente de um desejo em busca da satisfação mais acessível. Nenhum dos dois poderia ser diferente, a dicotomia se mantém.

Com Jack e Eileen, ensaia-se uma terceira opção. Eileen reconhece a insuficiência do outro. Mas ela não se reduz a uma mulher que depende do homem para gozar. Jack reconhece a agência de Eileen: a parceira insatisfeita não virou de lado e dormiu, nem pacientemente aguardou que seu homem recuperasse as forças e atuasse sobre ela. Diferentemente da pornografia *hardcore*, o prazer feminino não é representado como algo que deve ser "arrancado" da mulher para confirmar as habilidades de seus amantes, homens. De certo modo, há um reconhecimento de dimensões do outro que costumam permanecer soterradas sob os papéis de gênero.

Para Jessica Benjamin, esse reconhecimento é fundamental. É o momento em que o sujeito se depara com o "outro concreto", o "outro 'real' que se distingue do outro abstrato" (1998, p. 86). O outro abstrato é sempre uma "negação do sujeito, como a mulher é Outro ao homem". E, para Benjamin, o outro abstrato se forma a partir do "outro dentro de mim", a parte do Eu que é negada e repudiada. Reformulando a teoria do Complexo de Édipo, Benjamin (1998, p. 55–57) defende que a associação da mulher à passividade é uma etapa *posterior* da formação do sujeito. No começo, a mãe é onipotente: ela atua sobre o bebê com

poder absoluto. Até o momento em que a criança, para o desenvolvimento saudável do Eu, deve deixar a posição de passividade e tomar para si a imagem de sujeito ativo. É aí, segundo Benjamin, que se cria a ideia da feminilidade como uma negação da própria passividade e projeção dela na figura materna — o que é corroborado pela sujeição concreta da mulher em uma sociedade patriarcal. "A posição 'feminina' castrada é precisamente o negativo da posição onipotente do imago maternal no inconsciente." Cada indivíduo, cada eu, traz esse "outro abstrato", que funciona como projeção de traços individuais indesejáveis que devem ser negados para manter a impressão de certa identidade do sujeito consigo mesmo. Assim, para o homem, projetar para fora de si a feminilidade castrada, a passividade da condição feminina tornada naturalizada, o mantém separado de seu medo de encarar sua própria posição passiva frente à onipotência de outro sujeito. Para a mulher, "vestir" a feminilidade, por mais paradoxal que seja, pode ser útil para lhe conferir certa agência no mundo. Exercer fascínio, despertar paixão, além do enorme poder sobre a emoção e sobre a esfera familiar — em especial, sobre as crianças, o que contribui para o recomeço do ciclo — acaba se configurando como a opção possível de atuação (portanto, de atividade) em um mundo fortemente patriarcal.

Quando Jack percebe que sua agência não se estende a Eileen, quando esta se recusa a atuar dentro dos limites rígidos que o papel da feminilidade lhe confere, ele entra em contato com uma dimensão da alteridade que escapa às convenções estritas de suas imagens do outro. É uma oportunidade de aprendizagem, que ele compartilha com o espectador. Na cena, idealizada por Gyllenhaal, deseja-se alterar a percepção da mulher que está diante de nós, algo confirmado verbalmente por Jack: "você não é igual às outras mulheres" (S01E05).

Uma definição mais recente de intersubjetividade: "uma relação de reconhecimento mútuo [...] em que cada pessoa experimenta a outra como um 'sujeito tal qual' [*like subject*], outra mente que pode ser 'sentida em companhia' [*felt with*], mas que ainda assim tem um centro de emoção e de percepção distinto" (BENJAMIN, 2004, p. 5). Por meio da masturbação acompanhada, da representação física de um desejo individual, é impossível que Jack e o espectador não resvalem no reconhecimento de que há outro sujeito ali, um sujeito "tal qual" — não exatamente semelhante, mas com o mesmo status, com um centro independente de emoção. Tal como a cena transcorre, para ambas as personagens, "o outro é verdadeiramente colocado fora do controle da fantasia" (BENJAMIN, 1986, p. 93): Jack percebe que aquela mulher não existe para satisfazer seus desejos, nem obedece ao seu ritmo; Eileen percebe que o parceiro contém uma limitação intransponível. Ambos são confrontados com a frustração do Real, o único modo com que ele se manifesta.

Na teoria tradicional, de Freud a Lacan, a ênfase está na formação intrapsíquica do sujeito. Ambos os psicanalistas estão interessados em descrever o que ocorre "dentro" do sujeito. "Há sempre um sujeito, nunca dois", é como Benjamin resume o paradigma de sujeito-objeto (1998, p. 40). Ou seja, o outro nunca é encarado de fato como um sujeito que escapa ao controle, que "sobrevive" (1998, p. 90), mas como um objeto que funciona como repositório de projeção ou, no máximo, como um Real irredutível que jamais pode ser trazido ao plano do simbólico. Benjamin procura complementar essa figura:

> Intersubjetividade se refere ao que acontece entre os indivíduos, e no interior do indivíduo-com-outros, e não no interior da psique individual. [...] Pressupõe, então, o paradoxo de que ao estar com o outro, posso experimentar o senso mais profundo de mim. [...] O modo intersubjetivo reconhece que a outra pessoa realmente exista no aqui e no agora, e não apenas na dimensão simbólica. O que ele ou ela faz de fato importa (1986, p. 92–93).

Seu argumento reforça a necessidade do reconhecimento do status do outro, como sujeito, por meio da participação de ambos, como participantes-espectadores da atividade mútua.

Ela também localiza a importância de um espaço seguro. Uma das imagens que traz é a da mãe que observa a criança brincar:

> Dada a segurança sem intrusão, a criança pode ficar em um estado de relaxamento — aquele bem-conhecido olhar para dentro — onde seus próprios impulsos e pulsões são experimentados como vindos de dentro e são sentidos como reais. É desse modo, por meio dessa mediação não intrusiva do outro, que as pulsões se tornam desejos próprios (1986, p. 94).

Há liberdade para que a criança atue sobre o mundo, descubra seu pequeno poder de manipular a matéria, mas é preciso que isso ocorra sob supervisão. O sujeito se forma sem a pressão excruciante da onipotência materna, mas com a garantia de um terceiro elemento (a mãe como espectadora) que fornece segurança.

O gesto de Eileen é profundamente individual. Na cena, Jack a observa, coloca sua mão sobre ela. O espectador usufrui da *mise-en-scène* idealizada por Gyllenhaal e tem acesso íntimo ao seu corpo de atriz. Sem ambas as partes, o gesto não existe. Para afirmar: sou uma mulher livre, tenho desejos, sou uma personagem complexa, esse outro como espectador deve estar presente.

Dessa perspectiva, a cena reproduz a visão engajada da pornografia. Para que pudesse ser superada a posição dicotômica freudiana, baseada nas fronteiras intransponíveis do masculino e feminino, um dos suportes de luta seria a recuperação de um papel ativo *de facto*

para a mulher, a tomada de posse da “agressão e do desejo sexual” (BENJAMIN, 1998, p. 39, nota 1). Se a feminilidade era comumente definida pela ausência de uma sexualidade forte, a comprovação visual dessa sexualidade na cena oferece uma contraprova irrefutável: sou ainda mais insaciável que você, é a sua masculinidade que é frágil. Eileen é vista como prostituta e como mãe. Ela tem mais “dimensões” do que outras personagens, mas é por meio da representação da mulher que (literalmente) goza, que a série afirma de maneira decisiva a independência dela como sujeito.

Intersubjetividade (2)

Até agora, a cena apresenta o potencial utópico do drama e da intersubjetividade. Representam-se sujeitos que não se reduzem à imagem que cada um traz de si projetada no outro abstrato. Mas é preciso dar prosseguimento à cena que, após uma intercalação, toma o rumo inverso. Jack convida Eileen para jantar na casa do chefe. Ele deseja conhecer a casa dela, “dormir na mesma cama”. E, quando ela desconversa, vestindo-se para ir embora com a desculpa de que tem que levantar cedo para trabalhar, ele insiste em pagar o táxi. O gesto é recebido com frustração por Eileen, que resiste: “eu tenho dinheiro”. Mesmo assim, ela recebe as notas. A câmera focaliza seu rosto, triste por ter nas mãos dinheiro após o sexo, mesmo em seu momento de folga, quando supostamente estaria livre do mercado de mulheres e do universo da troca.

Nesse momento, Jack volta a ocupar o lugar pré-estabelecido na dicotomia dos gêneros. Após perder brevemente seu status, após presenciar a independência e a autonomia do desejo feminino, ele recupera a posição de dominação. Primeiro, buscando a aquiescência da mulher em encaixar-se no papel de namorada/esposa. Depois, ao reafirmar a superioridade financeira de quem tem o poder de pagar pelo táxi. Nos termos de Benjamin, o poder sexual e a insaciabilidade de Eileen provocam em Jack a lembrança da mãe fálica. Ele reduz a situação rapidamente a uma transação comercial, a verdadeira linguagem da dominação dos homens, e toma para si de volta o poder do mercador. Ao mesmo tempo, ele também é reduzido por Eileen ao papel de homem inseguro.

Os outros abstratos retornam, após um vislumbre de iluminação. Por um breve momento, parecia possível a Jack e Eileen conviverem como sujeitos, observando-se e deixando-se observados, surpreendendo-se.

Na verdade, a relação era um pouco mais assimétrica. Como apontado, é Jack quem observa Eileen, de costas, se masturbar. É ele quem percebe, por uma fração de segundo, que está diante de um outro insondável — e junto com ele, os espectadores. É

Eileen/Gyllenhaal/mulher que se mostra, que advoga para si a noção de sujeito, mas que ainda se determina pela função escopofílica.

Mas não há interesse qualquer, por parte dela, em descobrir o outro. Nada do que o outro faz a surpreende. Pelo contrário, apenas confirma as suspeitas de que a posição masculina se sustenta pela necessidade constante em manter-se por cima, especialmente quando é surpreendida em suas fraquezas.

Psicanaliticamente, Benjamin associa a violência ao problema da onipotência. Quer dizer, uma relação baseada na onipotência é "incapaz de absorver que a outra pessoa não quer o que nós queremos, não faz o que nós mandamos" (1998, p. 86). Há violência quando um sujeito não consegue conceber que o outro ultrapasse o papel que designamos para ele. E é importante lembrar que esse papel está diretamente relacionado a uma característica intolerável do próprio Eu. Para Benjamin, a violência é a demonstração mais externa e mais visível da tendência a "reduzir a diferença à identidade [*sameness*]". Quando Jack insiste no dinheiro para o táxi, seu gesto ressalta a equivalência da forma-dinheiro: a diferença de Eileen se reduz à identidade do valor de troca no mercado. Este é o local da feminilidade para que o fantasma de sua mãe onipotente permaneça contido.

Ao mesmo tempo, Jack jamais teve uma chance perante Eileen. A violência da mulher está em sua completa incapacidade de enxergar um verdadeiro outro em Jack. Sim, ele age de fato como um estereótipo, e aqui a culpa é mais da construção da série do que da personagem propriamente dita: não há indício de que ele seja mais do que aquilo que perspectiva de Eileen permite ver. Os homens que Eileen observa são sempre a posição estereotípica do outro masculino, o outro econômico. E, nesse ponto, é preciso encarar a sombra que esse fato estende a Eileen: o papel que ela tomará na série como produtora, o papel masculino e ativo de agente do desejo e agente econômico, não contradiz em absoluto a dicotomia do masculino/feminino. A posição de poder, de quem dirige as ações, de quem tem o dinheiro para pagar pelo táxi é a posição à qual Eileen aspira, e para isso ela deve mantê-la externada na figura do homem. Para Eileen, que está pessoalmente investida em tomar o poder, *não em questionar suas estruturas*, é importante que também as organizações psíquicas permaneçam intocadas. Na sua busca pela ascensão econômica e pelo reconhecimento pessoal, é importante que ela guarde certa distância dos aspectos negativos de seu Eu concreto. Mesmo trocando os sinais, ela deve confirmar certa hierarquia entre o masculino e o feminino para manter a si mesma no polo da superioridade e da positividade.

Os debates em relação à pornografia se transmutam a uma relação entre personagens. Na perspectiva de Eileen, não há espaço para questionamento. O peso de sua conquista, como

sujeito da narrativa, prevalece sobre qualquer alternativa. Quando percebemos que essa conquista se sustenta pela manutenção da primeira dicotomia, quando ela de fato não altera os pressupostos da distância entre o masculino e o feminino — pelo contrário, os mantêm — é que vemos os limites dessa primeira fase da revolução.

Mas esta não é (só) a narrativa individual de Eileen, não é a glorificação de sua ascese pessoal. A personagem está inserida em uma teia maior de relações, com possibilidades de exibir traços mais ou menos relevantes de acordo com a exploração de múltiplos conflitos. Nesse sentido, o método melodramático é interessante porque oferece outras versões desse jogo interminável de tensões articuladas entre sujeitos.

Na série, Abby e Vincent são um exemplo mais bem-sucedido de intersubjetividade. Ambos estão constantemente em contato com o outro sem abdicar do papel de sujeitos, ainda que (ou justamente porque) se frustram continuamente quando o outro não se curva a suas fantasias. Abby tem de encarar o machismo de Vincent, e este se surpreende com a independência dela. Nenhum dos dois dita arrogantemente os termos, mas ambos propõem sugestões que são verbalmente confirmadas ou reformuladas. Como já vimos, os cafetões jamais compreendem a *flexibilidade* de Vincent, sua disposição de deixar "sua" mulher livre pelo bar com uma câmera fotográfica e de sair com outros homens. Mas ele está aberto a esse tipo de relação.

É o método melodramático como um todo que permite essa negociação intersubjetiva. Ele dá ao espectador a possibilidade de, ora se alinhar, ora desmistificar diferentes perspectivas em uma enorme teia de relacionamentos.

Lembremo-nos novamente de *ER*. Cada médico/enfermeira se relaciona com o paciente do dia. Cada paciente é um *foil*, uma personificação de determinado problema ou aspecto do médico. Portanto, cada paciente é um objeto para cada sujeito. O trabalho quase "psicanalítico" realizado ao longo dos arcos narrativos está no trabalho de reconhecimento advindo do contato sujeito-objeto. As personagens crescem e superam os conflitos conforme aprendem com seus casos. O médico que se sentia inseguro recebe um paciente difícil que vai obrigá-lo a encarar e superar o medo. A enfermeira que não consegue aceitar o pedido de noivado vai cuidar de idosos que estão casados há mais de 50 anos e percebe a possibilidade de gratificação no casamento. Há "sempre *um* sujeito", nos termos de Benjamin, que realiza o trabalho reflexivo de assimilação de seus próprios conflitos a partir dos objetos no mundo. Mesmo assim, em cada episódio vemos múltiplas representações dessa relação. Vemos diversas modulações de diferentes questões, conforme o foco narrativo passeia pelo pronto-socorro. Mas ainda são múltiplas relações sujeito-objeto; pouquíssimos conflitos realmente

alternam entre pontos de vista para que possamos examinar diferentes perspectivas de um mesmo problema. Ou seja, ainda há poucos momentos sujeito-sujeito.

Dois caminhos se abrem: as séries da narrativa pessoal, como *The Sopranos*, eliminam outros protagonistas e transformam tudo em projeção de um Eu fortíssimo. Absolutamente todas as personagens são uma extensão de Tony Soprano e só importam para a trama conforme iluminam determinado aspecto de sua psique. David Simon, por outro lado, parece estar apontando para uma relação inversa, que minimiza a relação sujeito-objeto, tornando todos os conflitos um problema de sujeito-sujeito, dando voz para cada uma das partes de um problema formular as questões à maneira própria. Até mesmo as personagens secundárias (objetos) ganham uma dimensão importante na medida em que não se submetem, que não servem só para revelar os aspectos passíveis de enfrentamento de seus sujeitos (protagonistas), como em *ER*, mas que ganham suas próprias linhas narrativas.

Intersubjetividade (3): de volta ao mundo do trabalho

> Meu argumento se diferencia do deles no que tange à minha crença na possibilidade de *recuperar o superinclusivo* [*overinclusive*] *sem perder a diferenciação*, ainda transcendendo a oposição binária em sua forma edípica. Tal possibilidade existe precisamente porque a diferenciação não é necessariamente oposta, mas também é infundida com nosso desejo. O eu [*self*] pode — na verdade, deve — *manter posições múltiplas*. A multiplicidade deve ser vista como um efeito da atração à diferença bem como um processo constante de identificação. Se identificação significa a tendência psíquica a incorporar continuamente, ou "deglutir" [*eat up*] tudo o que gostamos, ainda assim é uma parte inevitável de nossa condição psíquica. Liberar-nos das restrições de oposições polarizadas significa *estabelecer identificações de maneira menos absoluta, não fixadas como o Um ou o Outro* — permitindo a entrada em um "terceiro" local transicional além da identidade (BENJAMIN, 1998, p. 74, grifos meus).

Nesse trecho, encontra-se a verdadeira ambição teórica de Benjamin. "Abraçar a intersubjetividade não significa uma transcendência [*transcendence*] (*Aufhebung*) do intrapsíquico, mas uma modificação e uma adição a ele" (1998, p. 93). Ou seja, ela não propõe um modelo radical de teoria psicológica que substitua/supere os modelos intrapsíquicos, nem as dicotomias estruturantes. Trata-se de uma posição *conciliatória*, que percebe a necessidade de diferenciar as fases do sujeito psicológico. O esquema pré-edípico e edípico, por exemplo, ainda é reconhecido por Benjamin como um importante momento da psique. Ela não questiona que a experiência do bebê em sua relação de passividade com a mãe onipotente seja uma fonte de significação intrapsíquica, nem que a realidade do sexo biológico se configure como um signo que se manifesta binariamente. Mas ela acrescenta termos importantes à equação. Primeiramente, o reconhecimento de que a identificação ocorre

por intermédio de vários referenciais (inclusive a televisão). Não é mais uma questão de mãe-bebê-pai, mas uma gama de interferências na vida subjetiva que vai dos irmãos à sociedade em geral. Em segundo lugar, ela advoga a importância da fase pós-edípica, no sentido de que após certos confrontos polarizadores deve haver espaço para o sujeito reconhecer a fluidez e a ambiguidade em si: posições e desejos "múltiplos" que ultrapassam uma estrutura binária. A ênfase na "identificação" e na "inclusividade" serve para reconhecer no sujeito uma tendência a absorver e a incorporar aspectos irreconciliáveis dentro do Eu de modo esquemático, o que serviria como uma ponte para a compreensão de que cada sujeito "concreto" também significa uma multiplicidade de posições contraditórias encapsuladas em "outros eu" (1998, p. 104).

Os paralelos com a série moderna multifocal são importantes. Esse "terceiro lugar", transicional, parece ser o do espectador desse tipo de ficção. "Estabelecer identificações de maneira menos absoluta" é basicamente o processo cognitivo exigido por séries que apresentam uma variedade de pontos de vista à disposição. Conforme tais perspectivas oferecem imagens complexas do Eu, isto é, superam a noção dicotômica e aceitam contradições internas, desejos reprimidos e ambiguidades, elas também dão ao espectador um modelo de identificação menos descentralizado. É extremamente fácil para quem cresceu assistindo a esses programas pensar sob outras perspectivas, mudar rapidamente de ponto de vista, a tal ponto que o sujeito talvez incorra no problema de já não conseguir estabelecer um porto seguro, uma fonte confiável de identidade, caso compreenda-se a identidade ainda como um fenômeno estável e não contraditório. Mesmo assim, como vimos, isso é facilmente circundável por meio de certos substitutos ideais, personagens cujas contradições sejam facilmente resolvidas ou pela vontade (*24*), ou pela fraqueza de seus oponentes (*The Sopranos*).

A ambição de Benjamin, que diz respeito em particular ao seu trabalho clínico, ou seja, ao âmbito de cura e da pacificação dos conflitos, inverte a posição revolucionária das feministas dos anos 1960–70. Mesmo assim, ela também não está ao lado de relativistas do discurso. O Eu, para Benjamin, é constituído de maneira bem concreta de acordo com limites aparentemente intransponíveis, como a gestação feminina, a fisicalidade e outros dispositivos cognitivos colocados em movimento desde a primeira infância. Seu lugar é na medida justa entre a ênfase no caráter social da formação do sujeito — as teias discursivas que preexistem o bebê e que já configuram parte de suas possibilidades, como a linguagem e as expectativas de gênero — e o discurso biologizante da medicina e de parte da psiquiatria. É precisamente esse caráter de meio-termo e de conciliação o que a aproxima tanto das narrativas da indústria cultural.

Benjamin só é capaz de tomar essa posição, escrevendo a maior parte da sua obra a partir do final dos anos 1980, porque *se afrouxam os controles que impediam essa visão*. Para ela, a visão dicotômica está associada à "história do patriarcado" (1998, p. 52). Quer dizer, naturalizar cada traço de gênero como algo inato/inerente era interessante para a manutenção de uma lógica que conferia o lugar mais alto da hierarquia política ao homem e, à mulher, o local da domesticidade. O que Benjamin não articula, e este é o nosso dever, é que *no lugar de uma lógica do patriarcado, reforça-se uma lógica de mercado que já independe da divisão sexual do trabalho, ou que tende a isso*. Uma lógica que se interessa pelo mercado profissional feminino, cada vez mais necessário para a manutenção da classe média e do giro de capital. Essa lógica já não comporta mais a hierarquia do patriarcado, e portanto está preparada para enxergar, teorizar e superar o caráter arbitrário da coisa. A "multiplicidade", a definição relacional, a superação das dicotomias, o reconhecimento da ambiguidade e das contradições, tudo isso é requisitado por uma lógica que liga cada vez menos para a expressão do gênero, e que quer manter a ideia de uma possibilidade infinita de escolha e de deslocamentos, tanto do mercado consumidor quando do mercado de trabalho. Na verdade, quanto mais gêneros individuais existirem, maior a possibilidade da exploração e da segmentação do mercado. Claro que isso de fato ajuda sujeitos a conquistar certa posição de independência e de autonomia, além de aparentemente relaxar certos mecanismos psíquicos que geram sofrimento — mas também é importante pensar que uma lógica sempre esconde outras relações de dominação, essas sim inquestionáveis e invisíveis até que sejam superadas. Mulheres autônomas e independentes em relação aos homens... Mas ainda assim sujeitos econômicos dependentes de quê? Sujeitos liberados da repressão, que abraçam a ambiguidade... Mas, pergunto com Foucault, como se codifica esse novo momento de liberdade e, principalmente, *quem* o codifica? Os mecanismos psíquicos, como a repressão, estariam de fato mais relaxados, ou o imperativo do gozo impõe um preço ainda maior ao sujeito[140]?

É preciso reexaminar o conceito de intersubjetividade, mesmo quando falamos de sexo e gênero, utilizando como prisma as transformações históricas do mundo do trabalho:

> A *capacidade para tolerar o conflito*, e de fato a capacidade para dividir o ego e assumir posições antitéticas pode, em certas condições, ser uma característica potencialmente criativa e também mais comum da satisfação sexual do que geralmente se supõe (BENJAMIN, 1998, p. 64, grifo meu).

[140] "Ser seu próprio trabalhador e seu próprio acionista, ter um desempenho sem limites e gozar sem obstáculos os frutos de sua acumulação, esse é o imaginário da condição neossubjetiva" (LAVAL; DARDOT, 2016, p. 373).

Reparem que a autora coloca no ideal do novo sujeito essa “capacidade para tolerar o conflito”. Aqui o contexto é sexual. Trata-se da habilidade de articular em si uma multiplicidade de atrações e de pulsões ambíguas e contraditórias, para que haja “possibilidade de expressar posturas sexuais diferentes na mesma narrativa sem ameaçar à psique” (1998, p. 72). De fato, parece significar a liberação de uma energia que, num momento anterior, estaria sendo utilizada na repressão de qualquer tipo de contradição interna e/ou na projeção dessas “sombras” no outro abstrato. Mas retorno à Foucault: a “descoberta” dessa ambiguidade e dessa contradição já não indicariam que a produção e o estímulo da ideia de ambiguidade e contradição são interessantes ao jogo de poderes? Mais importante, percebamos que o que está se exigindo do sujeito sexual, aqui, é exatamente o que se exige do sujeito do trabalho: *flexibilização* e *acumulação de responsabilidades* que antes eram delegadas a autoridades. A promessa também é idêntica à que se oferece ao *freelancer* que se liberta da carteira de trabalho: usufruir de um lucro/prazer sem limites.

Agora, o sujeito deve fazer um cuidadoso exame de si em busca do reconhecimento de todas as tonalidades que o compõem. E isso deve ser realizado a todo momento, levando em conta a mutabilidade das condições. Antes, quando havia certa coincidência entre sujeitos e estereótipos, a “sombra” poderia encontrar certa confirmação conforme era projetada no outro, que vestia a carapuça do desejo. O que ocorre agora é a radicalização de uma atitude de constante questionamento ao ponto que se investe cada vez mais tempo e energia no processo delicado de reconhecimento das diferenças e particularidades. Se antes uma ordem mais ou menos fixa tomava para si a tarefa de distinções fundamentais, essa ordem também arcava com o risco de desmoronar. Família, comunidade, instituições tradicionais: na hora em que o sujeito percebe a precariedade de seus controles, ocorre uma pequena revolução. Mas não se estabelece uma nova ordem com prioridades humanas definidas; pelo contrário, os controles passam a cada um dos sujeitos, que se tornam microcosmos de famílias, comunidades, instituições, *empresas*. É transferida ao sujeito a responsabilidade de formular seu próprio código de conduta e missão, além da constante necessidade de permanecer atento a mudanças nos ventos, que implicarão em reestruturações urgentes. Na verdade, assim como na lógica corporativa, é imperativo que ele se diferencie, e portanto os rótulos preestabelecidos devem ser jogados fora. “Tomar posse” é o termo utilizado por Benjamin, que significa incorporar ao sujeito todas as contradições que antes podiam ser projetadas para fora de acordo com informações das instituições e das autoridades.

Na matéria representada em *The Deuce*: a ambição de personagens que percebem a delícia de ser *freelancer*. De se desvencilhar de ideologias e formas arcaicas de trabalho que

não deixavam espaço para a “autoexpressão”, para o exercício pleno da vocação, nem para o lucro desimpedido. Eileen se afirma como grande empreendedora. Vincent deixa patrões e esposa para se tornar chefe do próprio negócio. É o começo de um momento heroico que vai encontrar seu clímax na geração dos *yuppies* nos anos 1980. Na construção da série, em 2017, o resultado disso após quase meia década: a incorporação plena de um formato descentralizado de narrativa, que oferece aos espectadores o treinamento necessário em flexibilização.

Intersubjetividade (4): nota sobre a prática

Na própria obra de Benjamin, uma advertência: “É aqui que a noção de reconhecimento como mediado não só pela identificação, mas pelo confronto direto com a externalidade do outro é que faz a diferença” (1998, p. 95). A frase nos desautoriza a incorporar a teoria de Benjamin à análise de processos e obras da indústria cultural sem nos darmos conta de que a prática que serve de referência a Benjamim é distinta da relação entre o espetáculo e o espectador. A lição da intersubjetividade diz respeito a um “confronto direto com a externalidade do outro”, isto é, ao contato entre sujeitos concretos. Não existe possibilidade de que o Real transpareça sem que dois sujeitos se encontrem — e daí, para Benjamin, a centralidade do espaço do divã psicanalítico. Na contemplação individual da arte, o sujeito empírico está sozinho, ou pelo menos deixado apenas à mediação da identificação.

Poderíamos tentar estabelecer uma escala para classificar o quanto a arte contribui para a reconciliação do sujeito com os objetos. Certamente um anúncio de cerveja que reforça estereótipos de gênero promove uma falsa conciliação entre a “sombra” do outro e o sujeito que o contempla. Ver a externalidade da minha representação interna do feminino conforta o meu feminino não reconhecido. “Reduz o outro a um local das partes deserdadas do eu” (BENJAMIN, 1998, p. 97). Mas haverá arte que recuse falsas conciliações de maneira absoluta?

Para evitar a resposta ontológica, só a historicidade radical pode resolver o problema. A pornografia, a indústria do espetáculo, arte e mídia, conforme participam de um processo de intensificação do consumo individual e solitário que se consolida desde o início da modernidade com a formação do romance (WATT, I., 1957) — e aqui vamos lembrar que histórias de prostitutas já eram populares desde pelo menos o século XVII — pendem a balança para o lado do artifício e da identificação, e correm o risco de retirar possibilidades reais de confronto de sujeitos empíricos. Falo aqui do sentido espaço-temporal de coabitar e discutir, de conflito, tensão e dissenso.

Entre uma propaganda e séries como *The Wire*, *Treme* ou *The Deuce*, há uma distância considerável. Nas obras de David Simon, relações obscuras se tornam nítidas, perspectivas ocultas emergem. Ainda sobrevive algo dessa "irritação produtiva" que é a marca da negatividade, o outro que resiste e que não permite ao sujeito permanecer confortável em seu trono. Em *ER*, o outro irritante acabava sempre se tornando o paciente-instrumento, objeto. Em *The Sopranos*, todo outro era irritante, já que as resistências de Tony Soprano (e sua posição de autoridade) jamais permitiram que ele de fato reconhecesse suas fraquezas. Mas é sempre hora de retornar a Mulvey: se não houver esforço para o esfacelamento da distância e das divisões que mantêm a hierarquia do poder, ainda estamos falando em um plano muito limitado da arte. Isso simplesmente não ocorre sem a vivência do real, do verdadeiro negativo, do outro concreto, empírico, do diferente em seu caráter absolutamente irreconciliável.

Relações econômicas

Jessica Benjamin mostra que a busca pela independência leva à dominação (1986, p. 80). O indivíduo que se pretende livre de sua carência frequentemente é aquele que subjuga o outro, que o reduz a objeto. A intersubjetividade necessitaria, como primeiro passo, o reconhecimento da dependência. Eis uma virtude do método de Simon, que ao construir relações a partir de múltiplas perspectivas, resume todas a uma relação constante de necessidades vitais. Em outras obras desse tipo, tais necessidades são com frequência de caráter exclusivamente sentimental, já que talvez a única carência assumida e reconhecida oficialmente seja a falta afetiva, a busca por amor e companhia. Para Simon, ganha primeiro plano o fator *econômico* da dependência.

Após Lori ter feito um programa rápido com um motorista que atravessa o túnel de carro, ele se sente roubado e reclama do preço (S01E03). Ela olha desacreditada enquanto ele vitupera contra os princípios "morais" da prostituta. A desfeita foi ter levado a melhor em uma barganha comercial. Na montagem em paralelo, vemos Abby transando com um colega. Quando acorda de manhã, ele já havia ido embora, e ela percebe que foi roubada. Sai do quarto e sua companheira de casa lhe cobra o aluguel. Sem ter a quem recorrer, ela dissimula charme e pede dinheiro emprestado para um rapaz, que provavelmente não terá coragem de cobrar o dinheiro de volta. "*It's a thin line*" (a linha é tênue) toca na rádio. Em duas cenas a intersecção das necessidades carnais e financeiras. Duas mulheres dando e recebendo prazer, negociando seu apelo no mercado.

Gayle Rubin, ao discorrer a respeito de Emma Goldman, a teórica feminista de quem tomou emprestado o termo "tráfico de mulheres", explica que a prostituição deve ser

compreendida principalmente por meio de seu caráter econômico. Deve, inclusive, ser "colocada no contínuo do casamento, e não em um plano moral distinto" (2011a, p. 83). A ideia é encarar a dependência econômica, a necessidade de sobreviver e de ganhar dinheiro, a que todas as mulheres estão submetidas. Desde Jane Austen que isso está claro: o casamento é, antes de tudo, um arranjo financeiro. Colocando ambas as práticas lado a lado, retira-se a sentimentalidade para ver mais claramente que opções estão na mesa. Em entrevista a Butler, Rubin fala do contato direto com as prostitutas, semelhante ao processo de educação por que passou Maggie Gyllenhaal: "elas perguntaram como sua atividade era diferente do que qualquer outra pessoa fazia para sobreviver. Algumas até disseram que gostavam do trabalho mais do que as alternativas disponíveis" (2011a, p. 287). Williamson e Folaron, que estudam de perto a vida de prostitutas de rua, afirmam: "A forma mais penetrante de sedução é o ganho financeiro" (2001, p. 274).

Para ganhar hora extra, policiais fazem rondas noturnas com camburões e prendem as prostitutas (S01E02). Rapidamente de volta às ruas, elas dominam os quarteirões ao lado de prédios que se desvalorizam. Percebendo a oportunidade, políticos e mafiosos compram os imóveis na surdina. Repentinamente, é dada a ordem do toque de recolher, queremos as ruas limpas novamente. Surge a demanda por bordéis mais discretos. Outra atividade lucrativa para a máfia é adiantar em dinheiro o salário de trabalhadores sindicalizados que, por uma pequena taxa, podem receber logo na sexta-feira e gastar com bebidas e mulheres (S01E03). O cunhado de Vincent, operário da construção civil, sofre um infarto e por isso não consegue mais realizar o serviço pesado. Os mafiosos precisam de alguém para gerenciar o bordel — que junto a outras propriedades oficiais, também é deles. Os cafetões passam a ser redundantes quando suas atividades são terceirizadas (S01E06). As prostitutas sofrem com o confinamento nas minúsculas celas (S01E06). Começa a se oferecer também a alternativa do trabalho com a pornografia. O ramo começa a necessitar de mão de obra barata. Em outra parte de Manhattan, o *porno chic* levanta a bandeira gay. Estreia *Boys in the Sand* (BOYS, 1971) (S01E07). Novas oportunidades surgem para atender ao novo segmento. Paul, o *barman* homossexual de Vincent, quer explorar esse rincão e abrir seu próprio negócio (S01E08). Será que o chefe, financiado pela máfia, que é abastecida pela prostituição, pela pornografia e pelo mercado imobiliário, vai ajudá-lo nessa empreitada?

Nessa complexa teia de relações econômicas, é impossível que os dilemas morais das personagens não sejam vinculados aos limites e potenciais de suas posições relativas. A ilusão de independência, sempre que almejada, é imediatamente barrada pela realidade dos interesses e das expectativas dos outros. O movimento de circulação e de valorização do

capital, um conceito tão abstrato, necessita dos próprios corpos e mentes dos sujeitos. O método de Foucault:

> Não procurar quem tem o poder na ordem da sexualidade (os homens, os adultos, os pais, os médicos) e quem é privado de poder (as mulheres, os adolescentes, as crianças, os doentes...); nem quem tem o direito de saber, ou é mantido à força na ignorância. Mas, ao contrário, *buscar o esquema das modificações que as correlações de força implicam através de seu próprio jogo*. As "distribuições de poder", e as "apropriações de saber" não representam mais do que *cortes instantâneos* em processos, seja de reforço acumulado do elemento mais forte, seja de inversão da relação, seja de aumento simultâneo dos dois termos (2018, p. 108, grifos meus).

O teórico desloca tudo o que é contingente para fora da equação. Ele desconsidera quem de fato tem o poder "naquele momento". O importante, ao isolar a categoria da sexualidade, é perceber como o poder vai mudando de mão sem jamais deixar de existir. Podemos vincular essa estratégia ao método ficcional do melodrama com múltiplos pontos de vista. O grande trunfo de *The Deuce* é trazer Foucault de volta ao chão da experiência de personagens dramáticas para mostrar as múltiplas correlações de forças que ocorrem concretamente e de acordo com as variações e as nuances que apenas uma grande teia narrativa, com bastante duração, é capaz de fornecer. Cada relação prostituta-cafetão apresenta uma instância de relações de poder ligeiramente diferenciada, um "corte instantâneo". Eileen representa a possibilidade de uma reversão progressiva. A distribuição homem-mulher será revertida, sem prejuízo do poder que apenas muda de mão. Abby e Vincent mostram que isso pode ocorrer ainda mais rapidamente, com idas e voltas sucessivas. Mas qual lógica permanece inquestionável?

A relação entre a economia e os indivíduos de fato, para Simon, aparece como elemento configurador, no sentido em que o termo é elaborado por Norbert Elias:

> O que temos em mente com o conceito de configuração pode ser convenientemente explicado com referências às danças de salão. [...] Podemos falar na dança em termos gerais, mas ninguém a imaginará como uma estrutura fora do indivíduo ou como uma mera abstração. As mesmas configurações podem certamente ser dançadas por diferentes pessoas, mas, sem a pluralidade de indivíduos reciprocamente orientados e dependentes, não há dança. Tal como todas as demais configurações sociais, a da dança é relativamente independente dos indivíduos específicos que a formam aqui e agora, mas não de indivíduos como tais. Seria absurdo dizer que as danças são construções mentais abstraídas de observações de indivíduos considerados separadamente (2011, p. 240).

Há regras, limites e barreiras, além de objetos e métodos em comum; mas também há uma variedade individual indispensável. Talvez *Treme* se ajuste com perfeição à metáfora de Elias, já que tem o jazz como elemento central. A alternância vigorosa entre os mais de dez

pontos de vista diferentes, que dançam ao ritmo de New Orleans e da sobrevivência pelo trabalho, implica na "narrativa em rede", essencial a todas as séries de Simon. Após esse grande apanhado geral e um estudo bem específico de suas obras, resta perguntar: quais são seus impasses?

16 O HORIZONTE DE DAVID SIMON

Capacidade do indivíduo

A historicidade radical nos impele a perguntar: quem é David Simon? Um jornalista investigativo e justiceiro social que percebeu a potência do drama para disseminar sua voz (WILLIAMS, L., 2011)? Mais um *showrunner* da indústria cultural em busca de sucesso no segmento *highbrow*? O intelectual-proletário, na tradição dos polemistas ingleses e franceses? O filho da classe trabalhadora que cruzou a fronteira em tempos de profunda transformação social e agora olha para trás, como um Thomas Hardy (WILLIAMS, R., 1973, 1984)?

É preciso ser duro com *The Deuce*: após essa aprofundada e dolorosa apresentação da vida de profissionais do sexo, a série interessaria às mulheres? E *The Wire*, interessa aos habitantes da *inner city*? Não haveria um tom pedante, uma intenção pedagógica esnobe de dispor racionalmente de dramas individuais interligados para iluminação de outrem? Haveria algo de artificioso nas frases dessa proletária-guru, Eileen/Candy, que explica com tanta autoconsciência os detalhes de seu trabalho tal qual uma acadêmica leciona a estudantes? Afinal, para quem Eileen está falando? Para o cliente adolescente que precisa de metáforas simples? Para quem ela se mostra? Para o homem que não acompanhou as ondas da mudança? Haveria alguma diferença entre as convenções da pornografia, da comédia de risos enlatados e dessa ficção séria, que dispõe melodramaticamente da vida dos outros para os nobres fins da denúncia social? Essas perguntas não visam a uma redução drástica e pessimista de todos os processos e artefatos da indústria cultural. Mas elas devem ser feitas, como uma forma de nos mantermos atentos para os limites de cada perspectiva e das questões que consegue elaborar. É preciso cuidar das falsas conciliações, das lógicas que permanecem subterrâneas e inquestionadas.

De McNulty a Eileen, o fascínio do *freelancer*. O destino nas próprias mãos, o gênio que se reconhece acima da média e busca se libertar dos grilhões da mediocridade. A paixão pelo trabalho, incorporada como traço de personalidade e autogerenciada, como manda a nova ordem do mundo. Em entrevista, David Simon fala a respeito dos policiais retratados em *The*

Wire: “quase ninguém está disposto a trabalhar de modo não tradicional, e os poucos que querem são punidos por isso” (SEPINWALL, 2015, p. 85). Em outras palavras: “deixem as pessoas trabalhar”. A inovação, a resistência, a flexibilidade, a fome pela meta, tudo isso é encontrado nos indivíduos mais inovadores e inteligentes, que no entanto são barrados pelos limites da burocracia, do carreirismo, da gerência das formas de trabalho tradicionais. O desejo não é deixar de trabalhar, desfrutar da vida, delegar às máquinas o serviço pesado e buscar outro modo de interação com o mundo, outro metabolismo, mas sim produzir cada vez mais. Há uma identificação íntima entre o trabalhador e a missão; o processo de melhoria contínua se aplica ao trabalho e a si mesmo. Os empreendedores de Simon devem ser cobiçados por qualquer empresa. Há algo de masculino, no sentido de uma atitude heroica de sujeitos extremamente ativos e agressivos que fazem de tudo não para incrementar sua relação com a vida e com a família, mas para entregar o serviço de modo ainda melhor. Os velhos policiais são estigmatizados, figuras cômicas que aprenderam a depender do sistema e agora passam o tempo contando os dias para a aposentadoria, enquanto os novos detetives empolgados trabalham com afinco na força-tarefa. Quando Kima é baleada (S01E11), o tenente recomenda aos subordinados o único bálsamo que conhece: “Faça seu trabalho”.

É preciso olhar com muita atenção para o papel de idealização de um grupo de intelectuais, profissionais liberais e artistas que compreende o enorme valor do trabalho não estranhado. Esse grupo eleva uma atividade concreta, ditada por inclinações pessoais e inspirada por um senso de serviço e responsabilidade social, em detrimento do trabalho burocrático abstrato. A glorificação do homem-empreendedor se alinha a essa postura.

Ed Burns conta que cresceu praticando artes marciais (ALVAREZ, 2010, p. 109). O fato confirma a noção de que a única forma de escapar da *inner city* passa pelo autocontrole e pela disciplina. Cada uma das personagens deve encontrar sua medida e desmedida, reconhecer o talento e a vocação, e gerenciar os impulsos e os afetos. McNulty deve aprender a trabalhar em equipe, Eileen deve galgar com paciência os degraus que vão surgindo conforme ganha novas oportunidades de mostrar seu valor.

Até a velha narrativa da luta pessoal contra o alcoolismo e a dependência química encontra espaço em *Treme*, na narrativa do boêmio músico de rua que larga o vício (e a profissão) para se tornar um disciplinado marido trabalhador. A gratificação adiada (EHRENREICH, 1989, p. 70), central à lógica protestante, é transmitida ao músico por personagens coadjuvantes, uma família de imigrantes vietnamitas que aplicou a vida no trabalho duro e no estabelecimento de uma empresa de pesca. É um resquício da relação fordista que permite ao rapaz encontrar estrutura e autoridade externas para certo relaxamento

de suas próprias tensões. Certamente, há sensibilidade: o caminho do meio às vezes é fonte inegável do apaziguamento, garante satisfação com o próprio Eu no conforto do trabalho seguro, na aplicação e no consumo moderado. O fordismo, aqui, é apanágio: serve de contraste às personagens mais excessivas, cujos dons exigem um esforço individual de gerenciamento de si. Como a ex-namorada do nosso convertido, que perfaz uma trajetória ascendente espetacular no mundo da música, mas que para isso deve deixar para trás as paixões e as amizades.

O slogan de um método de exercícios que se tornou mundialmente popular nos últimos anos, o *Crossfit*, diz: "Não use máquinas, torne-se uma"[141]. Trata-se provavelmente da forma mais sintética de ilustrar a relação entre a ética racional e a aplicação subjetiva que configura e define a própria corporeidade. No mundo em que as máquinas ocupam postos de trabalho, o slogan reconhece que a única verdadeira maneira de o indivíduo competir é tomar esse lugar, tornar-se ele mesmo uma máquina. Susan Willis (1991b) já havia descrito a relação entre o exercício físico e o trabalho. Ela mostra como a atividade esportiva vai deixando de configurar um espaço utópico de jogo coletivo e passa a funcionar como agente lubrificante do trabalho, fortalecendo sujeitos fisicamente e acostumando-os psicologicamente às rotinas. Métodos e repetições de processos científicos e racionais, que resultam em resistência e flexibilidade sem limites.

A crença nos exercícios e na busca incessante do corpo perfeito se expressa, no plano mental, na crença da educação e do treinamento contínuos. Na obras mais recentes de Aronowitz e Geoghegan (ARONOWITZ, 2015; GEOGHEGAN, 2014), ambos os autores denunciam a ênfase das soluções políticas norte-americanas, especialmente do partido democrata, que vê na educação a garantia de um futuro melhor. Novamente, isso está de acordo com a virada neoliberal, que incute nos sujeitos a responsabilidade pelo aprimoramento de seu capital pessoal. O argumento da ascensão por meio da educação se baseia em histórias pessoais de sucesso: de fato há correlação entre nível educacional e retorno financeiro. Mas, como mostram os autores, o programa democrata que se sustenta inteiramente na narrativa educacional ignora outras variáveis. Ele não se pergunta o que garante aos indivíduos o acesso à educação, nem compreende a economia básica de oferta e demanda, que logicamente implica na desvalorização do diploma conforme os graduados se multiplicam. Além disso, a agenda ignora as barreiras reais que cada trabalhador enfrenta no mercado de trabalho nacional, como a competição estrangeira e a mecanização.

[141] Em inglês, o slogan é difundido em camisetas e no material de divulgação do método: "*Don't use machines, become one*".

Vale lembrar ainda que o mito do esforço individual no horizonte do neoliberalismo também comporta a ajuda e a assistência, desde que de caráter familiar e pessoal. No final de *The Wire*, um dos meninos, Namond, é adotado pelo policial reformista. O garoto rompe o ciclo de miséria, deixando para trás o pai presidiário e os amigos que se tornam traficantes ou viciados. Ele continuará os estudos, assim como Eileen aprende a cada episódio uma faceta do trabalho a que aspira sob a tutela de um diretor experiente. É a velha jornada do herói que encontra pelo caminho objetos mágicos e um mestre, e que não pode faltar à Hollywood.

Equilíbrio

Apesar de personagens empreendedoras e suas histórias de sucesso, é verdade que ao longo do processo de representação Simon monta um esquema incomparável cujo objetivo é criticar como "instituições indiferentes têm mais direitos do que seres humanos" (ALVAREZ, 2010, p. 46). Lembremos sempre de *ER*. O que há de mais absurdo na série é também o mais óbvio: vemos a cada episódio as maravilhas da ciência e do trabalho médico, financeiramente inacessível à grande parte da população que deveria servir[142]. A abordagem de Simon jamais deixaria essa ilusão passar em branco; uma série médica escrita por ele provavelmente mostraria vidas de trabalhadores destroçadas pelas contas hospitalares, além de uma rede de propinas entre médicos, administradores terceirizados e políticos neoliberais que gerenciariam o sucateamento dos serviços para explorar o potencial imobiliário da região.

Por outro lado, com toda a profundidade de um método cuidadoso de denúncia social, Simon não esquece a iniciativa individual:

> Em todas essas histórias [...] existe, creio, uma *fé inabalável na capacidade dos indivíduos*, um reconhecimento cuidadoso das nossas possibilidades, nosso humor e sagacidade, nossa habilidade de — de alguma maneira — resistir. Eles são, em pequenas, mas críveis maneiras, uma celebração humanista em setores nos quais a esperança, espero, embora muda, esteja claramente implícita (ALVAREZ, 2010, p. 31, Introdução de David Simon).

Como Jessica Benjamin, existe aqui um meio-caminho entre a sociologia e a ideologia do indivíduo autônomo. O reconhecimento simultâneo que o melodrama serial consegue articular tão bem entre a força individual, a solução milagrosa que o inesperado humano permite em momentos de resistência e os limites das instituições. Mais do que isso, a

[142] Uma ocorrência real gravada em vídeo e amplamente divulgada na imprensa brasileira e estrangeira em julho de 2018 mostra uma mulher em Boston que preferiu recusar o resgate de uma ambulância após ficar com a perna presa entre o trem e plataforma, pois não tinha condições de arcar com as despesas (DOWNS, 2018).

consciência — sempre, em si mesma revolucionária — de que a sociedade é "sujeita a processos deliberados de transformação, a projetos humanos, ao processo de desenvolvimento de uma intenção utópica que não se resume simplesmente às forças gravitacionais do hábito e da tradição" (JAMESON, 2015, p. 246). Ou seja, de que o indivíduo não é apenas esse joguete de forças maiores, mas que todas as instituições foram criadas deliberadamente por ele, e que por isso podem ser alteradas. Bertolt Brecht já havia reconhecido a importância dessa realização:

> Grandes áreas da ideologia são destruídas quando o capitalismo se concentra na ação externa, dissolve tudo em processos, *abandona o herói como veículo para tudo e a humanidade como medida*, e portanto esmaga a psicologia introspectiva do romance burguês (1964, p. 50, grifos meus).

O dramaturgo do distanciamento reconhece o poder esmagador do capitalismo que retira aquele lampejo de heroísmo e humanismo do romance burguês. Thomas Geoghegan, o advogado dos trabalhadores, alerta: "Se o movimento trabalhista voltar, deve voltar como algo diferente. Não pode ser mais uma coisa maldita [*damn thing*] imposta a nós do exterior" (2014, p. 185). Algo que parta de dentro para fora, que reconheça o término desse período patriarcal do fordismo, que ainda acreditava na tutelagem dos sindicatos. Para ele, a única maneira de salvar a democracia é "engajar pessoas em decisões" (2014, p. 243), mostrar que suas escolhas fazem sentido e diferença, que a reflexão cuidadosa e as ações individuais têm consequências. Não se trata de apostar todas as fichas em uma renovação do empreendimento liberal, mas apenas de perceber o valor motivacional de manter visíveis as causas e consequências das ações individuais. É isso, aliás, que o capitalismo tenta esconder a cada momento, afogando o consumidor em possibilidades de ações restritas ao consumo.

De novo, o método melodramático aparece como uma possibilidade valiosa de mapeamento cognitivo, já que ilustra redes de ações individuais que atuam sobre o conjunto. Ao final de cada temporada, se realizada de maneira correta, a teia de relações individuais apresenta para o espectador os efeitos de cada uma das atitudes das personagens. Realizadas, é claro, sob os limites estritos de forças e pressões de uma lógica que às vezes se apresenta como objetiva e inelutável. "Acima de tudo é preciso evitar fixar mais uma vez a 'sociedade' como abstração frente ao indivíduo" (MARX, 2004a, p. 106):

> Tens de manter, portanto, não apenas um dos lados sob os olhos, o progresso infinito, segundo o qual continuas a perguntar: quem gerou o meu pai, quem gerou o seu avô etc. Tens também de não largar o movimento circular, que é sensivelmente intuível naquele progresso, segundo o qual o homem repete a si próprio na procriação, portanto, o ser humano permanece[ndo] sempre sujeito. [...] Para o

> homem socialista, toda a assim denominada história mundial nada mais é do que o engendramento do homem mediante o trabalho humano, enquanto o vir a ser da natureza para o homem, então ele tem, portanto, a prova intuitiva, irresistível, do seu nascimento por meio de si mesmo, do seu processo de geração (MARX, 2004a, p. 113–114).

Uma das grandes lições de Marx no segundo volume d'*O capital* (2014) é a maneira com que ele alterna os pontos de vista do ciclo do capital, olhando para todo o processo D-M...P...M'-D' — isto é, dinheiro que compra matéria-prima e mão de obra, que passa pelo processo de produção, que gera mercadoria acrescida de mais-valor e que por fim resulta em lucro na forma monetária — a partir de cada um dos termos da equação, como começo e fim. É quando a equação se transforma em P...M'-D'-M...P, quer dizer, quando todos os elementos se tornam intermediários do capital produtivo, que conseguimos visualizar, com Marx, o mapa do ponto de vista da produção e do trabalhador. É por meio dessas mudanças de perspectiva que percebemos os modos de cognição do capital em suas diferentes formas e etapas, desde a pressuposição do mercado, do dinheiro e do lucro como fins em si mesmos — a visão da economia clássica — até a inversão dessa figura com a perspectiva do trabalho humano em primeiro plano.

A importância dessa mudança de perspectiva é frequentemente esquecida até pelo marxismo tradicional, que "facilmente reduz os trabalhadores assalariados a objetos" (BURAWOY, 1979, p. 77). É por isso que Michael Burawoy vê a sociologia industrial como um corretivo, uma forma de "restaurar o momento subjetivo do trabalho". Sua obra sempre esteve colada ao ponto de vista dos trabalhadores, assim como nós tivemos que escutar as prostitutas, os estivadores, os policiais e os desempregados para compreender a importância de como veem a si mesmos e incorporar isso na trama da história maior do ciclo completo do capital.

Baseado em Lukács (2010), Ricardo Antunes mostra como a própria constituição da atividade do trabalho, cuja centralidade é o *ato teleológico*, já transfere para a subjetividade "um sentido qualitativamente novo, além de sua maior complexificação" (2009, p. 141). O ser humano que trabalha, que organiza sua experiência em direção a determinado fim, à determinada transformação, é obrigado a direcionar sua vontade, a gerenciar sua força e sua paixão. Isso, inevitavelmente, implica na relação, cada vez mais complexa, com a subjetividade. E complexidade aqui ressoa também com o método dramático, que é obrigado a incorporar a dimensão subjetiva que se objetiva na experiência do trabalho:

> O autocontrole que emerge inicialmente a partir do trabalho, no domínio crescente sobre sua esfera biológica e espontânea, refere-se à objetividade desse processo. Dá-

> se uma nova forma de inter-relação entre subjetividade e objetividade, entre teleologia e causalidade, no interior do modo humano e societal de preenchimento das necessidades (ANTUNES, 2009, p. 141).

"*Good police and bad police*", bom policial e mau policial. A história do trabalhador que alcança o autocontrole e adapta toda sua esfera biológica a serviço da missão. Desde as recompensas e as satisfações do Eu, até o sofrimento pessoal profundo, imposto não apenas pelas limitações burocráticas, mas também como preço humano das exigências e das pressões que se internalizam. Tudo isso é subjetivo *e* objetivo, e tudo isso está no drama.

A força-tarefa ("The Wire", S01E06) necessita de uma foto que identifique o chefe da quadrilha e para isso situa alguns policiais de prontidão com câmeras fotográficas na laje de um prédio vizinho. Barksdale, o chefão, aparece, mas o momento de reconhecimento se perde pela preguiça e pela incompetência de um jovem recruta. De fato, algumas histórias são moldadas a partir dos fatores mais humanos, uma pausa para ir ao banheiro, a fome que não aguentou esperar. A relevância do drama é que ele não resolve a tensão: incompetência humana e institucional caminham lado a lado e se alimentam, assim como o prodígio deve buscar formas coletivas de assistência e suporte. Esse policial vai encontrar sua vocação em outra carreira, como assistente de um advogado corrupto, e novamente os polos se complementam: a história da felicidade individual que descobre a satisfação no espaço da recompensa fácil que aflora em uma sociedade corrupta. No esquema missionário de Simon, isso é visto com reprovação e, claro, comicidade; mas haveria algo de mais humano?

O trabalho sociológico de um dos principais teóricos da *inner city* norte-americana, William Julius Wilson, se preocupa em primeiro lugar com desfazer todos os mitos que naturalizam posições ideológicas exclusivamente subjetivas ou objetivas. Ele vai mostrar (2011) a invalidade de teorias que explicam o desemprego e a calamidade dos bairros negros a partir de traços biológicos, como "baixa inteligência". Ao mesmo tempo, denuncia uma visão liberal empolgada que vê os residentes dos guetos como "super-heróis". Contra ambas as visões, ele também desmascara o pensamento sociológico comum que ignora o ponto de vista que trata os indivíduos como "vítimas indefesas". John Clarke (1990) situa o problema no âmbito da crítica cultural, alertando para a dicotomia do "pessimismo e do populismo", que ora trata a sociedade como estrutura absolutamente determinante, ora constrói uma imagem do trabalhador como uma figura heroica de resistência.

Mesmo com todos esses exemplos, o fato é que continuamos na *perspectiva do intelectual*, e devemos reconhecê-la para identificar seus riscos: de um lado, o pessimismo gerado pela inação de uma posição confortável; de outro, a idealização do Outro, que vira

receptáculo de aspirações projetadas. Thomas Geoghegan reconhece tal atitude em seu "romantismo" de juventude: "Eu queria ainda mais romance, mais contato com o trabalhador braçal [*rank and file*] [...]. Eu também queria deixar os portões da cidade, juntar-me aos bárbaros" (2004, p. 63).

A luta teórica se converte em dilemas estéticos quando se configura pela busca do equilíbrio da representação. É um momento de "genuína complexidade", da forma que Raymond Williams se refere a Brecht em sua tentativa de mostrar "os vínculos e as contradições entre bondade individual e ação social". "Olhar não apenas para a experiência isolada do mártir, mas para o processo social do seu martírio" é a síntese buscada por todos que reconhecem o problema. "O que acontece com a consciência quando é aprisionada num impasse entre a moralidade individual e social" (2002, p. 255) é a pergunta fundamental e horizonte possível de uma investigação dramática. Como já vimos, no período ainda marcado pelo neoliberalismo, essa busca aflora conforme as práticas sociais tensionam ao máximo uma situação de ênfase mútua na responsabilidade individual e no caráter ingovernável do mercado. Ambos os termos são exagerados pelo neoliberalismo. Passamos a acreditar ser nossa missão tornarmo-nos uma máquina para enfrentar os ventos imponderáveis da mudança contínua.

Nostalgia do fordismo[143]

Atravessando esses eixos de tensão, entre uma visão empolgada do indivíduo e o preço humano que a vocação lhe cobra, e na sua luta para sobreviver aos entraves institucionais, surge ainda um outro termo que articula a dialética da passagem histórica de uma organização tradicional ao período da nova razão. Trata-se da relação contraditória com o fordismo, o modo de produção que adquire um espaço duplo no imaginário das personagens e das séries: nostalgia e repulsa, a lembrança de uma época claramente melhor para o trabalhador assalariado sindicalizado, e o sufocamento de uma estrutura rígida que já não mais comporta as ambições do homem empresarial.

As séries de Simon, desde sua posição de roteirista e produtor de *Homicide*, representam uma tendência que ainda configura o trabalho como um espaço utópico. Este é seu maior ponto de contato com narrativas em ambientes profissionais, como *Hill Street Blues* e *ER*. Na figura de trabalhadores supervisionados por uma alta-gerência burocrática e hostil,

[143] A associação do método de David Simon à "nostalgia" pelo fordismo ocorre em Toscano e Kinkle (2009).

destaca-se o herói flexível, com apoio num espaço de resistência e comunidade humana. A situação é similar à que percebe Donald Roy (1959) durante suas observações em fábricas no auge do fordismo e, mais tarde, Michael Burawoy (1979): intelectuais que vão trabalhar, para observar ou estudar, descobrem inicialmente o tédio e a repetitividade que o trabalho fragmentado produz; no entanto, olhando mais de perto, eles também começam a articular algo no mundo do trabalho que ultrapassa as descrições clássicas da animalização e da alienação do homem. Eles sentem, no campo, o inevitável vínculo que se cria entre os trabalhadores durante o processo produtivo, em particular nos pequenos momentos não supervisionados. Roy descreve o processo com certa distância, reclamando da perda de produtividade que as distrações sociais acarretam. Burawoy é tanto mais crítico quanto mais próximo do ponto de vista dos funcionários: ele percebe simultaneamente resistência e uma forma mais sofisticada de controle, o que se articula em um jogo.

Para Simon, a empresa fordista já está inteiramente para trás, exceto nos corredores dessas instituições arcaicas, como a delegacia de polícia, o sindicato de estivadores, o grupo de carnavalescos, o batalhão avançado, o prostíbulo. Ao denunciar "a morte do trabalho", a vítima que Simon parece ter em mente é a camaradagem, nos corredores, de funcionários que escapavam a um controle rígido, porém imperfeito, além, é claro, da eliminação dos postos em si. As responsabilidades sob o regime fordista são exteriores ao indivíduo, tanto no sentido de fiscalização quanto de segurança social, o que o deixava livre para usufruir de certa interioridade e sociabilidade características. Simon percebe (e não percebe) que essa responsabilidade se interioriza, passa de uma chefia despótica, porém passível de culpa, ao cliente onipresente e sempre com razão; do panóptico com seus pontos cegos, aos prazos e metas que dominam o trabalhador por dentro e o perseguem em todos os minutos de seu dia, inclusive na folga. "O controle permanece centralizado, mas elementos de responsabilidade são delegados", na síntese de outro sociólogo (MAY, 1999, p. 12) que já consegue ver com clareza o que para Burawoy apenas começava a se configurar.

Jameson afirma que Frank Sobotka, o presidente do sindicato de estivadores em *The Wire* que incorpora a tragédia do fim do trabalho, "compreende a história" (2015, p. 93). A personagem é fundamental porque garante uma dimensão concreta à nostalgia de Simon. A dramatização de Sobotka leva a série a ultrapassar o nível de idealização do jovem jornalista apaixonado pelo mundo do trabalho masculino dos policiais. Observando a vida de um estivador que ainda sonha com a restauração do porto de Baltimore, conseguimos o distanciamento necessário para criticar a própria visão utópica e idealista. A queda trágica de Sobotka e sua alienação em relação à nova geração são os princípios de realidade do próprio

Simon, que reconhece no estivador a impossibilidade de voltar no tempo. Em *ER*, e até em *Homicide*, a nostalgia da relação fordista ainda encontrava um caminho, embora mágico: a gerência nunca de fato se modernizava, os trabalhadores ainda faziam festas pelos corredores, comemoravam natais e *réveillons* como uma família — eram momentos *sociais*, não submetidos à lógica do projeto imediato. *The Wire*, ao sintetizar a esperança do retorno ao passado em uma personagem trágica, consegue manter às vistas do público pelo menos um sinal do ridículo dessa utopia.

Do outro lado da lei, mais um exemplo da manifestação da nostalgia das formas arcaicas de organização: "um homem deve ter um código [*a man must have a code*]", o bordão de Omar. É a resistência de princípios "humanos" que devem se manter incorruptíveis. Talvez seja Norbert Elias (1994, p. 172–176) quem melhor explique a sobrevivência de valores e modos de produção arcaicos no seio das transformações modernas. Ele menciona o "efeito de trava", organizações institucionais e psíquicas cristalizadas que resistem; certos grupos e modos de produção que permanecem "fósseis em meio à sociedade". O autor se refere diretamente a sociedades autóctones e também ao trabalho agrícola familiar, que em certas configurações encontra um espaço de sobrevivência no seio do capitalismo:

> A ética de trabalho e a estrutura de poder de seu estágio de desenvolvimento pré-estatal lhes permite desenvolver competitivamente uma produção agrícola e encontrar compradores dispostos a adquiri-las na sociedade circundante.

O que também se aplica, segundo Elias, à "máfia norte-americana". A ideia geral é que mesmo as mais arcaicas formas de produção encontram um espaço para florescer, especialmente nas margens dos centros de poder, desde que sejam lucrativas. Marx já havia seguido raciocínio similar para explicar a escravidão, por exemplo, num *insight* que permitiu a teóricos das mais diversas geografias compreenderem que qualquer sistema, independentemente de sua modernidade, é passível de ser incorporado pelo esquema global do capital a qualquer momento[144]. Em *The Wire* vê-se claramente como a "ética de trabalho" que orienta o mundo do tráfico de drogas faz circular essa mercadoria por excelência, barata, imediatamente consumível e geradora de alta dependência (WILLIS, 1991a), revestindo de nobreza a disputa territorial e comercial. O ideal humanista de respeito a preceitos fundamentais, a honra do contrato, o culto à família e a deferência à hierarquia organizam um mercado que contém as energias e os talentos de uma população que não encontra outro

[144] No Brasil, a obra de Florestan Fernandes (1965) é referência fundamental. Nos Estados Unidos, o trabalho de Edmund S. Morgan, *American Slavery, American Freedom* (2003) descreve com maestria a relação íntima entre a ideologia liberal capitalista e o sistema agrário da escravidão.

escoamento no trabalho oficial, particularmente no empreendedorismo *yuppie*. O trabalho do crime serve de repositório da nostalgia, um *locus* da ética fordista, mas até mesmo essa esfera se vê ameaçada por outras formas de gestão. *The Sopranos* apresenta a melhor imagem: os capangas de Tony já não conseguem extorquir os pequenos comerciantes do bairro quando as grandes redes invadem cada quarteirão trazendo consigo novos sistemas de contabilidade. A relação de predação direta se inviabiliza e eles são obrigados a se modernizarem.

A ideia do código pessoal de conduta e de honra se torna inteiramente *démodé* no mundo da flexibilidade e da subserviência aos dividendos, em que as balizas morais são facilmente abandonadas quando assim exige a selva da concorrência. Essa desilusão está no centro da disputa entre Barksdale e Stringer Bell: na diferença entre um "velho" mundo do crime romantizado e as "novas" organizações que colocam para trás até o mais traiçoeiro dos traficantes. Quando Marlo se vê despossuído de seu império, ele não sabe exatamente quem ou o que o substituiu. Nesse momento, ideologia se converte em nostalgia e retrabalha as convenções do espetáculo dos filmes de *gângster*, cuja última versão são *The Sopranos* e *The Wire*. Tanto uma série quanto a outra situam as perdas e os ganhos, em termos humanos, após o esfacelamento de parâmetros que ainda podiam existir sob determinada forma de organização, embora cada uma resolva de modo distinto onde decidem colocar suas ênfases conforme se aproximam ou se distanciam das diferentes perspectivas em jogo.

O herói David Simon

As tensões não se organizam apenas na dimensão temporal, nos momentos de ruptura e de reconfiguração de formas consecutivas. Para compreender David Simon, precisamos reconhecer os espaços onde a tensão se torna visível e que portanto facilitam a dramatização de acordo com seus fins[145]. Ele menciona que a Zona Oeste de Baltimore era conhecida como Velho Oeste (MARTIN, W., 1986, p. 122), sem deixar escapar certo fascínio por esse fato. Foi isso inclusive o que o atraiu para lá em primeiro lugar, o jovem repórter do *Baltimore Sun*. Era uma terra sem lei que salientava o conflito entre as ambições individuais mais profundas, esbarrando nos limites de uma (des)organização social essencialmente injusta. O profissional, egocêntrico e genial, se identifica com o ponto de vista daquelas pessoas. A motivação não precisa passar pelo espírito de caridade, compaixão, nem empatia; há uma analogia de

[145] Aqui me refiro ao conjunto da obra de David Harvey, que fez dessa transformação da perspectiva temporal em espacial o eixo de seus trabalhos, a partir da crítica (Cf. HARVEY, 2010, p. 304) de certa visão cronológica de Marx, que organizava seu pensamento em "etapas" de acumulação primitiva violenta seguida de pacificação jurídica e institucionalização.

condições: o reconhecimento de que o verdadeiro drama, tanto do repórter quando de suas personagens, era o imenso potencial humano desperdiçado por uma estrutura enrijecida. A crítica social se articula não na direção de uma revolução coletiva, mas na libertação desse potencial individual. Isso é muito mais importante à configuração formal das obras do que a mera denúncia de certa arrogância de Simon em "falar em nome das vítimas"[146].

Trabalhando com os policiais em suas instituições, Simon pôde observar as "brincadeiras grosseiras e camaradagem", além de um "senso de propósito" (MARTIN, B., 2013, p. 116) que poderiam se aproximar do mundo do jornalismo em que estava inserido, mas que, provavelmente devido à própria natureza da ocupação, ultrapassava em muito a realidade em torno da mesa do repórter. Martin nota que isso teria levado à "ideia romântica" que Simon faz da "classe trabalhadora". É aí que ele teria encontrado a segurança coletiva da equipe profissional que contrabalança o empreendedorismo do *freelancer*. O indivíduo em ascensão numa sociedade injusta encontra o apoio de uma forma em extinção, a empresa fordista.

A obra de Simon se apoia nesses três elementos, equilibrados em tensão constante e em um contínuo processo de autoinvestigação. A inventividade do trabalhador dedicado e o preço humano. Os mecanismos socioeconômicos, que impedem a livre expressão de uma parte da sociedade, mas que ao mesmo tempo criam novas oportunidades aos indivíduo espertos. E o velho mundo do trabalho fordista, cuja organização hierárquica rígida constituía ainda outra barreira à livre expressão do empreendedor, mas que também fornecia um inimigo comum a fomentar certa identidade coletiva.

Ao dramatizar essa história, além dos protagonistas relativamente complexos, quem ocupa verdadeiramente o posto de herói é David Simon, o autor, o produtor, o intelectual, o polemista, aquele que preenche a função de denúncia que lhe cabe numa democracia liberal.

Thomas Geoghegan reconhece o dilema dos que aguardam por um líder para encaminhar a revolução. Ele é um diplomado branco, vindo de uma classe média afluente, que está "esperando ansiosamente por algum cara que trabalhe em uma fábrica" (2004, p. 182). Ele é mais precavido do que, por exemplo, Howard Zinn, que após sua grande história dos Estados Unidos contada a partir da perspectiva dos oprimidos, delega à classe média profissional o papel de *gatekeeper*. O próprio Geoghegan clama pelo "retorno da classe

[146] A frase é de Linda Williams (2011, p. 223), embora no contexto original ela esteja se referindo à obra jornalística de Simon. Para a autora, assim como o argumento que tenho desenvolvido aqui, no momento que Simon passa da voz editorial à organização melodramática do assunto, ele adquire a relevância de um grande autor.

média" (2014, p. 4), em uma aspiração que se aproxima da crítica nostálgica de Simon. "De alguma maneira, os americanos liberais, e até os americanos radicais, têm mais em comum com a direita de Reagan do que têm conosco. Todos eles, o grupo inteiro, são da classe média" (GEOGHEGAN, 2004, p. 7).

Sabemos que, nos Estados Unidos, ao tal "intelectual orgânico" não oriundo da classe média geralmente são ofertados dois caminhos: assassinato político ou adequação ao capital. Para os demais, é mantido um posto sob a proteção da primeira emenda e dos canais de televisão: o do polemista da indústria cultural, da sátira dos *Simpsons*, do documentário independente que passa no canal a cabo e dos *late shows*, onde teoricamente cada autor tem carta branca para criticar a sociedade. Quem ocupa esse posto simultaneamente combate e legitima suas instituições. É quem sofre da *liberal guilt*[147], a culpa dos progressistas que é aliviada quando os problemas dos "desfavorecidos" são expostos — sem a exigência de qualquer esforço por parte do espectador.

Poderíamos enveredar pela discussão do próprio projeto pedagógico de David Simon, tal como enquadrado por sua situação dentro do *establishment*. Desde os debates entre Adorno, Walter Benjamin, Bloch, Brecht e Lukács (2007) até Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2005, 2012a, 2012b), passando por Sartre (2015) e Raymond Williams (1989), a esquerda debate a respeito das condições e prerrogativas de uma arte manifestadamente engajada. "Instruir" o espectador, revelar mazelas, convencer. Tudo isso é sempre questionado em relação à própria distância que pressupõe: que autoridade é conferida a quem quer que seja para operar uma mudança sobre o outro? Além disso, levantam-se contra-argumentos em relação à eficácia de uma arte engajada: não resultaria sempre em uma forma de pregar para convertidos? Como já demonstrou Adorno ("Commitment", no volume citado), o debate não deve tomar o rumo de argumentos abstratos. A situação na França (Sartre), por exemplo, exigia respostas diferentes da situação na Alemanha (Adorno).

Esse aspecto da obra de David Simon deve ser questionado sem perder de vista as condições da produção. Da origem até o destino e mediadas por uma forma disponível socialmente que o autor usa e, ao mesmo tempo, modifica. É uma questão de justiça para com os próprios métodos de Simon. Com certeza, há um espaço no debate público reservado à figura do intelectual inconformado — geralmente, ao lado de qualquer candidato democrata à presidência — quer ele se encontre na cátedra acadêmica ou no seio da indústria cultural. Reconhecer tal espaço é imediatamente tomar ciência de problemas de perspectiva que

[147] Bodroghkozy (2007) examina o papel da *liberal guilt* no contexto da negociação dos direitos civis em produções televisivas, mas o termo é amplamente conhecido no debate público dos Estados Unidos.

envolvem classe e história, elementos fundamentais à exploração adequada do material. Todas as sistematizações e codificações importantes estão sujeitas a esse questionamento. É assim que podemos ver, por exemplo, *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (2008), de Friedrich Engels, que transforma certo impulso de culpa de uma classe abastada em uma formulação sincera e radical apoiada no uso estatístico e na observação direta, métodos que se apresentavam como naturais para o jovem intelectual na primeira metade do século XIX. Assim também podemos ver, mais de cem anos depois, *The making of the working class* (1966), a obra clássica da New Left inglesa de E. P. Thompson, que já necessita de uma articulação narrativa e cultural mais imbricada na superestrutura do que parecia necessária a Engels[148].

A pergunta relevante volta a ser não o que o autor fez do seu material, mas o que o material fez dele, como já nos havia recomendado Raymond Williams (1989, p. 85). O próprio Ian Watt já havia alertado que as mídias de massa não permitiam ao espectador a experiência do romance: para consumir os produtos audiovisuais, o público não precisaria se submeter ao difícil processo de letramento avançado; ao contrário do consumo midiático de produtos que surgem e são abandonados rapidamente, fazendo com que "nada permaneça" (1997, p. 268). Reparemos que isso poderia servir de argumento não para refuta, mas para legitimação das novas séries, já que elas apresentam dificuldade relativamente crescente de decodificação em relação às anteriores. Mesmo assim, é curioso que os termos de Watt representem as obras como objetos a serem “segurados”, incorporados pelo sujeito, semelhante a como Jessica Benjamin fala em “tomar posse” do inconsciente. Inadvertidamente, a formação desse sujeito que reflete por meio da incorporação também não apontaria para a internalização das responsabilidades e dos controles, tão vital à ética do trabalho? O esforço mental da decodificação do romance modernista (ou da série complexa) também não serviria de treinamento das classes gerenciais, cuja vida é composta da resolução de problemas e da leitura sutil do outro?

Desnecessário voltar mais uma vez ao debate entre o elogio de uma estética do “alto modernismo”, ou a aceitação indistinta de qualquer obra da indústria cultural. Sabemos que

[148] Cabe salientar que Thompson (1966, p. 234–268 e 732–741), preocupa-se em delinear o grupo de “artesãos”, profissionais livres e/ou intelectuais autodidatas, que não é exatamente uma “pequena burguesia”, mas que também não se configura ainda como classe trabalhadora propriamente dita. Guardadas as devidas proporções, a situação desse grupo apresenta homologias com a vertente liberal-reformista de Simon. As tendências ascéticas, o elogio do pensamento Iluminista, a luta pela imprensa livre, que resulta na vocação para a polêmica, são traços comuns a membros desse tecido vivo que permeia os interstícios de épocas com grande fragmentação social. A outra obra, citada em momentos pontuais desta tese, que aproxima o mundo do século XIX ao do neoliberalismo por meio do viés desses intelectuais-trabalhadores, é *A noite dos proletários* de Rancière (2012a)

estudar Hollywood é nos restringirmos a uma parcela ínfima do espectro possível de possibilidades formais. Reconhecemos, desde o primeiro momento, que às obras se impõe um limite, e os que ousam desrespeitá-lo raramente conseguem dinheiro e canais de distribuição o suficiente. “Essa matéria precisa ser divulgada”, afirma Sonja Sohn, atriz que vive a detetive Shakima “Kima” Greggs, policial negra e lésbica de *The Wire*, a respeito do forte teor da crítica social na série, “mas ainda assim acaba sendo entretenimento, e isso me incomoda” (ALVAREZ, 2010, p. 47). George Pelecanos expressa culpa quando escreve sobre os menos favorecidos: “O que não fica dito é a lancinante sensação de que eu os estou explorando com vistas ao ganho pessoal” (ALVAREZ, 2010, p. 242).

Talvez a melhor estratégia de Simon para lidar com a tensão constante da própria culpa seja a manutenção de certa autoconsciência da distância que separa a representação dos objetos, o espetáculo de Hollywood e a matéria real em que se inspira (TOSCANO; KINKLE, 2009, p. 12). Ainda que procurem diminuir essa lacuna, informar os espectadores a respeito de um mundo que não é o deles, as séries apresentam elementos que reforçam a necessidade de *perceber a distância*. *The Wire*, por exemplo, já começa com um jargão de rua que soa estranho a espectadores desavisados. *Treme* é ainda mais radical: suas primeiras cenas utilizam lentes mais longas que fragmentam a ação, estranhando-a, e ao mesmo tempo colocam o espectador no meio de um carnaval que ele deve decodificar com relativo esforço. O recurso é repetido em *Generation Kill*, cujos primeiros planos unem o jargão militar à fragmentação visual. Desde o início, as séries se propõem a apresentar um quebra-cabeças que só poderá ser assimilado totalmente com trabalho e paciência. Voltando à *Treme*, a série também frequentemente utiliza cenas longas de apresentações musicais com artistas reais, o que sugere certa deferência a quem de fato trabalha no meio. Esse aceno a uma realidade que transcende o espetáculo está na maioria das aberturas das séries de Simon, com montagens de gravações e fotografias históricas. *Generation Kill*, que não tem abertura, termina cada episódio com áudios reais da invasão do Iraque; *Show me a Hero*, ao final, mostra as fotos das personalidades reais em que se basearam as personagens.

Pode-se dizer que há muito didatismo nas séries de Simon, posto que as personagens geralmente explicam sua situação com uma articulação inverossímil. Ainda assim, elas parecem respeitar a complexidade das situações que ilustram. A própria necessidade de certas pausas pedagógicas indica que esse caminho é preferível à alternativa de simplificar o drama, coisa que se vê frequentemente em ficções que tentam abordar material complexo. Na verdade, tais ficções sempre correm o risco de desrespeitar a alteridade do que é representado

abafando o linguajar local, restringindo o realismo das profissões em troca do potencial dramático e confirmando as pressuposições do senso comum do espectador.

Fredric Jameson aponta, por exemplo, que o romance policial frequentemente vende a ideia pitoresca de uma cidade, confirmando os estereótipos do próprio leitor. O prazer desse tipo de leitura poderia ser semelhante ao do turista, que muitas vezes é conduzido pelas atrações "típicas" de uma cidade já sabendo de antemão o que esperar e "consumindo" as paisagens (2015, p. 239). *Treme*, por exemplo, poderia tratar de personagens que jamais superassem a imagem caricatural da Bourbon Street, sem apresentar os bastidores do trabalho artístico e carnavalesco. É claro que, em se tratando de Hollywood, a realidade esbarra nos limites das convenções dramáticas. Mas também é necessário reconhecer o esforço da pesquisa que, proporcionalmente à relevância de suas perguntas e à persistência no detalhe, consegue aproximar a ficção de problemas vitais mais complexos.

Todas as posições de Simon também encontram figuração dramática na forma de *comic reliefs*, especialmente nas séries mais recentes. *Generation Kill*, por exemplo, apresenta a figura do jornalista liberal que está cobrindo a guerra e que se atrapalha e se envergonha no meio das operações. Em *The Deuce*, temos um cafetão hippie cabeludo (S01E03), foco de piada dos colegas, que em diversos diálogos demonstra sua afeição pelo mesmo vocabulário comunista que a imprensa associa a Simon. As diversas referências a Dickens, como apontado, também parecem ser um aceno cômico à existência de um plano de recepção que transcende o universo diegético.

Ciente do lugar social que as instituições reservam a uma figura como Simon e dentro desses limites, que parecem ser tratados com respeito pelo próprio autor, espero ter demonstrado que ainda encontramos objetos, métodos e processos que se ajustam como poucos à exploração profunda e consequente de determinados problemas. O juiz último desse trabalho, criativo e crítico, será o tempo.

VII CONCLUSÃO

17 OUTRAS FORMAS DE ARTICULAÇÃO

Trabalho como espetáculo

Ao tratar apenas dos momentos decisivos da série dramática televisiva estadunidense dos últimos 35 anos, optei por lidar com as obras mais legitimadas para criar um roteiro aplicável a diversos outros tipos de produção que têm esses produtos do horário nobre como modelo máximo. Contudo, é preciso reconhecer que talvez o gênero por excelência do novo trabalho, muito menos mediado e influenciado pela tradição literária, dramática e cinematográfica, seja o *reality show*, particularmente no formato de competição. Sua tradição vem do rádio e de formas populares de jogos, mas no começo dos anos 1990 o formato se transforma e até hoje agrega a maior audiência da televisão aberta em números absolutos.

Lembremos outra vez, com Blum (2000), que uma das principais característica dos novos regimes de trabalho é a "disciplina flexível", pautada por novos mecanismos de controle, dentre os quais o sistema de avaliação periódica do funcionário. Além disso, aumentaram os níveis de "incerteza e insegurança", graças aos contratos temporários e aos grandes fluxos de terceirização e relocação global. O trabalhador moderno, sob a pressão de prazos e do acúmulo de responsabilidades antes delegadas à gerência, vê sua produtividade e adaptação à cultura corporativa vigiadas de perto. Leva-se cada vez mais em conta "tanto a habilidade quanto a atitude" (BLUM, 2000, p. 123) dos "colaboradores". Empresas modernas de tecnologia dispõem de ambientes descontraídos repletos de atividades paralelas para garantir o engajamento total da equipe, até nos momentos de lazer. Nas empresas que ainda oferecem estabilidade, sessões cara a cara com o supervisor funcionam como um estímulo ao planejamento da carreira e verificam a disposição do supervisionado a galgar os degraus do sucesso. Quem não se adequa à atitude dos colegas pode ser subitamente excluído, para o bem de todos. Como menciona Blum, embora aparente objetividade de critérios, esse tipo de avaliação pode adquirir um caráter de arbitrariedade, já que depende muitas vezes das opiniões subjetivas do avaliador.

Os paralelos com o formato do novo *reality show* de competição são óbvios. Participantes se arranjam em equipes para realizar provas, enquanto o público acompanha cada minuto de suas reações. As câmeras registram todas as interações. Entrevistas intercaladas dão a oportunidade ao competidor de expor seu ponto de vista. Certos programas pretendem avaliar habilidades específicas: físicas, culinárias, românticas, artísticas,

intelectuais. Juízes convidados, supostos especialistas na área conferem aparência de legitimidade aos critérios. Mas o que é realmente avaliado são habilidades idênticas às requisitadas pelo mercado de emprego: flexibilidade, resistência à pressão e criatividade. O público, atento, julga a articulação e a coerência das emoções, aprendendo a vasculhar na nuance das expressões os vacilos e as contradições que também não podem emergir no ambiente de trabalho. Habilidade *e* atitude.

Os participantes acreditam que chegarão até o final; um a um, são demitidos, isto é, eliminados. As provas, os episódios e as temporadas sucedem umas às outras. O ritmo não permite que o espectador se demore demais. Logo se inicia outro projeto, logo ele adota um novo concorrente favorito. Assistir a um *reality show* é praticar o desapego de um trabalho que segmenta os projetos e redistribui as equipes para evitar o tédio e garantir o movimento. Disciplina flexível.

O público adquire magicamente o papel de gerente. Ele treina funções de observação e avaliação. Mesmo que seja impossível julgar o sabor do alimento, nem distinguir entre dois cantores igualmente desafinados, ele acredita ser possível escolher o melhor. Os resultados imprevisíveis garantem o caráter de "jogo" do trabalho, imprescindível para manter o interesse. Como escreve Baudrillard, na mídia de massa "cessa a diferença entre a 'criatividade cultural' (na arte cinética etc.) e a combinatória lúdico/técnica" (2014, p. 127). O espectador abandona qualquer pretensão estética e contenta-se com o exame e o comentário das demonstrações técnicas dos participantes.

Do ponto de vista da produção, os *reality shows* são um subproduto das séries milionárias. Custam uma fração do preço, já que não precisam pagar cachês exorbitantes a atores, diretores e roteiristas. Nesse segmento, ninguém aspira a receber os salários de *artistas* (LOTZ, 2014, p. 240), a não ser o dono da franquia. Representando na frente da tela o universo do trabalho de forma muito mais crua, os bastidores também se organizam de acordo com a lógica corporativa mais simples. A maximização do lucro é obtida pela compra e venda de formatos fáceis de reproduzir e pela extração da carga máxima de melodrama dos participantes amadores a partir de recursos simples de montagem. Com as séries de ficção, as emissoras obtêm a legitimação artística junto ao público que possibilita anúncios mais caros ou que paga por assinaturas; com o dinheiro que resta, elas utilizam fórmulas simples para mobilizar grandes audiências e, de quebra, inserir *merchandising*.

Não quero negar a necessidade de domínio técnico e artístico para a realização de um *reality show*. O desprezo pelo formato, aliás, sustenta um esnobismo de críticos da televisão "séria" e "de qualidade", que os torna cegos para a futilidade e superficialidade dos produtos

que elogiam. Deveríamos explorar, inclusive, a possibilidade de investigação humana que o laboratório do *reality show* permite. No entanto, para fins desta conclusão basta salientar o quanto o formato se assemelha à reprodução e naturalização de técnicas de gerência perniciosas e como dissemina uma forma de espetáculo sedenta pela exploração de disposições melodramáticas simples e polarizações fáceis. Vale sempre lembrar que foi um *reality show* ambientando no mundo corporativo que colocou o atual presidente dos Estados Unidos no radar público.

Utopia e escapismo

Ao dar prioridade a séries que idealizam o ideal da vocação e do serviço público, deixei de lado um grande número de exemplos, em sua maioria da televisão aberta, que satirizam os ambientes de trabalho e o dia a dia profissional. Com exceções, geralmente trata-se de comédias de 20–30 minutos, e por isso se ligam a uma tradição muito mais próxima à da *sitcom* e das esquetes. A partir dos anos 2000, a produção desse tipo de série também se sofisticou, e a maioria delas passou do formato tradicional gravado ao vivo com múltiplas câmeras para um modelo de câmera única. Exemplos de grande sucesso incluem *The Office*, a série produzida pela BBC posteriormente adaptada para o público americano, além de *30 Rock* (NBC, 2006–2007; Universal, 2007–2013), *Parks and Recreation* (2009–2015) e, mais atualmente, *Superstore* (NBC, 2015–).

Diferentemente da maioria dos objetos desta tese, o que de fato é produzido no ambiente profissional retratado por essas séries cômicas pouco importa, e as funções e habilidades de cada funcionário às vezes permanecem obscuras. Na verdade *pouco se trabalha*: o grosso da narrativa explora situações menos realistas provocadas pelas personagens e a exploração do relacionamento afetivo entre elas. A equipe de trabalho não é vista como um time montado com base nas habilidades de cada um e direcionada a uma meta em comum, mas como uma coleção de personalidades geralmente excêntricas e os atritos que daí resultam.

A leitura do texto clássico da sociologia do trabalho, “Banana Time...” (ROY, 1959), é iluminadora. A descrição que o pesquisador faz de seus colegas e da situação poderia servir de roteiro para qualquer uma dessas séries. Há, inclusive, um arco dramático. Roy começa falando da rotina normal e dos momentos de descontração que se repetiam diariamente, como a “hora da banana”, quando os funcionários da sala compartilhavam lanches. Piadas, chacotas e pegadinhas se intercalam ao tédio das longas 12 horas de jornada. Ocorre então um

desentendimento entre dois colegas e os próximos dias serão preenchidos com a tensão provocada pela quebra dos rituais diários. No final, tudo dá certo.

Roy aponta como elemento-chave da estabilidade da equipe o fato de que eles não constituíam um "grupo instrumental", que não havia corrida por metas nem pressão direta da gerência. Pela descrição, o sociólogo dá a entender que o trabalho ocorria em uma sala relativamente independente de supervisão. Tal como nas séries citadas, aflora o caráter abstrato do trabalho, ou seja, a atividade econômica encarada como um fim em si mesma, não específica e desimportante. O tédio e a alienação são imediatamente preenchidos com uma infinidade de variações espontâneas de comportamento, e o ócio mental leva a equipe a conversar sobre suas vidas. Tanto para Roy como para a audiência de *The Office*, não interessa saber qual o volume de vendas nem como realizar determinado procedimento, mas conhecer os detalhes particulares (e cômicos) da vida das personagens.

> O desfrute da comunicação "por si mesma", como "mera sociabilidade", como "intercâmbio social livre, sem aspiração a objetivos", traz satisfação no trabalho ou, ao menos, resistência no trabalho, a situações que são largamente desprovidas de experiência criativa (ROY, 1959, p. 166).

Reparemos na diferença entre a situação da nova morfologia do trabalho, em que as pressões mentais exigem dos funcionários uma comunicação extremamente objetiva, direcionada a metas concretas. Requisitando os corpos, em trabalhos repetitivos com metas facilmente alcançáveis, o trabalho fordista que Roy descreve acaba liberando as mentes dos funcionários para desfrutarem de uma esfera de "mera sociabilidade", que nas séries mencionadas torna-se espaço para comédia humana. É essa esfera que será "capturada" pelas ferramentas toyotistas, tal como descritas por Giovanni Alves.

Jacques Rancière (2017) fala do momento da greve e da barricada como a suspensão da lógica do dia a dia. Seria a oportunidade do rompante da experiência estética revolucionária. As séries, contudo, fazem o milagre de inserir no trabalho a experiência da suspensão do trabalho. Podemos salientar nisso seu caráter utópico: elas evitam completamente os dilemas das obras mais sérias que, como vimos, acabam idealizando a figura do trabalhador dedicado. Aqui, pelo contrário, o trabalhador dedicado é sempre o motivo de piada, e sobressai-se aquele que demonstra maior criatividade para evitar o serviço pesado e investir sua energia na diversão do grupo e na perseguição de outros interesses. Ao mesmo tempo, o próprio Roy percebe o caráter adaptativo dessa solução: a satisfação social simplesmente aumenta a resistência ao trabalho maçante. Serve de apanágio da alienação, sem questioná-la diretamente.

Psicopatas, os trabalhadores ideais?

> A economia nacional oculta o estranhamento na essência do trabalho porque não considera a relação imediata entre o trabalhador (o trabalho) e a produção. Sem dúvida. O trabalho produz maravilhas para os ricos, mas produz *privação para o trabalhador*. Produz palácios, mas *cavernas para o trabalhador*. Produz beleza, mas *deformação para o trabalhador*. Substitui o trabalho por máquinas, mas lança uma parte dos trabalhadores de volta a um trabalho bárbaro e *faz da outra parte máquinas*. Produz espírito, mas produz imbecilidade, cretinismo para o trabalhador (MARX, 2004a, p. 82, grifos meus).

Em *ER*, Peter Benton era o cirurgião típico. Disciplinado, porém frio. Parecia não sofrer com as privações de sono e as jornadas intensivas. Raramente se esquecia dos procedimentos e sempre tinha as respostas na ponta da língua. Gostava de cortar e costurar, mas raramente tratava pacientes e familiares com delicadeza. Uma máquina.

No esquema maior da série, contudo, Benton representava apenas um tipo de relação com o trabalho. Conforme percebe suas carências, ele aprende a dosar sua dedicação à carreira e buscar afetos. Seu personagem funciona como *cautionary tale* a quem imagina o sucesso profissional como único horizonte. Em meio às outras perspectivas do pronto-socorro, é possível imediatamente identificar o desmedido da ambição de Benton em tornar-se uma máquina.

Em *Hill Street Blues*, o tenente Howard ocupava um papel semelhante. Era o primeiro a sugerir intervenções militares cirúrgicas nas periferias devastadas pelo crime. Carregava manuais de guerra e se entusiasmava com as novas tecnologias da morte. Contudo, em 1981, a única possibilidade de tratamento da personagem era pelo viés cômico. Enquanto a maioria dos profissionais mantinha certa distância do trabalho duro, Howard aparece como o lambe-botas dedicado que, sem tratos sociais, acaba sempre incorrendo em gafes.

O que ocorre após *The Sopranos* é que personagens como esses ganham séries próprias. Suas histórias se tornam centrais e determinam o ponto de vista. O viés cômico míngua, no lugar aparece um autêntico fascínio pela genialidade e pela técnica. Também ocorre a necessidade de aumentar o *pathos*: conciliações fáceis, como o aprendizado de Benton ao longo das temporadas, se tornam uma luta árdua para controlar os excessos da excelência intelectual. Aqui a tradição televisiva se liga à ficção detetivesca de personagens como Sherlock Holmes, um cientista que, a seu tempo, também incorporava as contradições e privações resultantes da aplicação intransigente da racionalidade positiva. Dr. House, por exemplo (*House M.D.*, NBC, 2004–2012), oscila entre uma habilidade sobre-humana de resolução de diagnósticos complicados e a absoluta inépcia afetiva. Sabe manipular perfeitamente os colegas e pacientes — é o modelo mais brilhante do engenheiro social —,

mas não consegue administrar seu próprio vício. Cavernas e privação para o trabalhador, quanto mais competente ele for.

O extremo dessa condição vai alimentar o interesse ficcional pela figura do psicopata. Na forma de um brilhante doutor ou de um violento *serial killer*, poucas séries vão deixar de inserir no rol de personagens essa incorporação da razão instrumental desconectada da empatia. *Dexter* (Showtime, 2006–2013) é a referência-chave, a história de um assassino em série que aprende a ser moral e se transforma no "justiceiro" de uma metrópole infestada por pedófilos e outros "monstros". A primeira temporada explora de forma perspicaz as possibilidades dramáticas dessa condição. Dexter, ao final, é visto como a faceta igualmente oculta e à mostra da sociedade, o desejo da violência e da justiça pelas próprias mãos, conciliado pela perícia asséptica de um técnico.

De Benton a Dexter, observamos uma lição: é preciso conciliar a racionalidade fria exigida pelo desempenho das tarefas profissionais aos impulsos de uma natureza humana que precisa de laços e de afetos. A esfera intelectual ainda aparece distinta da irracionalidade das paixões. Ambas competem, e conforme a alternância da forças provoca desequilíbrios momentâneos, surgem os conflitos dramáticos. A questão, no entanto, pode ser colocada de ponta-cabeça. Que regime necessita da inteligência interpessoal ainda mais do que de técnicos geniais, porém incapazes de trabalhar em equipe? Que tipo de habilidade poderia ser mais vital do que a compreensão fina das paixões humanas?

Archie Bunker, de *All in the Family*, a representação do trabalhador fordista por excelência no começo dos anos 1970, ainda podia chegar a casa após a jornada e passar imediatamente às questões familiares e sociais. Podia discutir a respeito da vida e das transformações na política com a mulher e com os filhos. Seu problema, ao cruzar a fronteira entre o trabalho e a esfera doméstica, era perceber que tudo o que vivia na fábrica, o universo regulado pela hierarquia e pela autoridade, já não se aplicava dentro de casa. Ele podia pressentir o momento futuro em que seria absolutamente irrelevante, mas a série ainda conseguia transformar isso em comédia, pois a distância estava marcada. Bunker era ele mesmo a piada que, para funcionar, dependia da estabilidade da condição.

O cotidiano no trabalho vai deixando de se configurar como a execução solitária de uma atividade especializada alternada com a camaradagem do corredor. Os exercícios de *team building* e as equipes reunidas e dissolvidas arbitrariamente vão exigindo dos trabalhadores habilidades interpessoais muito semelhantes às da esfera doméstica. Para sobreviver, Archie Bunker deve se render, aprender com a mulher, a filha e o cunhado liberais, aceitar que uma nova ordem se impôs. Conforme as horas no escritório se flexibilizam e as tarefas urgentes

encontram o sujeito por vias eletrônicas onde quer que ele esteja, o equilíbrio entre o trabalho e a família deve ser novamente aprendido. Para o trabalhador, torna-se uma habilidade vital, indispensável ao sucesso.

Há também um componente utópico nessas histórias de psicopatas regenerados. Desde Elias (2011, p. 182–191), já podemos deduzir que psicopatia não só é tolerada, mas também é estimulada por necessidades econômicas. Para lutar as guerras, precisamos de soldados que consigam matar sem hesitação. Cirurgiões (como Benton) devem todos os dias colocar sua empatia em cheque para que sejam capazes de manejar o bisturi com firmeza. CEOs, em função dos dividendos, são obrigados a tomar decisões que muitas vezes implicam em tragédias humanas. Até o trabalhador comum, ao adquirir empréstimos e organizar a previdência pessoal, deve ser capaz de ponderar friamente os prós e os contras. Para acompanhar a enorme mobilidade do capital, ele tem que suportar grandes mudanças, tanto geográficas quanto em relação às próprias qualificações. Quanto menos "entraves" de ordem pessoal tiver, melhor para ele.

Para Freud, a diferença entre a neurose e a psicose passava pela intratabilidade da última (2011, p. 148). Curiosamente, no momento em que as condições de trabalho instam os sujeitos a se comportarem como psicopatas, surgem narrativas que naturalizam essa condição e a situam no sujeito. De Benton a House e Dexter apresenta-se a evolução da neurose à psicose, de certo traço contornável e tratável a uma marca profunda e determinante do caráter formado na primeira infância. As condições de formação desse tipo de personalidade jamais são questionadas fora do âmbito familiar imediato. House e Dexter são explicados por meio dos traumas. Mesmo assim, as narrativas em torno de psicopatas sugerem que, depois de fixado, o comportamento psicopático parte do interior de cada um — ainda que claramente suas habilidades se apresentem com enorme valor social de cura e de justiça.

18 ESPECIFICAR A UTOPIA

Simone Weil

Durante a Segunda Guerra Mundial, em seu último ano de vida, com apenas 34 anos, a professora-ativista francesa Simone Weil lutava para terminar um manuscrito (1979, 2001). O texto era o ponto final de uma atividade intensa junto ao movimento operário europeu que levou Weil às fábricas e à Resistência na Guerra Civil Espanhola. No escritório em Londres onde trabalhava para ajudar a resistência, ela sofria com os sintomas de uma tuberculose

agravada por sua decisão de não comer mais do que as rações que seus compatriotas dispunham do outro lado do Canal (YOURGRAU, 2011, p. 101). O último ato da professora de grego é inseparável de seu idealismo político e, como Walter Benjamin, ela foi mais uma a cair sob o signo da resistência. No texto, Weil buscava delinear uma doutrina na formas de preceitos práticos e detalhados para uma sociedade mais justa. Eis como descreveu seu ideal para o trabalho:

> É preciso *mudar o regime da atenção* no decorrer das horas de trabalho, a *natureza dos estímulos* que levam a vencer a preguiça ou o esgotamento — estímulos que hoje são apenas o medo e os tostões —, a natureza da obediência, *a quantidade demasiado fraca de iniciativa, de habilidade e de reflexão exigida dos operários*, a impossibilidade em que estão de tomarem parte *pelo pensamento e pelo sentimento* no conjunto do trabalho da empresa, a ignorância, às vezes completa, do valor, da utilidade social, do destino das coisas que fabricam, *a separação completa entre a vida do trabalho e a vida familiar*.
> [...]
> Se a grande maioria dos operários fossem profissionais altamente qualificados, que tivessem dado frequentemente *prova de engenhosidade e de iniciativa, responsáveis por sua produção e por sua máquina*, a disciplina atual do trabalho não teria mais nenhuma razão de ser. Alguns operários poderiam *trabalhar em suas casas*, outros em pequenas oficinas que muitas vezes poderiam ser organizadas de maneira colaborativa.
> [...]
> Um operário, ou um grupo de operários, poderia ter *um certo número de encomendas a efetuar dentro de um dado prazo*, e dispor de livre escolha na distribuição de seu trabalho (1979, p. 356–360, grifos meus).

Para a intelectual-trabalhadora, “uma classe operária constituída quase inteiramente de bons profissionais não é um proletariado” (1979, p. 358). As crianças “viriam depois da aula encontrar-se aí com seu pai e aprender a trabalhar, na idade em que o trabalho é o mais apaixonante dos brinquedos” (1979, p. 360). Sua utopia não consiste na eliminação da necessidade, nem no ócio pleno. Não se trata de diminuir ao máximo a penúria do trabalho alienado, mas de tornar os operários “um pouco mais felizes”, para “abolir” os problemas essenciais. Se o trabalho é árido demais e não deixa tempo para que os trabalhadores cultivem o espírito e estudem grego, a solução de Weil é unir produção e espírito num ambiente em que todos “estejam e se sintam em casa” (1979, p. 368).

De 1943, quando escreve, a meados de 1970, os termos de Weil ainda remetiam à utopia. Nos Estados Unidos e na Europa Ocidental reconstruída, as empresas e o Estado de bem-estar social insistem na divisão entre casa e trabalho. Os estímulos por “medo” e por “tostões” ainda são mediados por um controle despótico que estimula a “obediência” e pune a “iniciativa”. A “brincadeira” e a “cultura do espírito” estão bem distantes da fábrica.

Com a guinada neoliberal e as novas formas de gerenciamento, contudo, cada uma das expressões do texto adquire nova ressonância. A utopia de Weil, em parte, parece estar completa. O "regime de atenção" é revolucionado: "iniciativa, habilidade e reflexão" tornam-se precisamente os "estímulos" da proposição toyotista. E se as formas de visualização da linha de produção não explicam exatamente "o valor, a utilidade social e o destino das coisas", ainda assim conferem coesão ao "conjunto da empresa". Ex-funcionários transformados em empreendedores são constantemente testados nos quesitos de "engenhosidade e disciplina", e a "responsabilidade" pela "produção" e pela "máquina" também pendem para seu lado. *Freelancers*, "trabalhando em suas casas".

Talvez estejamos mais felizes. Talvez o trabalho tenha alcançado o objetivo de "tornar-se festas" (1979, p. 369). Ou talvez o erro de cálculo de Weil se dê no último trecho: o que ocorre exatamente quando o trabalhador "dispõe de certo número de encomendas a efetuar dentro de um prazo"? Haveria "livre escolha" na distribuição do trabalho, ou o volume das encomendas e o encurtamento dos prazos o tornaria literalmente uma empresa competindo com outras? Quando a lei da oferta e da procura beneficiará o *freelancer*? Em quais setores?

O texto de Weil é exemplar da perspectiva que examino nesta tese. Dr. Carter, em *ER*, deixa de lado a vida de privilégios e dedica cada segundo de seu tempo ao serviço humanitário. Ele recusa o próprio salário no pronto-socorro e após muitos anos de formação parte para o Congo para ampliar o escopo de sua vocação missionária. Carter, de fato, não é um proletário. O "amor ao trabalho" faz com que ele transcenda essa posição. "Faça aquilo que ama e não trabalhará um dia" é o bordão espalhado aos quatro ventos. O médico está sempre em casa; seja no plantão abarrotado ou num país dizimado, sua casa é o trabalho.

O amor ao trabalho, em *ER*, orienta cada quadro. O assunto manifesto é a perícia médica, mas o que realmente é transmitido e decodificado pelo espectador é a atenção técnica à forma da série. Iluminação, movimentação das câmeras, som e atuação. *ER* é um monumento à capacidade de trabalho dos profissionais da representação, cujo ápice está na coreografia ensaiada do episódio transmitido duas vezes ao vivo para todos os Estados Unidos — uma vez para cada extremo do fuso horário.

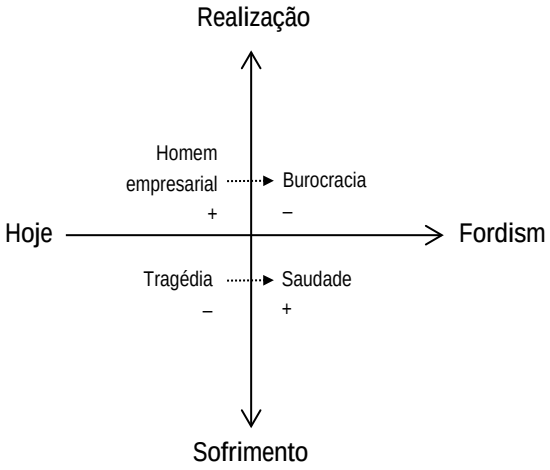
Quando o intelectual encara o trabalho, ele retira do horizonte a "capacidade para relaxar", já vista por E.P. Thompson (1967, p. 91) como uma das formas de resistir à disciplina do uso racional do tempo. O intelectual não consegue expressar a vocação, o sentido íntimo de uma missão essencial que deve ao mundo, sem visar à abolição da "divisão clara entre 'trabalho' e 'vida'" (1967, p. 93). É o ideal de Weil. Contudo, sem notar que esse movimento só faz sentido acompanhado da abolição da lógica do capital, a utopia do

intelectual para o trabalho fornece todos os elementos para uma reforma que se pretende humanista, mas que simplesmente resulta no aumento da exploração. Quem internaliza a mensagem do amor ao trabalho está livre para cegar-se ao fato. E quem mais propício a esse movimento do que o intelectual, o estudante, o artista?

Esquema da dramaturgia do trabalho

O drama, no entanto, permite que a perspectiva se divida e se incorpore em múltiplas instâncias. O indivíduo que ama o trabalho, quando encarado de perto, revela o preço que lhe é cobrado na carne. Mais uma escolha: criar uma narrativa em que após esse lampejo de consciência, o herói-trabalhador recobre o controle e vença sua guerra particular ao terror (*24*); ou transformar essa trajetória em drama burguês, em metafísica da perda (*The Sopranos*)? A pergunta, como sempre, é: quem pode se dar ao luxo da segunda escolha?

O eixo da perspectiva situa-se entre a realização profissional e o sofrimento no trabalho. Ele é atravessado por um eixo temporal, que vai de hoje até o período fordista.



Daí resultam as possibilidades temáticas e narrativas que cada combinação oferece. A perspectiva está sempre situada no presente, só é possível julgar o próprio tempo ou lembrar-se do passado. O sujeito de hoje, confortável no trabalho de *freelancer*, é o homem empresarial de Dardot e Laval (2016). Ele não precisa ser incorporado em uma personagem integralmente, como Benton ou Dexter, mas sua *atitude*, que encontra no trabalho flexível de hoje, aparece como fonte de prazer e realização nas mais variadas articulações. McNulty (*The Wire*), agindo de acordo com o senso de dever, deseja seguir a investigação até o fim. Dr. Carter (*ER*) e Jack Bauer (*24*) desobedecem qualquer tipo de ordem para concluir a tarefa vital que lhes foi confiada. A nova narrativa televisiva abandona a repetição

formulaica/burocrática da série episódica. Ela confia que o espectador, sozinho, vai ligar os pontos ou buscar o auxílio direto da comunidade de fãs, a família do gosto, que se reúne para discutir as mitologias e desvendar as pistas que os produtores podem ter colocado. O próprio ato de assistir às séries já coloca o espectador nessa perspectiva, já que elas pressupõem um novo tipo de acordo com o gênero e com a forma de consumo da televisão: quanto mais autonomia, tanto artística quanto de interpretação, melhor.

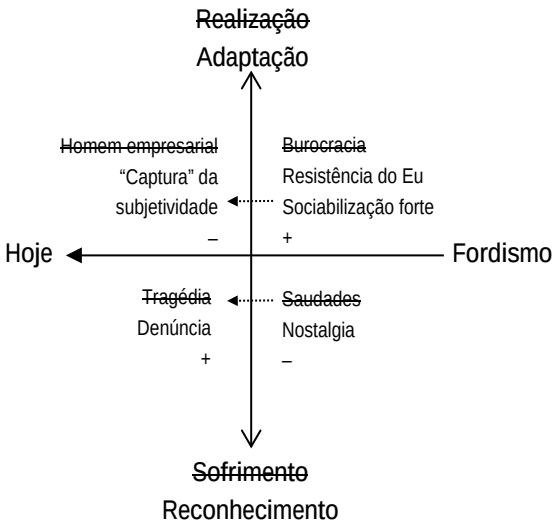
A atitude do homem empresarial, a perspectiva do sucesso no presente, olha para o segundo quadrante com desconfiança. Qualquer resquício da empresa fordista parece uma barreira para o sujeito. A empresa antiga ou as formas ainda remanescentes de trabalho estável lhe parecem burocráticas. Nenhuma rigidez hierárquica permitiria que sua vocação pudesse se expressar com a devida força. As séries do passado parecem congeladas em uma pantomima estúpida. Não há desafio nem nuance. Os gêneros estão bem demarcados: a novela diurna para as donas de casa, a série de aventura para os homens; a comédia tradicional, que depende do reconhecimento dos limites, para a família. Pouca ou nenhuma mistura de tons; do espectador não se exige a flexibilidade para alternar rapidamente de emoção, nem muito menos se pede que trabalhe decodificando atuações sutis e enredos complicados. Todas as personagens enquadradas pelos nossos heróis do toyotismo são vistas como antagonistas, geralmente membros de uma velha administração corrupta que se apegaram aos seus cargos apesar da (ou talvez devido à) própria incompetência.

Quando o homem empresarial olha para baixo, quando ousa ultrapassar o eixo que o divide de seu sofrimento, ele encara o abismo e a tragédia. Este é o quadrante do preço humano do seu trabalho. É aqui que ele percebe o quanto teve de abandonar para permanecer vivo no presente. McNulty revela o excesso de sua humanidade, que retorna como alcoolismo e compulsão ao sexo, a busca obsessiva pela sensação de prazer que o corpo já desaprendeu a buscar fora do trabalho. As melhores séries percorrem até o final seu potencial trágico: em termos individuais, criam um dilema existencial que se manifesta pela impossibilidade de repressão do sofrimento; em termos sociais, denunciam a submissão do indivíduo à lógica ferrenha do capital.

Ambos os termos veem no passado um sistema com brechas para a subjetividade autêntica. O primeiro tipo olha para dentro em busca dos valores humanos que a época fordista supostamente permitia aflorar. Tony Soprano se refere a todo momento ao mundo de seus pais, quando as coisas eram mais fáceis, desorientado que está com as novas flexibilidades morais do presente. O segundo tipo idealiza o potencial de resistência do

trabalhador dentro da organização fordista, vê na classe trabalhadora um grupo coeso que se opõe ao egoísmo e à competitividade do homem empresarial.

Cada uma das duas perspectivas de hoje inverte os termos uma da outra. Da perspectiva do *freelancer* bem sucedido, o período anterior não comporta saudades. Da perspectiva da tragédia pessoal no regime flexível, a burocracia engessada permite certa liberdade do Eu. Cada quadrante inverte o polo da sua diagonal. Assim, explicamos também certa atitude da própria tese, que consistiu em ler o presente a partir do passado. Quando nos apegamos à certa nostalgia do fordismo, quando percebemos tudo o que perdemos em relação à estabilidade e à segurança, o homem corporativo se torna um fator negativo. Ao mesmo tempo, olhando a partir das formas burocráticas das obras de sucesso do fordismo, o novo melodrama parece muito mais interessante, particularmente em sua versão social, que denuncia a negatividade do homem corporativo.



O que era visto como realização do Eu, no viés crítico é desmascarado como adaptação. Descobrimos que o homem empresarial que ama seu trabalho e sua "liberdade" se encaixa perfeitamente no panorama de desmantelamento de direitos e excesso de trabalho. O trabalhador fordista que afirmava seu Eu como uma negação do trabalho vê claramente que o *workaholic* de hoje enlouqueceu. A cultura e solidariedade de antes, baseadas em formas de sociabilidade não pautadas pela tarefa à mão, parecem muito mais resistentes à "captura" da subjetividade. No plano inferior, o que era visto como sofrimento se torna indício do real. A saudade do período fordista se revela nostalgia, idealização do que nunca foi. E a tragédia, pessoal ou social, é vista como a oportunidade para uma denúncia. A mudança de termos implica transformar uma situação objetiva em obra de agência. A "natureza humana"

indomável, que arrastava o indivíduo rumo ao desastre, ou a “sociedade”, como uma estrutura rígida não-modificável que o condenava à miséria, particularmente no melodrama social, são colocados em tensão permanente.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. et al. **Aesthetics and Politics.** London: Verso, 2007.

_____. Television and the Patterns of Mass Culture. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D. M. (Ed.). **Mass Culture:** The Popular Arts in America. [S. l.]: Free Press, 1963.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento.** Tradução: Guido Antonio Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

All-time Most Popular Books in the World Revealed. **Stylist,** [S. l.], 9 dez. 2014. Disponível em: <http://www.stylist.co.uk/books/the-all-time-most-popular-books-in-the-world-revealed#art>. Acesso em: 10 out. 2017.

ALTHUSSER, L. Ideologia e aparelhos ideológicos de estado: otas para uma investigação. In: ZIZEK, S. (Ed.). **Um mapa da ideologia.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ALVAREZ, R. **The Wire:** Truth be Told. New York: Grove Press, 2010.

ALVES, G. **Trabalho e cinema:** o mundo do trabalho através do cinema. Londrina: Praxis, 2006. v. 1.

_____. **Trabalho e subjetividade:** o espírito do toyotismo na era do capitalismo manipulatório. São Paulo: Boitempo, 2011.

ANDREEVA, N. Big Little Lies Finale Hits New Ratings Highs on HBO, Could There Be Season 2? **Deadline,** Hollywood, 3 abr. 2017. Disponível em: <http://deadline.com/2017/04/big-little-finale-series-high-ratings-season-2-1202060147/>. Acesso em: 10 out. 2017.

ANDREWS, P.; PEARSON, J. David Simon. **Vice,** Montreal, 1 dez. 2009. Disponível em: <https://www.vice.com/en_us/article/exaxgz/david-simon-280-v16n12>. Acesso em: 18 abr. 2018.

ANTUNES, R. **Adeus ao trabalho?**: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 2015.

_____. **O caracol e sua concha:** ensaios sobre a nova morfologia do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. **Os sentidos do trabalho:** ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2009.

ARONOWITZ, S. **The Death and Life of American Labor:** Toward a New Worker's Movement. London: Verso, 2015.

ARONOWITZ, S.; DIFAZIO, W. **The Jobless Future.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

ARONSON, L. **Television Writing:** The Ground Rules of Series, Serials and Sitcoms. Sydney: Australian Film and Television Radio School, 2000.

ARRIGHI, G. **O longo século XX.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ARTHURS, J. Sex and the City and Consumer Culture: Remediating Postfeminist Drama. In: NEWCOMB, H. (Ed.). **Television:** The Critical View. 7. ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

ASSAULT on precinct 13. Direção: John Carpenter. [S. l.]: Turtle Releasing, 1976. 91 min. 35 mm, son. color.

ATKINSON, R.; BEER, D. The Ivorine Tower in the City: Engaging Urban Studies After The Wire. **City:** Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action, [S. l.], v. 14, n. 5, p. 529–544, 2010.

BARGAINNIER, E. F. Melodrama as Formula. **Journal of Popular Culture,** Bowling Green, v. 9, n. Winter, p. 726–733, 1975.

BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo.** Lisboa: Edições 70, 2014.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEGGS, M. J. Balzac of Baltimore. **Scandalum Magnatum,** [S. l.], 13 jan. 2008. Disponível em: <https://scandalum.wordpress.com/2008/01/13/balzac-of-baltimore/>. Acesso em: 17 abr. 2018.

BELKIN, L. **Show Me a Hero:** A Tale of Murder, Suicide, Race, and Redemption. New York: Back Bay Books, 2015.

BENJAMIN, J. A Desire of One's Own. In: DE LAURETIS, T. (Ed.). **Feminist Studies/Critical Studies.** Hampshire: Palgrave Macmillan Press, 1986.

_____. Beyond Doer and Done to: An Intersubjective View of Thirdness. **The Psychoanalytic Quarterly,** New York, v. 73, n. 1, p. 5–46, 2004.

_____. **Shadow of the Other:** Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis. New York: Routledge, 1998.

BERGER, J. **Ways of Seeing:** Based on the BBC Television Series. London: Penguin Books, 1990.

BERNARDO, J. **Reestruturação capitalista e os desafios para os sindicatos**. Lisboa: [s. n.], 1996. Mimeografado.

_____. **Transnacionalização do capital e fragmentação dos trabalhadores.** São Paulo: Boitempo, 2000.

BIRKE, D.; BUTTER, S. The Politics of Realism: Analyzing Discourses on Contemporary Literature and TV. In: GERMAN ASSOCIATION OF UNIVERSITY TEACHERS OF ENGLISH, 23, 2011. **Proceedings des Deutschen Anglistentage**... Trier: WVT, 2012. p. 385–397. Disponível em: <www.wvttrier.de/top/Proceedings%202011_WVT.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2017.

BLAKE, M. How HBO's The Deuce Brings the Female Perspective to 1970s Porn and Prostitution. **Los Angeles Times,** Los Angeles, 8 set. 2017. Entertainment. Disponível em: <http://www.latimes.com/entertainment/tv/la-ca-st-fall-preview-the-deuce-20170908-story.html>. Acesso em: 1 jun. 2018.

BLUE movie. Direção: Andy Warhol. [S. l: s. n.]. 95 min. 35 mm, son. color.

BLUM, J. A. Degradation without Deskilling: Twenty-five Years in the San Francisco Shipyards. In: BURAWOY, Michæl et al. (Ed.). **Global Ethnography:** Forces, Connections, and Imaginations in a Postmodern World. Berkeley: University of California Press, 2000.

BODROGHKOZY, A. Negotiating Civil Rights in Prime Time: a Production and Reception History of CBS's East Side/West Side. In: NEWCOMB, H. (Ed.). **Television:** The Critical View. 7. ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

BORDWELL, D. **Narration in the Fiction Film.** Madison: University of Winsconsin Press, 1985.

BORDWELL, D. Pick your Protagonist(s). **Observations on Film Art,** [S. l.], 2016. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2016/01/09/pick-your-protagonists/>. Acesso em: 20 jul. 2016.

BOURDIEU, P. **A distinção:** crítica social do julgamento. São Paulo: Zouk, 2011.

_____. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Sobre a televisão.** Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BOURDIEU, P.; WACQUANT, L. A nova bíblia de Tio Sam. **Le Monde Diplomatique Brasil,** [S. l.], 1 maio 2000. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/a-nova-biblia-de-tio-sam/>. Acesso em: 21 jul. 2018.

BOYS in the sand. Direção: Wakefield Poole. [S. l: s. n.]. 90 min. 35 mm, son. color.

BRAVERMAN, H. (1974) **Labor and Monopoly Capital:** The Degradation of Work in the Twentieth Century. New York: Monthly Review Press, 1998.

BRECHT, B. **Brecht on Theatre:** The Development of an Aesthetic. New York: Hill and Wang, 1964.

BROOKS, P. **The Melodramatic Imagination:** Balzac, Henry James, melodrama, and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

BUEHLER, B. **"As True as Television Gets":** The Wire and Perceptions of Realism. 22 abr. 2010. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologia)–Georgetown University, Washington, DC, 2010.

BULHÕES, M. **A ficção nas mídias.** São Paulo: Ática, 2009.

BURAWOY, Michael. **Manufacturing Consent:** Changes in the Labor Process Under Monopoly Capitalism. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

BUTLER, J. G. **Television Style.** New York: Routledge, 2010.

BUTSCH, R. (Ed.). **For Fun and Profit:** The Transformation of Leisure into Consumption. Philadelphia: Temple University Press, 1990a.

_____. Home Video and Corporate Plans: Capital's Limited Power to Manipulate Leisure. In: BUTSCH, R. (Ed.). **For Fun and Profit:** The Transformation of Leisure into Consumption. Philadelphia: Temple University Press, 1990b.

CALDWELL, J. T. **Televisuality:** Style, Crisis, and Authority in American Television. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARTER, B. Fans Online Sift for Clues in The Sopranos Finale. **The New York Times,** New York, 16 jun. 2007. Disponível em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940DE7D9153FF935A25755C0A9619C8B63>. Acesso em: 9 mar. 2018.

CAWELTI, J. G. The Evolution of Social Melodrama. In: LANDY, M. (Ed.). **Imitations of Life:** A Reader on Film and Television Melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

CHANEY, D. Fictions in Mass Entertainment. In: CURRAN, J.; GUREVITCH, M.; WOOLLACOTT, J. (Ed.). **Mass Communication and Society.** London: SAGE Publications, 1979.

CHANG, T. **Can't Stop Won't Stop:** A History of the Hip-Hop Generation. New York: Picador, 2005.

CLANDFIELD, P. "We Ain't Got no Yard": Crime, Development, and Urban Environment. In: POTTER, T.; MARSHALL, C. W. (Ed.). **The Wire:** Urban Decay and American Television. New York: Continuum, 2009.

CLARKE, J. Pessimism versus Populism: The Problematic Politics of Popular Culture. In: BUTSCH, R. (Ed.). **For Fun and Profit:** The Transformation of Leisure into Consumption. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

COHN, A. Maggie Talks About New Show The Deuce. **Harper's Bazaar,** [S. l.], 18 set. 2017. Disponível em: <https://www.harpersbazaar.com/fashion/photography/a12244147/maggie-gyllenhaal-interview/>. Acesso em: 28 maio. 2018.

CORRY, D. David 'The Wire' Simon on New Pornography Drama 'The Deuce'. **Flicks,** [S. l.], 6 set. 2017. Disponível em: <https://www.flicks.co.nz/news/david-the-wire-simon-on-new-pornography-drama-the-deuce/>. Acesso em: 1 jun. 2018.

CUDDON, J. A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.** London: Penguin Books, 1999.

DAVIS, M.; MORROW, R. **City of Quartz:** Excavating the Future in Los Angeles. London: Verso, 2006.

DE MAN, H. **The Psychology of Marxian Socialism.** Tradução: Eden Paul e Cedar Paul. London: Allen & Unwin, 1985.

DEEP throat. Direção: Gerard Damiano. [S. l.]: Bryanston Pictures, 1972. 61 min. 35 mm, son. color.

DENNING, M. **The Cultural Front:** The Laboring of American Culture in the Twentieth Century. London: Verso, 1997.

DOWNS, R. Boston woman wounded by train refuses ambulance: "I can't afford that". **UPI,** [S. l.], 4 jul. 2018. Disponível em: <https://www.upi.com/Top_News/US/2018/07/04/Boston-woman-wounded-by-train-refuses-ambulance-I-cant-afford-that/7201530753364/>. Acesso em: 12 jul. 2018.

DURKHEIM, É. **Da divisão do trabalho social.** Tradução: Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

EHRENREICH, B. **Fear of Falling:** The Inner Life of the Middle Class. New York: HarperCollins, 1989.

EHRENREICH, B.; EHRENREICH, J. **Death of a Yuppie Dream:** The Rise and Fall of the Professional-Managerial Class. New York: Rosa Luxemburg Stiftung, 2013. Disponível em: <http://www.rosalux-nyc.org/death-of-a-yuppie-dream/>. Acesso em: 12 maio. 2016.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **O processo civilizador:** uma história dos costumes. Tradução: Ruy Jungmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. v. 1.

ELSAESSER, T. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: LANDY, M. (Ed.). **Imitations of Life:** A Reader on Film and Television Melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

ENGELS, F. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra.** Tradução: B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2008.

EWEN, S.; EWEN, E. **Channels of Desire:** Mass Images and the Shaping of American Consciousness. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes.** São Paulo: Dominus, 1965.

FEUER, J. HBO and the Concept of Quality TV. In: MCCABE, J.; AKASS, K. (Ed.). **Quality TV:** Contemporary American Television and Beyond. London: I. B.Tauris, 2007.

_____. Melodrama, Serial Form and Television Today. In: NEWCOMB, H. (Ed.). **Television:** The Critical View. 5. ed. Oxford: Oxford University Press, 1994.

_____. Narrative Form in American Network Television. In: MACCABE, C. (Ed.). **High Theory/Low Culture.** Manchester: Manchester University Press, 1986.

_____. The MTM Style. In: FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T. (Ed.). **MTM: "Quality Television".** London: British Film Institute, 1984.

FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T. (Ed.). **MTM:** "Quality Television". London: British Film Institute, 1984.

FISKE, J.; HARTLEY, J. (1978) **Reading Television.** London: Routledge, 2003.

FORT Apache, the Bronx. Direção: Daniel Petrie. [S. l: s. n.]. 125 min. 35 mm, son. color.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1:** a vontade do saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

FREAKS. Direção: Tod Browning. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer, 1932. 64 min. 35 mm, p&b.

FREUD, S. Autobiografia. In: _____. **Obras completas:** O eu e o id, "autobriografia" e outros textos (1923-1925). Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 16.

_____. O mal-estar e a civilização. In: _____. **Obras completas:** O mal-estar na civilização, Novas conferên**cias introdutórias e outros textos.** Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. V. 18.

FRIEDBERG, A. The End of Cinema: Multimedia and Technological Change. In: BAUDY, L.; COHEN, M. (Ed.). **Film theory and criticism.** 7. ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.

GEE, A. Facing Poverty, Academics Turn to Sex Work and Sleeping in Cars. **The Guardian,** London, 28 set. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2017/sep/28/adjunct-professors-homeless-sex-work-academia-poverty>. Acesso em: 3 out. 2017.

GEOGHEGAN, T. **Only One Thing Can Save Us.** New York: The New Press, 2014.

_____. **Which Side Are You On?:** Trying to Be for Labor When It's Flat on Its Back. New York: The New Press, 2004.

GERASSI, L. A Heated Debate: Theoretical Perspectives of Sexual Exploitation and Sex Work. **Journal of Sociology and Social Welfare,** Kalamazoo, v. 42, n. 4, p. 79–100, 2015.

GITLIN, T. **Inside Prime Time.** New York: Pantheon Books, 1983.

GLADIATOR. Direção: Ridley Scott. [S. l: s. n.]. 155 min. 35 mm, son. color.

GOLEMAN, D. **Emotional Intelligence.** New York: Bantam Books, 1995.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: ROSENFELD, A. et al. (Ed.). **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

GORZ, A. **O imaterial.** São Paulo: Annablume, 2005.

GRABIANOWSKI, E. The 21 Best-selling Books of All Time. **HowStuffWorks,** Atlanta, c2017. Disponível em: <http://entertainment.howstuffworks.com/arts/literature/21-best-sellers3.htm>. Acesso em: 10 out. 2017.

GREY, J.; LOTZ, A. **Television Studies.** Cambridge: Polity Press, 2012.

GROSS, T. "Deuce" Creators Capture the Birth of America's Billion-Dollar Porn Industry. **NPR,** Washington, DC, 27 set. 2017. Disponível em: <https://www.npr.org/2017/09/27/553867653/deuce-creators-capture-the-birth-of-americas-billion-dollar-porn-industry>. Acesso em: 1 jun. 2018.

HALL, C. L. G. **Steel Phoenix:** The Fall and Rise of the U.S. Steel Industry. New York: Palgrave Macmillan, 1997.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Labor of Dionysus:** A Critique of the State-Form. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

HARTLEY, J. Television as Transmodern Teaching. In: NEWCOMB, H. (Ed.). **Television: The Critical View.** 7. ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____. **Uses of Television.** New York: Routledge, 1999.

HARVEY, D. **A Brief History of Neoliberalism.** Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____. **A Companion to Marx's Capital.** London: Verso, 2010.

_____. **Rebel Cities:** From the Right to the City to the Urban Revolution. London: Verso, 2013.

_____. **Social Justice and the City.** Athens: University of Georgia Press, 2009.

_____. **The Condition of Postmodernity.** Cambridge: Blackwell, 1990.

HOBSBAWM, E. **A era dos extremos:** o breve século XX: 1914–1991. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOERR, J. **And the Wolf Finally Came:** The Decline and Fall of the American Steel Industry. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1988.

HOLZMANN, L. **O trabalho no cinema:** e uma socióloga na plateia. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2012.

HORAN, D. Quality US TV: A Buyer's Perspective. In: MCCABE, J.; AKASS, K. (Ed.). **Quality TV:** Contemporary American Television and Beyond. London: I. B.Tauris, 2007.

IRIGARAY, L. **This Sex Which Is not One.** Tradução: Catherine Porter e Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

JACKSON, A. CUBAN: Don’t go to school for finance: liberal arts is the future. **Business Insider,** New York, 17 fev. 2017. Disponível em: <http://www.businessinsider.com/mark-cuban-liberal-arts-is-the-future-2017-2>. Acesso em: 2 nov. 2017.

JACOBS, J. Violence and therapy in The Sopranos. In: HAMMOND, M.; MAZDON, L. (Ed.). **The contemporary television series.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

JAG är nyfiken - en film i gult. Direção: Vilgot Sjöman. [S. l: s. n.]. 121 min. 35 mm, son. color.

JAMESON, F. Cognitive Mapping. In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (Ed.). **Marxism and the Interpretation of Culture.** London: Macmillan Education, 1998a.

_____. Realism and Utopia in “The Wire”. In: _____. **The Acients and The Postmderns:** On the Historicity of Forms. London: Verso Books, 2015.

_____. **The Political Unconscious:** Narrative as a Socially Symbolic A**ct.** Ithaca: Cornell University Press, 1981.

_____. Transformations of the Image in Postmodernity. In: _____. **The Cultural Turn:** Selected Writings on the Postmodern 1983–1998. New York: Verso, 1998b.

JARAMILLA, D. L. The Family Racket: AOL Time Warner, HBO, “The Sopranos” and the Construction of a Quality Brand. In: NEWCOMB, H. (Ed.). **Television:** The Critical View. 7. ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

JENKINS, H. **Convergence Culture:** Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press, 2008.

JENKINS, S. “Hill Street Blues”. In: FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T. (Ed.). **MTM:** “Quality Television”. London: British Film Institute, 1984.

JOHNSON, R. A. World without Workers: Prime Time’s Presentation of Labor. **Labor Studies Journal,** [S. l.], v. 5, n. 3, p. 199–206, 1980.

KERR, P. Drama at MTM: “Lou Grant” and “Hill Street Blues”. In: FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T. (Ed.). **MTM:** “Quality Television”. London: British Film Institute, 1984.

KLEIN, N. **No Logo:** Taking Aim at the Brand Bullies. 3. ed. New York: Picador, 2010.

_____. **The Shock Doctrine:** The Rise of Disaster Capitalism. London: Allen Lane, 2007.

KLEINHANS, C. Notes on Melodrama and the Family Under Capitalism. In: LANDY, M. (Ed.). **Imitations of Life:** A Reader on Film and Television Melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

KOBA, M. Why Businesses Prefer a Liberal Arts Education. **CNBC,** Englewood Cliffs, 15 abr. 2015. Disponível em: <https://www.cnbc.com/id/100642178>. Acesso em: 2 nov. 2017.

KOZLOFF, S. Narrative Theory and Television. In: ALLEN, R. C. (Ed.). **Channels of Discourse, Reassembled.** 2. ed. New York: Routledge, 1992.

KULISH, N. Television You Can’t Put Down. **The New York Times,** New York, 10 set. 2006. Opinion. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/09/10/opinion/10sun3.html>. Acesso em: 18 abr. 2018.

LA BERGE, L. C. Capitalist Realism and Serial Form: The Fifth Season of “The Wire”. **Criticism,** [S. l.], v. 52, n. 3/4, Summer/Fall, p. 547–567, 2010.

LAVAL, C.; DARDOT, P. **A nova razão do mundo:** ensaios sobre a sociedade neoliberal. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

LAVERY, D.; HOWARD, D. L.; LEVINSON, P. (Ed.). **The Essential Sopranos Reader.** Lexington: University Press of Kentucky, 2011.

LAWSON, M.; CHASE, D. Mark Lawson talks to David Chase. In: MCCABE, J.; AKASS, K. (Ed.). **Quality TV:** Contemporary American Television and Beyond. London: I. B.Tauris, 2007.

LEVINSON, P. The Sopranos and the Closure Junkies. In: LAVERY, D.; HOWARD, D. L.; LEVINSON, P. (Ed.). **The Essential Sopranos Reader.** Lexington: University Press of Kentucky, 2011.

LÉVY, P. **Filosofia world:** o mercado, o ciberespaço, a consciência. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

LILLO, G. **The London Merchant.** Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.

LINSHI, J. 10 CEOs Who Prove Your Liberal Arts Degree Isn't Worthless. **Time,** New York, 23 jul. 2015. Disponível em: <http://time.com/3964415/ceo-degree-liberal-arts/>. Acesso em: 2 nov. 2017.

LORENZI, C. L. P. **Pulsão de morte em ação:** a sublimação a partir de The Wire. 20 maio 2016. 209 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social e do Trabalho)–Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LOTZ, A. **The Television Will Be Revolutionized.** New York: New York University Press, 2014.

LÖWY, M. **A jaula de aço:** Max Weber e o marxismo weberiano. São Paulo: Boitempo, 2014.

LUKÁCS, G. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social:** questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível. São Paulo: Boitempo, 2010.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Senac, 2014.

Major Work Stoppages in 2016. **Bureau of Labor Statistics,** Washington, DC, 9 fev. 2017. Disponível em: <https://www.bls.gov/news.release/pdf/wkstp.pdf>. Acesso em: 7 set. 2017.

MANGAN, D. Jimmy Kimmel's Monologue on Son's Lifesaving Surgery and Trump's Health Policies Scores Huge on Social Media. **CNBC,** Englewood Cliffs, 3 maio 2017. Disponível em: <https://www.cnbc.com/2017/05/03/kimmels-monologue-on-trumps-health-policies-huge-on-social-media.html>. Acesso em: 10 out. 2017.

MARTIN, B. **Difficult Men:** Behind the Scenes of a Creative Revolution. From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad. New York: Penguin Press, 2013.

MARTIN, W. **Recent Theories of Narrative.** Ithaca: Cornell University Press, 1986.

MARTÍNEZ, A. N. G. El género negro se pasa a la televisión: The Wire y The Shield. In: PÉREZ-GOMEZ, M. A. (Ed.). **Previously on:** estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la tercera edad de oro de la televisión. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.

MARX, K. **Grundrisse:** manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos.** São Paulo: Boitempo, 2004a.

_____. **O capital:** crítica da economia política: o processo de circulação do capital. São Paulo: Boitempo, 2014. v. 2.

MARX, K. **O capital:** crítica da economia política: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013. v. 1.

_____. Salário, preço e lucro. In: ANTUNES, R. (Ed.). **A dialética do trabalho:** escritos de Marx e Engels. São Paulo: Expressão Popular, 2004b.

MAY, T. From Banana Time to Just-in-Time: Power and Resistance at Work. **Sociology-the Journal of The British Sociological Association - SOCIOLOGY,** [S. l.], v. 33, p. 767–783, 1 nov. 1999.

MCCABE, J.; AKASS, K. Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV. In: MCCABE, J.; AKASS, K. (Ed.). **Quality TV:** Contemporary American Television and Beyond. London: I. B.Tauris, 2007.

MCCARTHY, C. Thinking About the Cultural Studies of Education in a Time of Recession: Learning to Labour and the Work of Aesthetics in Modern Life. In: DOLBY, N.; DIMITRIADIS, G.; WILLIS, P. (Ed.). **Learning to Labour in the New World.** New York: RoutledgeFalmer, 2004.

MCGRATH, C. The Triumph of the Prime-Time Novel. **New York Times Magazine,** New York, 22 out. 1995. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1995/10/22/magazine/the-prime-time-novel-the-triumph-of-the-prime-time-novel.html>. Acesso em: 17 maio. 2015.

MEDIUM cool. Direção: Haskell Wexler. [S. l: s. n.]. 111 min. 35 mm, son. color.

MÉSZÁROS, I. **Para além do capital:** rumo a uma teoria da transição. São Paulo: Boitempo, 2002.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. [S. l.]: Ufa, 1927. 155 min. 35 mm, mudo, p&b.

MIDNIGHT cowboy. Direção: John Schlesinger. [S. l: s. n.]. 113 min. 35 mm, son. color.

MITTELL, J. **Complex TV:** The Poetics of Contemporary Television Storytelling. New York: New York University Press, 2015.

_____. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The Velvet Light Trap,** Madison, v. 58, n. Fall, p. 29–40, 2006.

MORETTI, F. Pistas. In: _____. **Signos e estilos da modernidade.** Tradução: Maria Beatriz Medin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **The Bourgeois:** Between History and Literature. London: Verso, 2013.

MORGAN, E. S. (1975) **American Slavery, American Freedom.** New York: W. W. Norton, 2003.

MULKERRINS, J. Maggie Gyllenhaal: 'Pornography is an Art Form'. **The Guardian,** London, 30 set. 2017. Television & radio. Disponível em: <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/sep/30/maggie-gyllenhaal-pornography-is-art-form>. Acesso em: 28 maio. 2018.

MULVEY, L. Notes on Sirk and Melodrama. In: _____. **Visual and Other Pleasures.** New York: Palgrave, 1989a.

_____. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: _____. **Visual and Other Pleasures.** New York, NY: Palgrave, 1989b.

MURDOCK, G.; GOLDING, P. Capitalism, Communication and Class Relations. In: CURRAN, J.; GUREVITCH, M.; WOOLLACOTT, J. (Ed.). **Mass Communication and Society.** London: SAGE Publications, 1979.

MURPHET, S. The Wire and Realism. **Sydney Studies in English,** Sydney, v. 36, p. 52–76, 2010.

NELSON, D. Taylorism and the Workers of Bethlehem Steel, 1898–1901. **Pennsylvania Magazine of History and Biography,** Philadelphia, v. 101, n. 4, p. 487–505, 1977.

NEWCOMB, H. “This is not al dente”: The Sopranos and the New Meaning of “Television”. In: NEWCOMB, H. (Ed.). **Television:** The Critical View. 7. ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

NEWMAN, M. Z. From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative. **The Velvet Light Trap,** Madison, v. 58, n. Fall, p. 16–28, 2006.

NEWMAN, M. Z.; LEVINE, E. **Legitimating Television:** Media Convergence and Cultural Status. New York: Routledge, 2012.

NOCHIMSOM, M. P. If Nothing Is Real, You Have Overpaid for Your Carpet. In: LAVERY, D.; HOWARD, D. L.; LEVINSON, P. (Ed.). **The Essential Sopranos Reader.** Lexington: University Press of Kentucky, 2011.

NOLAN, K. Steel Days: On a Modest Resurgence in Bethlehem. **Pacific Standard,** Santa Barbara, 23 nov. 2015. Disponível em: <https://psmag.com/economics/steel-days-a-modest-resurgence-in-bethlehem>. Acesso em: 9 maio. 2018.

NUDD, T. The Story Behind the Pants-Soiling ‘Rings’ Prank That Has 200 Million Views in 24 Hours. **Adweek,** New York, 24 jan. 2017. Disponível em: <http://www.adweek.com/creativity/story-behind-pants-soiling-rings-prank-has-200-million-views-24-hours-175720/>. Acesso em: 10 out. 2017.

OFFE, C. Trabalho: a categoria-chave da sociologia? **Revista Brasileira de Ciências Sociais,** São Paulo, v. 4, n. 10, p. 6–20, 1989.

OHNO, T. **O Sistema Toyota de Produção. Além da produção em larga escala.** São Paulo: Bookman, 1997.

OTTERSON, J. Game of Thrones Season 7 Finale Draws Record 16.5 Million Viewers. **Variety,** [S. l.], 28 ago. 2017. Disponível em: <http://variety.com/2017/tv/ratings/game-of-thrones-season-7-finale-ratings-2-1202540601/>. Acesso em: 10 out. 2017.

PALLOTINNI, R. **Dramaturgia:** a construção da personagem. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Dramaturgia de televisão.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

PARKER, S. From Soft Eyes to Street Lives The Wire and Jargons of Authenticity. **City:** Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action, [S. l.], v. 14, n. 5, p. 545–557, 2010a.

_____. ‘The City America Left Behind’: Baltimore, The Wire and the Socio-spatial Imagination. **City:** Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action, [S. l.], v. 14, n. 5, p. 492–496, 2010b.

PATTIE, D. “Whatever Happened to Stop and Smell the Roses?”: The Sopranos as anti-therapeutic narrative. In: LAVERY, D.; HOWARD, D. L.; LEVINSON, P. (Ed.). **The Essential Sopranos Reader.** Lexington: University Press of Kentucky, 2011.

PIERUCCI, A. F. **O desencantamento do mundo:** todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: Editora 34, 2005.

PIKETTY, T. **O capital no século XXI.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

PRADO, D. de A. A personagem no teatro. In: ROSENFELD, A. et al. (Ed.). **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

PUETTE, W. J. **Through Jaundiced Eyes:** How the Media View Organized Labour. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

RANCIÈRE, J. **A noite dos proletários.** Tradução: Luis Leitão. Lisboa: Antígona, 2012a.

_____. **A partilha do sensível.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. **O ódio à democracia.** São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. Um levante pode esconder outro. In: DIDI-HUBERMAN, G. (Ed.). **Levantes.** São Paulo: Senac, 2017.

READ, J. Stringer Bell's Lament: Violence and Legitimacy in Contemporary Capitalism. In: POTTER, T.; MARSHALL, C. W. (Ed.). **The Wire:** Urban Decay and American Television. New York: Continuum, 2009.

REUTTER, M. **Making Steel:** Sparrows Point and the Rise and Ruin of American Industrial Might. 2. ed. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

ROBBINS, W. A Leaner Bethlehem Steel. **The New York Times,** New York, 16 jul. 1982. Business Day. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1982/07/16/business/a-leaner-bethlehem-steel.html>. Acesso em: 10 maio. 2018.

ROCHE, N. M. Honoring the Social Compact: The Last Temptation of Melfi. In: LAVERY, D.; HOWARD, D. L.; LEVINSON, P. (Ed.). **The Essential Sopranos Reader.** Lexington: University Press of Kentucky, 2011.

ROLNIK, R. **Guerra dos lugares:** a colonização da terra e da moradia na era das finanças. São Paulo: Boitempo, 2015.

ROY, D. "Banana Time": Job Satisfaction and Informal Interaction. **Human Organization,** Oklahoma City, v. 18, n. 4, p. 158–168, 1959.

_____. **Restriction of Output in a Piecework Machine Shop**. 1952. [S. n]. Tese (Doutorado em Sociologia)–Departamento de Sociologia, University of Chicago, Chicago, 1952.

RUBIN, G. **Deviations:** A Gayle Rubin Reader. Durham: Duke University Press, 2011a.

_____. The Trouble with Trafficking: Afterthoughts on "The Traffic in Women". In: _____. **Deviations:** A Gayle Rubin Reader. Durham: Duke University Press, 2011b.

RYAN, M. TV Writers Weigh In On Legacy Of "Hill Street Blues" As Classic Drama Hits DVD. **The Huffington Post,** [S. l.], 29 abr. 2014. Disponível em: <http://www.huffpostbrasil.com/entry/hill-street-blues-dvd_n_5232710>. Acesso em: 16 ago. 2017.

SANDBERG, B. E. Why Maggie Gyllenhaal Fought for a Producer Role on The Deuce:Q&A. **The Hollywood Reporter,** Holywood, 8 set. 2017. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/why-maggie-gyllenhaal-fought-a-producer-role-deuce-q-a-1034811>. Acesso em: 28 maio. 2018.

SARTRE, J.-P. **Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015.

SASSEN, S. **Expulsões:** brutalidade e complexidade na economia global. Tradução: Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

SCHATZ, T. The Family Melodrama. In: LANDY, M. (Ed.). **Imitations of Life:** A Reader on Film and Television Melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

_____. Workplace Programs. **The Museum of Broadcast Communications Encyclopedia of Television,** [S. l.], 1997. Disponível em: <http://www.museum.tv/eotv/workplacepro.htm>. Acesso em: 1 dez. 2015.

SCHEEL, M. Quando a ficção morde a isca: imaginário, cultura e ideologia na série "24 horas". In: NIGRO, C. M. C. (Ed.). **Entre palavras e imagens:** literatura, cinema e outras artes. São José do Rio Preto: UNESP Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2015.

SCHWARZ, R. A viravolta machadiana. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 23 maio 2004.

SCRANTON, R. Going Outside The Wire: Generation Kill and the Failure of Detail. **City:** Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action, [S. l.], v. 14, n. 5, p. 558–565, 2010.

SEITZ, M. Z. The Sopranos Recap: Season 6, Episode 21, Made in America. **Slant,** [S. l.], 11 jun. 2007. Disponível em: <https://www.slantmagazine.com/house/article/the-sopranos-mondays-season-6-ep-21-made-in-america>. Acesso em: 9 mar. 2018.

SENNETT, R. **The Corrosion of Character:** The Personal Consequences of Work in the New Capitalism. New York: Norton, 1998.

_____. **The Craftsman.** New Haven: Yale University Press, 2009.

_____ (Ed.). **The Culture of the New Capitalism.** New Haven: Yale University Press, 2007.

SEPINWALL, A. **The Revolution Was Televised:** How The Sopranos, Mad Men, Breaking Bad, Lost, and Other Groundbreaking Dramas Changed TV Forever. New York: Touchstone, 2015.

SEWELL, G.; WILKINSON, B. 'Someone to Watch Over Me': Surveillance, Discipline and the Just-In-Time Labour Process. **Sociology,** Oxford, v. 26, n. 2, p. 271–289, 1992.

SEXUAL freedom in Denmark. Direção: John Lamb. [S. l: s. n.]. 75 min. 35 mm, son. color.

SILVA, A. P. Da; BLANCHETTE, T. G. Por amor, por dinheiro?: Trabalho (re)produtivo, trabalho sexual e a transformação da mão de obra feminina. **Cadernos Pagu,** Campinas, n. 50, e175019, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332017000200314&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 30 maio. 2018.

SIMON, D. **Homicide:** A Year on the Killing Streets. New York: Picador, 1991.

SIMON, D.; BURNS, E. **The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood.** New York: Broadway Books, 1998.

SMITH, A. **The Wealth of Nations.** 6. ed. New York: Modern Library, 1994.

STARK, G.; MCCONNEL, D.; GYE, H. Gandolfini's Last Supper. **MailOnline,** Kensington, 20 jun. 2013. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2345284/James-Gandolfini-downed-cocktails-shots-beers-ate-fried-prawns-foie-gras-just-HOURS-fatal-heart-attack.html>. Acesso em: 13 abr. 2018.

STRUB, W. **Perversion for Profit:** The Politics of Pornography and the Rise of the New Right. New York: Columbia University Press, 2010.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês:** século XVIII. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno:** 1880-1950. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TAIT, C. R. Marathon Viewing ER: Rewatching Television's Greatest Prime-Time Serial. **Flow Journal,** Austin, 26 nov. 2014. Disponível em: <https://www.flowjournal.org/2014/11/marathon-viewing-e-r/>. Acesso em: 16 nov. 2017.

TAYLOR, F. W. **The Principles of Scientific Management.** New York: Harper & Brothers, 1919.

TAYLOR, R. B.; EIDSON, J. L. The Wire, William Julius Wilson, and the Three Sobotkas: Conceptually Integrating Season 2: The Port into a Macro-Level Undergraduate Communities and Crime Course. **Journal of Criminal Justice Education,** Albany, v. 23, n. 3, p. 257–282, 2012.

THOMASSEAU, J. M. **O melodrama.** Tradução: Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

THOMPSON, E. P. **The Making of the English Working Class.** New York: Vintage, 1966.

_____. Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism. **Past & Present,** Oxford, n. 38, p. 56–97, 1967.

THORBURN, D. Television Melodrama. In: NEWCOMB, H. (Ed.). **Television:** The Critical View. 7. ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

TOSCANO, A.; KINKLE, J. Baltimore as World and Representation: Cognitive Mapping and Capitalism in The Wire. **Dossier Journal,** New York, 8 abr. 2009. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090501140103/https://www.dossierjournal.com/read/theory/baltimore-as-world-and-representation-cognitive-mapping-and-capitalism-in-the-wire>. Acesso em: 17 abr. 2018.

_____. **Cartographies of the Absolute.** Winchester: Zero Books, 2015.

UNITED STATES. Department of Labor. What Work Requires of Schools: A SCANS Report for America 2000. Washington, DC, 1991. Disponível em: <https://wdr.doleta.gov/scans/whatwork/whatwork.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2018.

WARSHOW, R. The Gangster as Tragic Hero. In: GROSS, J. (Ed.). **The Oxford Book of Essays.** Oxford: Oxford University Press, 2008.

WATSON, M. A. The Boxed-In Workplace: Jobs and Professions. In: _____. **Defining Visions:** Television and the American Experience since 1945. Fort Worth: Harcourt Brace, 1998.

WATT, I. **The Rise of The Novel.** Berkeley: University of California Press, 1957.

WATT, I. P. **Myths of modern individualism:** Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WEBER, M. **A ética protestante e o "espírito" do capitalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEIL, S. O desenraizamento. In: BOSI, E. (Ed.). **A condição operária e outros estudos sobre a opressão.** Tradução: Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

WEIL, S. **The Need for Roots:** Prelude to a Declaration of Duties Towards Mankind. London: Routledge, 2001.

WESTERGAARD, J. Power, Class and the Media. In: CURRAN, J.; GUREVITCH, M.; WOOLLACOTT, J. (Ed.). **Mass Communication and Society.** London: SAGE Publications, 1979.

WHITE, M. Ideological Analysis and Television. In: ALLEN, R. C. (Ed.). **Channels of Discourse, Reassembled.** 2. ed. New York: Routledge, 1992.

WICKING, C. Lou Grant. In: FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T. (Ed.). **MTM:** "Quality Television". London: British Film Institute, 1984.

WILLIAMS, L. Ethnographic Imaginary: The Genesis and Genius of The Wire. **Critical Inquiry,** Chicago, v. 38, n. 1, p. 208–226, 2011.

_____. **Hard Core:** Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible". Berkeley: University of California Press, 1989.

_____. **On The Wire.** Durham: Duke University Press Books, 2014.

WILLIAMS, R. **Culture and Materialism.** London: Verso, 2005.

_____. **Keywords:** A Vocabulary of Culture and Society. New edition ed. Oxford: Oxford University Press, 2014.

_____. **Resources of Hope.** London: Verso, 1989.

_____. (1974) **Television:** Technology and Cultural Form. New York: Routledge, 2003.

_____. **The Country and the City.** Oxford: Oxford University Press, 1973.

_____. **The English Novel:** From Dickens to Lawrence. London: The Hogarth Press, 1984.

_____. **Tragédia moderna.** Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMSON, C.; FOLARON, G. Understanding the Experiences of Street Level Prostitutes. **Qualitative Social Work:** Research and Practice, London, v. 2, n. 3, p. 271–287, 2003.

_____. Violence, Risk, and Survival Strategies of Street Prostitution. **Western Journal of Nursing Research,** Newbury Park, v. 23, n. 5, p. 463–475, 2001.

WILLIS, S. Sweet dreams: Profits and payoffs in commodity capitalism. In: _____. **A Primer for Daily Life:** Is there More to Life than Shopping? London: Routledge, 1991a.

_____. Work(ing) out. In: _____. **A Primer for Daily Life:** Is there More to Life than Shopping? London: Routledge, 1991b.

WILSON, W. J. **The Truly Disadvantaged:** The Inner City, the Underclass, and Public Policy. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

_____. **When Work Disappears:** The World of the New Urban Poor. New York: Vintage, 2011.

WRIGHT, E. **Generation Kill:** Devil Dogs, Ice Man, Captain America, and the New Face of American War. New York: G.P. Putnam's Sons, 2004.

WYLY, E. Things Pictures Don't Tell Us: In Search of Baltimore. **City:** Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action, [S. l.], v. 14, n. 5, p. 497–528, 2010.

YOURGRAU, P. **Simone Weil.** London: Reaktion Books, 2011.

ZAGALO, N.; BARKER, A. Television Drama Series' Incoporation of Film Narrative Innovation: the case of 24. In: BARKER, A. (Ed.). **Television, Aesthetics and Reality.** Newcastle: Cambridge University Press, 2006.

ZINN, H. **A People's History of the United States.** New York: HarperCollins, 2005.

APÊNDICE A – Obras televisivas citadas

24. Criação: Robert Cochran; Joel Surnow. EUA: FOX. 2001. Série em 8 temporadas (2001–2010). son. color.

30 Rock. Criação: Tina Fey. EUA: NBC. 2006. Série em 7 temporadas (2006–2013). son. color.

All in the Family. Criação: Norman Lear. EUA: CBS. 1971. Série em 9 temporadas (1971–1979). son. color.

Big Little Lies. Criação: David E. Kelley. EUA: HBO. 2017. Minissérie em 7 episódios. son. color.

Capitu. Criação: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Rede Globo. 2008. Minissérie em 5 episódios. son. color.

Dexter. Criação: James Manos Jr. EUA: Showtime. 2006. Série em 8 temporadas (2006–2013). son. color.

ER. Criação: Michael Crichton. EUA: NBC. 1994. Série em 15 temporadas (1994–2009). son. color.

“24 Hours”. **ER**. Direção: Rod Holcomb. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 1**. Exibido originalmente em: 19 set. 1994. (1h 28min). son. color.

“Day One”. **ER**. Direção: Mimi Leder. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 2**. Exibido originalmente em: 22 set. 1994. (60 min). son. color.

“Going Home”. **ER**. Direção: Mark Tinker. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 3**. Exibido originalmente em: 29 set. 1994. (48 min). son. color.

“Hit and Run”. **ER**. Direção: Mimi Leder. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 4**. Exibido originalmente em: 6 out. 1994. (47 min). son. color.

“Blizzard”. **ER**. Direção: Mimi Leder. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 10**. Exibido originalmente em: 8 dez. 1994. (60 min). son. color.

“Luck of the Draw”. **ER**. Direção: Rod Holcomb. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 13**. Exibido originalmente em: 12 jan. 1995. (60 min). son. color.

“Feb 5, ’95”. **ER**. Direção: James Hayman. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 15**. Exibido originalmente em: 2 fev. 1995. (45min). son. color.

“Sleepless in Chicago”. **ER**. Direção: Christopher Chulack. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 18**. Exibido originalmente em: 23 fev. 1995. (47min). son. color.

“Love’s Labor Lost”. **ER**. Direção: Mimi Leder. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 19**. Exibido originalmente em: 7 mar. 1995. (46m). son. color.

“Motherhood”. **ER**. Direção: Quentin Tarantino. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 24**. Exibido originalmente em: 11 maio. 1995. (48 min). son. color.

“Summer Run”. **ER**. Direção: Eric Laneuville. EUA: NBC. **Temporada 2**, **Episódio 2**. Exibido originalmente em: 28 set. 1995. (46 min). son. color.

“Ambush”. **ER**. Direção: Thomas Schlamme. EUA: NBC. **Temporada 4**, **Episódio 1**. Exibido originalmente em: 25 set. 1997. (60 min). son. color.

“Exodus”. **ER**. Direção: Christopher Chulack. EUA: NBC. **Temporada 4**, **Episódio 15**. Exibido originalmente em: 26 fev. 1998. (60 min). son. color.

“Kisangani”. **ER**. Direção: Christopher Chulack. EUA: NBC. **Temporada 9**, **Episódio 22**. Exibido originalmente em: 15 maio. 2003. (47 min). son. color.

“The Lost”. **ER**. Direção: Christopher Chulack. EUA: NBC. **Temporada 10**, **Episódio 2**. Exibido originalmente em: 2 out. 2003. (46 min). son. color.

“Out of Africa”. **ER**. Direção: Jonathan Kaplan. EUA: NBC. **Temporada 10**, **Episódio 5**. Exibido originalmente em: 30 out. 2003. (45 min). son. color.

“The Show Must Go On”. **ER**. Direção: John Wells. EUA: NBC. **Temporada 11**, **Episódio 22**. Exibido originalmente em: 19 maio. 2005. (45 min). son. color.

Friends. Criação: David Crane; Marta Kauffman. EUA: NBC. 1994. Série em 10 temporadas (1994–2004). son. color.

Game of Thrones. Criação: David Benioff; D. B. Weiss. EUA: HBO. 2011. Série em andamento (2011–). son. color.

Generation Kill. Criação: David Simon. EUA: HBO. 2008. Minissérie em 7 episódios. son. color.

“Get Some”. **Generation Kill**. Direção: Susanna White. EUA: HBO. **Episódio 1**. Exibido originalmente em: 13 jul. 2008. (69 min). son. color.

“Bomb in the Garden”. **Generation Kill**. Direção: Susanna White. EUA: HBO. **Episódio 7**. Exibido originalmente em: 24 ago. 2008. (68 min). son. color.

Heroes. Criação: Tim Kring. EUA: NBC. 2006. Série em 4 temporadas (2006–2010). son. color.

Hill Street Blues. Criação: Steven Bochco; Michael Kozoll. EUA: NBC. 1981. Série em 7 temporadas (1981–1987). son. color.

“Hill Street Station”. **Hill Street Blues**. Direção: Robert Butler. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 1**. Exibido originalmente em: 15 jan. 1981. (49 min). son. color.

“A Hair of the Dog”. **Hill Street Blues**. Direção: Gregory Hoblit. EUA: NB. **Temporada 3**, **Episódio 9**. Exibido originalmente em: 25 nov. 1982. (49 min). son. color.

Hoje é dia de Maria. Criação: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Rede Globo. 2005. Minissérie em 8 episódios. son. color.

Homicide: Life on the Street. Criação: Paul Attanasio. EUA: NBC. 1993. Série em 7 temporadas (1993–1999). son. color.

“Three Men and Adena”. **Homicide: Life on the Street**. Direção: Martin Campbell. EUA: NBC. **Temporada 1**, **Episódio 5**. Exibido originalmente em: 3 mar. 1993. (60 min). son. color.

House M.D. Criação: David Shore. EUA: FOX. 2004. Série em 8 temporadas (2004–2012). son. color.

Lost. Criação: J. J. Abrams; Jeffrey Lieber; Damon Lindelof. EUA: ABC. 2004. Série em 6 temporadas (2004–2010). son. color.

Lou Grant. Criação: James L. Brooks; Allan Burns; Gene Reynolds. EUA: CBS. 1977. Série em 5 temporadas (1977–1982). son. color.

Parks and Recreation. Criação: Greg Daniels; Michael Schur. EUA: NBC. 2009. Série em 7 temporadas (2009–2015). son. color.

Project Runway. Criação: Eli Holzman. EUA: Bravo/Lifetime. 2004. Game-show em andamento (2004–). son. color.

Renascer. Criação: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Rede Globo. 1993. Telenovela em 246 episódios. son. color.

Riget (The Kingdom). Criação: Lars von Trier. Dinamarca: DR. 1994. Série em 2 temporadas (1994–1997). son. color.

Show Me a Hero. Criação: David Simon; William F. Zorzi. EUA: HBO. 2015. Minissérie em 6 episódios. son. color.

Superstore. Criação: Justin Spitzer. EUA: NBC. 2015. Série em andamento (2015–). son. color.

The Corner. Criação: David Simon; David Mills. EUA: HBO. 2000. Minissérie em 6 episódios. son. color.

The Deuce. Criação: George Pelecanos; David Simon. EUA: HBO. 2017. Série em andamento (2017–). son. color.

"Pilot". **The Deuce**. Direção: Michelle MacLaren. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 1**. Exibido originalmente em: 25 ago. 2017. (80 min). son. color.

"Show and Prove". **The Deuce**. Direção: Ernest R. Dickerson. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 2**. Exibido originalmente em: 17 set. 2017. (63 min). son. color.

"The Principle Is All". **The Deuce**. Direção: James Franco. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 3**. Exibido originalmente em: 24 set. 2017. (63 min). son. color.

"I See Money". **The Deuce**. Direção: Alex Hall. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 4**. Exibido originalmente em: 1 out. 2017. (62 min). son. color.

"What Kind of Bad?". **The Deuce**. Direção: Uta Briesewitz. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 5**. Exibido originalmente em: 8 out. 2017. (61 min). son. color.

"Why Me?". **The Deuce**. Direção: Roxann Dawson. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 6**. Exibido originalmente em: 15 out. 2017. (60 min). son. color.

"Au Reservoir". **The Deuce**. Direção: James Franco. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 7**. Exibido originalmente em: 22 out. 2017. (63 min). son. color.

"My Name Is Ruby". **The Deuce**. Direção: Michelle MacLaren. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 8**. Exibido originalmente em: 29 out. 2017. (70 min). son. color.

The Fresh Prince of Bel-Air. Criação: Andy Borowitz; Susan Borowitz. EUA: NBC. 1990. Série em 6 temporadas (1990–1996). son. color.

The Mary Tyler Moore Show. Criação: James L. Brooks; Allan Burns. EUA: CBS. 1970. Série em 7 temporadas (1970–1977). son. color.

The Office. Criação: Greg Daniels; Ricky Gervais; Stephen Merchant. EUA: NBC. 2005. Série em 9 temporadas (2005–2013). son. color.

The Shield. Criação: Shawn Ryan. EUA: FX. 2002. Série em 7 temporadas (2002–2008). son. color.

The Sopranos. Criação: David Chase. EUA: HBO. 1999. Série em 6 temporadas (1999–2007). son. color.

"Pilot". **The Sopranos**. Direção: David Chase. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 1**. Exibido originalmente em: 10 jan. 1999. (59 min). son. color.

“Denial, Anger, Acceptance”. **The Sopranos**. Direção: Nick Gomez. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 3**. Exibido originalmente em: 24 jan. 1999. (45 min). son. color.

“Meadowlands”. **The Sopranos**. Direção: John Patterson. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 4**. Exibido originalmente em: 31 jan. 1999. (54 min). son. color.

“College”. **The Sopranos**. Direção: Allen Coulter. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 5**. Exibido originalmente em: 7 fev. 1999. (57 min). son. color.

“Pax Soprana”. **The Sopranos**. Direção: Alan Taylor. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 6**. Exibido originalmente em: 14 fev. 1999. (50 min). son. color.

“Down Neck”. **The Sopranos**. Direção: Lorraine Senna. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 7**. Exibido originalmente em: 21 fev. 1999. (52 min). son. color.

“The Legend of Tennessee Moltisanti”. **The Sopranos**. Direção: Timothy Van Patten. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 8**. Exibido originalmente em: 28 fev. 1999. (49 min). son. color.

“Boca”. **The Sopranos**. Direção: Andy Wolk. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 9**. Exibido originalmente em: 7 mar. 1999. (52 min). son. color.

“A Hit Is a Hit”. **The Sopranos**. Direção: Matthew Penn. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 10**. Exibido originalmente em: 14 mar. 1999. (53 min). son. color.

“Nobody Knows Anything”. **The Sopranos**. Direção: Henry Bronchtein. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 11**. Exibido originalmente em: 21 mar. 1999. (58 min). son. color.

“Employee of the Month”. **The Sopranos**. Direção: John Patterson. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 4**. Exibido originalmente em: 18 mar. 2001. (53 min). son. color.

“University”. **The Sopranos**. Direção: Allen Coulter. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 6**. Exibido originalmente em: 1 abr. 2001. (49 min). son. color.

“Second Opinion”. **The Sopranos**. Direção: Timothy Van Patten. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 7**. Exibido originalmente em: 8 abr. 2001. (60 min). son. color.

“He Is Risen”. **The Sopranos**. Direção: Allen Coulter. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 8**. Exibido originalmente em: 15 abr. 2001. (54 min). son. color.

“The Telltale Moozadell”. **The Sopranos**. Direção: Daniel Attias. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 9**. Exibido originalmente em: 22 abr. 2001. (56 min). son. color.

“To Save Us All from Satan’s Power”. **The Sopranos**. Direção: Jack Bender. **Temporada 3**, **Episódio 10**. Exibido originalmente em: 29 abr. 2001. (46min).

“Amour Fou”. **The Sopranos**. Direção: Timothy Van Patten. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 12**. Exibido originalmente em: 13 maio. 2001. (60 min). son. color.

The Twilight Zone. Criação: Rod Serling. EUA: CBS. 1959. Série em 5 temporadas (1959–1964). son. p&b.

The Wire. Criação: David Simon. EUA: HBO. 2002. Série em 5 temporadas (2002–2008). son. color.

“The Buys”. **The Wire**. Direção: Peter Medak. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 3**. Exibido originalmente em: 16 jun. 2002. (55 min). son. color.

“The Wire”. **The Wire**. Direção: Ed Bianchi. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 6**. Exibido originalmente em: 7 jul. 2002. (59 min). son. color.

“Game Day”. **The Wire**. Direção: Milcho Manchevski. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 9**. Exibido originalmente em: 4 ago. 2002. (57 min). son. color.

“The Hunt”. **The Wire**. Direção: Steve Shill. EUA: HBO. **Temporada 1**, **Episódio 11**. Exibido originalmente em: 18 ago. 2002. (56 min). son. color.

“Hard Cases”. **The Wire**. Direção: Elodie Keene. EUA: HBO. **Temporada 2**, **Episódio 4**. Exibido originalmente em: 22 jun. 2003. (59 min). son. color.

“Time After Time”. **The Wire**. Direção: Ed Bianchi. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 1**. Exibido originalmente em: 19 set. 2004. (59 min). son. color.

“Dead Soldiers”. **The Wire**. Direção: Rob Bailey. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 3**. Exibido originalmente em: 3 out. 2004. (59 min). son. color.

“Hamsterdam”. **The Wire**. Direção: Ernest R. Dickerson. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 4**. Exibido originalmente em: 10 out. 2004. (59 min). son. color.

“Homecoming”. **The Wire**. Direção: Leslie Libman. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 6**. Exibido originalmente em: 31 out. 2004. (57 min). son. color.

“Moral Midgetry”. **The Wire**. Direção: Agnieszka Holland. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 8**. Exibido originalmente em: 14 nov. 2004. (58 min). son. color.

“Mission Accomplished”. **The Wire**. Direção: Ernest R. Dickerson. EUA: HBO. **Temporada 3**, **Episódio 12**. Exibido originalmente em: 19 dez. 2004. (63 min). son. color.

The Wonder Years. Criação: Neal Marlens; Carol Black. EUA: ABC. 1988. Série em 6 temporadas (1988–1993). son. color.

The X Files. Criação: Chris Carter. EUA: FOX. 1993. Série em 11 temporadas (1993–2002; 2016, 2018). son. color.

Treme. Criação: Eric Ellis Overmyer; David Simon. EUA: HBO. 2010. Série em 4 temporadas (2010–2013).

Twin Peaks. Criação: Mark Frost; David Lynch. EUA: ABC. 1990. Série em 2 temporadas (1990–1991). son. color.

Twin Peaks. Criação: Mark Frost; David Lynch. EUA: Showtime. 2017. Série em 1 temporada. son. color.

Velho Chico. Criação: Benedito Ruy Barbosa; Edmara Barbosa. Brasil: Rede Globo. 2016. Telenovela em 173 episódios. son. color.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 3 de setembro de 2018

André Ferreira Gomes de Carvalho