

HOMELAND: TERROR E GÊNERO

HOMELAND: TERROR AND GENRE

HOMELAND: TERROR Y GÉNERO

Silvana Seabra

■ Docente e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC Minas. Doutora em Literatura Comparada pela UFMG (Brasil).

■ E-mail: seabra@pucminas.br

Thais Eleutério

■ Mestre em Comunicação Social pela PUC Minas.

■ E-mail: thata.eleuterio@gmail.com

182





RESUMO

O artigo analisa a série *Homeland*, caracterizando-a como um produto da chamada “TV de qualidade” (Mittell, 2012, 2015) e destacando a condição do principal personagem, Carrie Mathison, como metáfora da instabilidade decorrente do “11 de Setembro” – condição que é elaborada no horizonte de uma complexa e contraditória representação de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: TV COMPLEXA; SÉRIE HOMELAND; 11 DE SETEMBRO; GÊNERO.

ABSTRACT

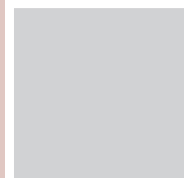
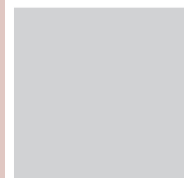
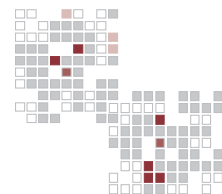
The article examines the *Homeland* series, characterizing it as a product of the so-called “quality TV” (Mittell, 2012, 2015), highlighting the condition of the main character - Carrie Mathison, as a metaphor for the post-September 11 instability, a condition that is elaborated on the horizon of a complex and contradictory gender representation.

KEYWORDS: “COMPLEX TV”; HOMELAND SERIES; “SEPTEMBER 11”; GENRE.

RESUMEN

El artículo analiza la serie *Homeland*, caracterizando esta serie como un producto de la llamada “TV de calidad” (Mittell, 2012, 2015) y destacando la condición del principal personaje, Carrie Mathison, como metáfora de la inestabilidad derivada del “11 de septiembre” - condición que es elaborada en el horizonte de una compleja y contradictoria representación de género.

PALABRAS CLAVE: TV DE CALIDAD; SERIE HOMELAND; 11 DE SEPTIEMBRE; GÉNERO.



1. Introdução

Nas últimas décadas, as séries de TV têm alcançado um sucesso sem precedentes, tanto em termos de audiência como de crítica. Com seus conteúdos audiovisuais populares, os seriados televisivos crescem em importância cultural, ganhando investimentos mais altos e ampliando sua distribuição. A sofisticação das formas narrativas, com um novo contexto tecnológico, aliada ao consumo, conformou um cenário que pode ser chamado de cultura das séries (Silva, 2014). As razões do sucesso se projetam desde a inauguração da TV a cabo, passando pelos recursos tecnológicos, e incluem as novas formas da estrutura narrativa, que foram introduzidas a partir dos anos 1990.

Apesar dessa inegável importância, os estudos sobre as séries televisivas não corresponderam na mesma dinamicidade. Seja em função da rapidez com que o sucesso dos seriados se fez, ou talvez por serem esses programas, muitas vezes, considerados produtos triviais e ideológicos da cultura de massa moderna, o fato é que os estudos acadêmicos ainda se ressentem de um certo aprofundamento nessas pesquisas. Foi somente no final da década de 1990 e início da década de 2000 que o interesse dos pesquisadores comunicacionais se voltou com maior ênfase para a TV e, especificamente, para as séries televisivas. Essa era a época da chamada “TV de qualidade”, termo que unia as novidades introduzidas pela TV a Cabo, mas também pretendia marcar uma diferença de conteúdo com a TV convencional¹. Esse tipo de TV pode ser definido também como uma televisão complexa (Mittell, 2015), que é exigente em termos de conteúdo e esteticamente ousada. *Os Sopranos* (1999-2007) é a série considerada referência padrão para essa modalidade, tendo

1 “TV de qualidade” não é um termo consensual (Mittell, 2015). Seu uso tornou-se associado à TV a cabo ou por assinatura, quando da publicidade da HBO, em 1996, com seu logo “Não é TV. É HBO” – *It’s Not TV. It’s HBO*. (Akass; McCabe, 2018).

comandado grande audiência e sido apontada como um tipo de TV com forte acento artístico.

Uma das principais mudanças nas séries televisivas e que nos permite avaliá-las como uma TV complexa é o abandono do fechamento episódico e a adoção de uma narração em série, embora não seja “necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil (Mittell, 2012, p. 31).

Essa permeabilidade e complexidade narrativa (Mittell, 2012) parece coincidir também com o aumento das preocupações com questões da esfera pública – sejam aquelas ligadas a males sociais, como as drogas, representadas em *The Wire* (2002-2008) e *Breaking Bad* (2008-2013), sejam as que tematizam a vida política, como aparece em *West Wing* (1999-2006) e *House of Cards* (2013- 2018). Segundo os Estudos Comunicacionais e os Estudos Culturais (Ang, 2010; Mittell, 2012), as novas formas de contar histórias, serializadas, ligam-se, portanto, a um maior interesse pelos assuntos políticos, constituindo-se numa espécie de “virada” da TV².

Esse viés para temas públicos mostra que o engajamento do espectador com séries televisivas não surgiu apenas como atividade recreativa passiva, e parece sugerir a ambição de maior participação e interação na esfera coletiva. Nesse sentido, a TV complexa se distancia de uma compreensão simplista que vê o sucesso das séries exclusivamente como resultado da produção da indústria cultural. Se o fator econômico e de mercado não devem ser ignorados, as séries televisivas parecem pertencer a um quadro mais complexo das funções narrativas ficcionais (Calatrava, 2008; Walsh, 2003).

A partir desse quadro, este trabalho se propõe a analisar a série *Homeland* como um artefato cultural, que tanto é resultado da sociedade quanto

2 O termo “virada” (turn) tem sido usado nas Ciências Humanas para designar ênfases em determinados assuntos, como, originalmente, a “virada linguística”.

proponente de uma visão de mundo, possuindo várias das características da TV complexa. Essa série televisiva será vista, sobretudo, na perspectiva de um momento particular da história dos EUA, o “Pós 11 de Setembro” – embora não retire dessa circunstância sua única razão. Pelo contrário, *Homeland* é uma trama com representações dúbias e com idas e vindas no seu desenvolvimento narrativo. A série não se limita, nesse sentido, a transmitir ou descrever uma realidade de violência e medo, mas é parte constitutiva dessa realidade, enquadrando e moldando um tipo de ambiente de violência de forma a permitir seu reconhecimento como terrorismo. Os personagens também ganham em complexidade e apresentam-se como o *loci* de todo um entrelaçamento de sentidos de ameaça, de segurança e de defesa. Promovem, portanto, uma nova feição ao terrorismo e ao contraterrorismo, articulando novos e antigos vocabulários sociais emocionais ao seu público. Dentro dessa nova configuração, destacam-se as abordagens de raça e gênero que a série conduz, que, não sendo de todo novas, apresentam importantes nuances quando comparadas às anteriores a 2001 (Alsultany, 2012).

Nessa análise daremos realce à personagem feminina e central da série *Homeland* – a agente Carrie Mathison, que é apresentada como uma duvidosa heroína. Dotada de personalidade marcante, a agente da CIA, com seus métodos não ortodoxos de contraterrorismo, é tanto uma afirmação do estereótipo feminino quanto um desafio às representações usuais de mulheres na vida pública americana. Assim como essa personagem articula a moral hegemônica americana, vários de seus elementos parecem desconstruir ou exceder esse mesmo *locus* da autoevidência. Seguindo Hall (2016), este texto propõe observar que, se por um lado os códigos usuais (hegemônicos) fixam e estabilizam a relação com os conceitos e os signos, permitindo a articulação entre linguagens e culturas, “o inverso também é verdadeiro: [ou seja] os códigos nos dizem

quais conceitos estão em jogo quando ouvimos ou lemos certos signos” (Hall, 2016, p. 42).

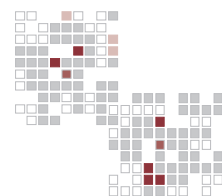
2. *Homeland*: Medo e insegurança no Pós 11 de Setembro

Homeland é uma série de televisão americana, criada em 2011 pela emissora de televisão a cabo *Showtime*. Foi desenvolvida pelos produtores Howard Gordon e Alex Gansa – conhecidos por produções que abordam o terrorismo, como a série *24 horas* (2001-2010). *Homeland* teve 8 temporadas, terminando em 2018, com 12 episódios por temporada. A série teve como enredo central a história de uma agente da CIA, especialista em Oriente Médio, que busca combater o terrorismo e evitar um novo ataque nos Estados Unidos como o que ocorreu em 11 de setembro de 2001. Justamente por se tratar de um programa seriado e transmitido por TV a cabo, teve uma maior liberdade de abordar temas polêmicos que foram surgindo na vida real americana ao longo das temporadas, como tortura, eleições, traição, ataques de drones e, ainda, questões cotidianas como a saúde mental.

Homeland tornou-se, logo após seu lançamento, em 2011, um destaque dentro das séries televisivas, convertendo-se em uma das recordistas nas redes de TV a cabo, sendo várias vezes premiada.

Como questões principais, que aparecem praticamente em todas as temporadas, estão o patriotismo, o heroísmo, a vigilância da sociedade civil, a política nacional e internacional. A história centra-se no Oriente Médio, tratado como uma totalidade homogênea, com seus conflitos político-culturais com o Ocidente. “Notavelmente, a série tem sido analisada como uma articulação direta e uma crítica subversiva da política externa dos EUA e da mentalidade de segurança nacional após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001” (Negra; Lagerwy, 2015 p. 126).

A proposta inicial de *Homeland*, de acordo com os *showrunners*, era apresentar uma narrativa contrária aos estereótipos recorrentemente



designados aos povos árabes, indo além do maniqueísmo entre certo e errado que caracteriza outras produções sobre o Oriente Médio “Pós 11 de Setembro”. A série explícita, desde o início, o enquadramento nesse marco traumático, através dos créditos de abertura nos quais estão incluídas cenas do colapso do World Trade Center. A voz de Carrie Mathison, a agente da CIA e protagonista, ecoa o mundo “Pós 11 de Setembro” no diálogo com Saul Berenson (mentor e agente por mais de 35 anos da CIA): “– Eu perdi algo antes. Eu não vou, não posso deixar isso acontecer de novo. Saul: – Isso foi há dez anos. Todo mundo perdeu alguma coisa naquele dia.” (T1, E1)³.

O diálogo marca uma condição tensa entre a responsabilidade e a fatalidade intrínseca sobre os atos terroristas de 2001. Segundo Steenberg e Tasker (2015), a série dramatiza as falhas daqueles que pretendem proteger a nação, o que faz dela uma produção atípica. De acordo com o *showrunner*, “a série sempre tentou ser subversiva e constituir um estímulo ao diálogo” (Bento, 2015, p.1). Além disso, os produtores também pretendiam mostrar que qualquer um, inclusive os próprios americanos, poderiam ser terroristas, desvinculando a ideologia da *Jihad* da condição racial étnica dos árabes. (Nellie, 2010). As cinco temporadas de *Homeland* (2011–2015) desempenharam um papel significativo no desenvolvimento de uma cultura de conspiração “Pós 11 de setembro”, alimentando-se de medo e tensão advindos, de um lado, da própria imprevisibilidade das ações terroristas e, de outro, da implementação de fortes políticas de segurança nacional que pretendiam evitar futuros ataques.

A ideia de uma cultura da conspiração não é nova nos textos de ficção e não ficção americanos, e faz parte do próprio discurso fundacional do país (Knight, 2003). As versões clássicas dessas teorias, em geral, são como explicações a fatos reais, como a guerra de independência, o assassinato de John

F. Kennedy ou o ataque do “11 de Setembro”; sua força mostra, ao mesmo tempo, seu caráter impreciso e irracional (Hofstadter, 1964; Knight, 2003). É provável que grande parte do interesse popular por *Homeland* deva-se à capacidade da série de atualizar esse antigo e conhecido vocabulário conspiratório a que a América está, desde sempre, exposta. (Steenberg; Tasker, 2015). Tal intento é conquistado, basicamente, através de deslizamento semântico sutil entre o estado mental da agente da CIA (transtorno bipolar) e a própria condição de instabilidade e pânico do “Pós 11 de setembro”.

Essas teorias da conspiração são, contudo, apenas uma das faces de outro fenômeno da história cultural americana – a ansiedade (de caráter social-individual). Embora nos estudos sobre a cultura no Brasil não se faça uso desse termo, ele é significativamente empregado nas análises sobre a cultura norte-americana. Usa-se o vocábulo ansiedade, constantemente, em referência a personagens, histórias, discursos, instituições e culturas inteiras ou épocas. Apesar de ser, basicamente, uma noção psicológica e psicanalítica, a palavra ansiedade é fortemente empregada na literatura e nas Ciências Sociais⁴. Sua existência está relacionada a uma tentativa de explorar certas formas sociais de sensibilidade de época, que ecoam da chamada História das Sensibilidades (Ertzogue, 2006; Pesavento, 2007). Por seu caráter de irrefutabilidade, contudo, o termo é mais uma ferramenta heurística, usado como uma espécie de causa de vasto espectro cultural e textual, detectável apenas como sintoma e tendo sua presença notada por uma observação (qualitativa) de repetições ou por silêncios e omissões (eloquentes). Embora a ansiedade seja uma forma difusa do medo, ela tem sido repetidamente apontada como fundo de várias produções no cinema e também nas séries de TV “Pós 11 de Setembro” (*Birkenstein; Froula; Randell,*

3 A referência estabelece, neste trabalho, T como temporada e E como episódio.

4 São exemplos *A Era da Ansiedade* (The Age of Anxiety), de Auden, escrito em 1947, e o trabalho de Frank Kermode, “Senso de Ponto Final” (Sense of an ending). Ver FUREDI, 2019.

2010; Faludi, 2008; Greta, 2013), das quais *Homeland*, junto com *24hs* (2001–2014), são exemplos notáveis. Ambas promovem, através do ambiente do medo e da incerteza, a justificação de *Guerra ao Terror* (*War on Terror*), usando essa atmosfera e a teoria da conspiração como princípio e processo “ativo e interminável que busca continuamente, mas nunca chega a uma interpretação final” (Fenster apud Letort, 2013, p.7). O estado de incerteza, que é o fio condutor processado pela protagonista Carrie Mathison, a agente da CIA, é sempre um drama organizado no nível individual, que confere possibilidade emocional tensa e em estado de suspensão e ansiedade constantes. O drama psíquico de Carrie Mathison, ao mesmo tempo que produz a conexão necessária do indivíduo ao fenômeno político, assegura a interiorização do estado de medo. Contudo, esse estado não é de todo reduzível à exterioridade social. Lembrando Mittell (2015), devemos apontar que a “TV de qualidade” promove narrativas densas e incertezas naquilo que aparentemente é mensagem evidente ou única. Nesse sentido, a complexidade psicológica dos personagens, em especial a da protagonista, agudizada na sua caracterização de paciente com transtorno bipolar, assegura e expande as possibilidades de sentido da protagonista.

A obsessão da agente da CIA mostra tanto uma característica do mundo do trabalho (em geral, masculina), como sugere a ação do Estado na condução de prevenir o terror e indica a complexidade psíquica do personagem. Nesse sentido, Carrie Mathison é um exemplo da competência da “TV de qualidade”, na medida em que não apenas reproduz uma mensagem hegemônica de poder americano, como também expande e tenciona essa mesma fórmula.

2.1 A Protagonista *Carrie Mathison* – gênero, corpo e segurança nacional

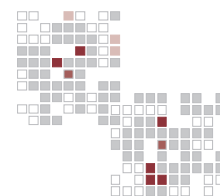
Homeland une refinamento de temáticas de segurança interna com um desenvolvimento

igualmente ambíguo de outro tropo televisivo, a investigadora pós-feminista. [...] Carrie incorpora uma perícia investigativa híbrida. Ela combina sua proficiência como analista de inteligência da CIA com interpretações baseadas em informações emocionais. (Steenberg; Tasker, 2015, p. 135).

Carrie Mathison (Claire Danes) é a personagem principal de *Homeland*, uma dedicada agente antiterrorista, com forte personalidade, voltada para a carreira profissional de forma obsessiva e agressiva. Seu empenho, contudo, não é dirigido exclusivamente pela racionalidade, mas se mostra carregado de emoção e intuição, o que faz dela um personagem multifacetado. Grande parte das características de personalidade de Carrie Mathison é apresentada como dúbia em função de um transtorno bipolar. Embora importantes, os problemas mentais não se apresentam como único aspecto definidor do caráter da protagonista. Eles promovem forte ambivalência nos comportamentos de Carrie Mathison e dificultam a construção da heroína típica dos dramas de ação.

As temporadas são desenvolvidas em torno de duas questões centrais que envolvem, de um lado, a segurança (antiterrorista), e, de outro, o drama pessoal de Carrie, com seus limites de saúde mental. Os problemas, contudo, não se apresentam apartados, mas construídos num amálgama complexo, em que o corpo de Carrie Mathison é o *locus* metafórico para uma condição de medo, ansiedade e imprecisão que se abateu sobre a sociedade americana após o dia 11 de setembro de 2001. A condição

*mental e corporal de Carrie Mathison se torna um campo de batalha para as questões mais abrangentes da série sobre vigilância do estado e cidadania. O gênero em *Homeland* é menos preocupado com o ser político pessoal do que*



com a personalidade e a “geopolítica”. (Bevan, 2015, p. 145).

Na primeira temporada, Carrie surge como a única agente da CIA a duvidar que Nicholas Brody, um soldado americano recuperado pelo exército americano, é de fato um herói e não um terrorista, um convertido ao Islã. A desconfiança é associada obliquamente à questão mental da agente, promovendo seu descrédito profissional até que, ao final da primeira temporada, sua tese se prova verdadeira. Já no episódio piloto (T1, E1), Carrie é retratada em sua privacidade, movendo-se em meio a uma casa vazia, com várias caixas e papéis espalhados; é meio confusa, e, no trabalho, aparece como uma espécie de *outsider*. Esse enquadramento de oposição entre a confusão pessoal e a doença mental *versus* a forte dedicação ao trabalho e o talento terá sequência na segunda temporada e nas demais. A ambiguidade do seu comportamento performatiza o terror e a insegurança de forma pessoal e visceral, em seu próprio corpo, como sofrimento inevitável. A série apresenta, assim, a vigilância da sociedade civil como efetivamente legitimada e necessária, mas deixa incerta a qualidade dos agentes responsáveis. Esse é um dos traços da complexidade de *Homeland*, que vai “além da oposição maniqueísta entre o certo e o errado, que caracterizaram as representações anteriores [...] (e que) dramatiza atipicamente os observadores que falham em sua tarefa” (Steenberg; Tasker, 2015, p. 132). Segundo esses autores, o seriado também se inscreve na mesma lógica dos dramas de crimes, o que lhe permite colocar a personagem Carrie Mathison como investigadora problemática, mas que acaba triunfando. Contudo, o traço intuitivo, típico dos investigadores das tramas policiais de suspense, cede espaço a um caráter patológico – o transtorno bipolar. Nesse caso, a sugestão de que a segurança seja garantida na ordem da não normalidade é, de fato, mais um traço de in-

decibilidade da trama. Portanto, se a série busca construir, através de Carrie, o elo entre a cultura e seu significado, na busca pela estabilização (Hall, 1997), seu alcance é, da mesma forma, temerário. O estado cultural de medo do “Pós 11 de setembro”, que a agente da CIA incorpora, por meio de seu gênero e de sua deficiência, dificilmente poderá contrabalançá-lo.

As discussões sobre a vigilância, centrais à série, também apresentam um aspecto ambivalente em relação à personagem central. Como em toda busca pelos culpados nos dramas de crime, o investigador é inquestionável, reproduzindo o aspecto epistemológico do conhecimento, que separa sujeito cognoscente do objeto em questão: o detetive nunca é, ele próprio, o criminoso. No caso de *Homeland*, também esse sentido é rasurado, na medida em que a vigilância se desloca de Brody (o suspeito americano terrorista) para a própria Carrie Mathison. Durante o período de institucionalização da agente

seu corpo é literalmente colocado sob controle e vigilância do Estado, o que contrasta de forma pungente com a forma como a série começa, quando Carrie está na posição de vigiar Brody (...). Carrie está na posição de analisar ameaças terroristas ou de ser analisada por instituições de inteligência, militares e médicas dos EUA. Deste modo, seu corpo patológico materializa o binário entre os vigiadores e os vigiados que a série constrói. (Bevan, 2015, p. 146).

Assim, diferente de outros estados de conflito, em que a nação surgia através de filmes e representações como algo delimitável entre o “eu e o outro” ou entre o “fora e o dentro”, a vigilância que incide sobre a protagonista acena com a falta de representatividade nacional do “Pós 11 de Setembro”: todos são suspeitos, inclusive aqueles encarregados da vigilância. O americano “verdadeiro” não pode mais ser definido pelo seu



simples pertencimento geográfico nacional (nascença), e deve agora ser delineado em termos de lealdade à pátria. Esse quesito exige, contudo, que os cidadãos sejam escrutinados constantemente, com critérios mais subjetivos do que aqueles anteriores aos atentados de 11 de setembro. Isso porque, com o

pós-11 de setembro, o clima de guerra pós-iraquiano é caracterizado por uma crise de representatividade nacional: as guerras por drones violam a integridade das fronteiras nacionais; a guerra é declarada em indivíduos e não em nações; ameaças percebidas do “fora” (ataques terroristas como 9/11) se fundem com aqueles que vêm de dentro (...). (Bevan, 2015, p. 145).

O episódio piloto (T1, E1) é bastante revelador dessa nova condição, ao mostrar Nicholas Brody sendo resgatado pelo exército americano e declarando como primeiras palavras – “Eu sou americano” (*I am american*) para, na sequência, tornar-se (aos olhos de Carrie e também do público) suspeito de conversão ao Islã e de ser, portanto, um agente infiltrado.

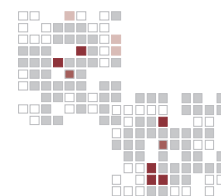
A relação amorosa entre Carrie Mathison e Nicholas Brody expressa uma outra faceta da mesma condição oscilante da protagonista e da própria série. Como prática de uma repetição de estereótipos, a vida sexual de Carrie é vista como desviante. Não à toa, os seus encontros casuais (de uma noite) surgem em conexão aos períodos de instabilidade emocional, causados pela doença. Também a utilização do sexo para a conquista de informações parece se encaixar num modelo “consistente com associações banais entre mulheres, espionagem e troca de sexo por segredos (à la Mata Hari)” (Bevan, 2015, p.146). A utilização do corpo “como moeda para afirmar o controle tanto do trabalho como de sua vida sexual” (idem) aparece sempre como duvidosa e questionável, tanto no interior da própria narrativa

como na reflexão moral (neste caso) hegemônica⁵ que a informa. O relacionamento de Carrie com Nicholas Brody não se encerra apenas numa metáfora de busca de controle por parte do Estado, mas vai crescendo em contradições e complexidade ao longo das temporadas. Se no início a intenção da personagem parecia ser a de dar continuidade à investigação sobre o real propósito e a identidade de Nicholas Brody, ao longo da trama ela parece legitimamente envolvida com o ex-fuzileiro. Dessa forma, o relacionamento da agente é tanto uma tarefa de dedicação absoluta à causa e ao trabalho – uma causa nacional – como também se revela numa escolha de cunho íntimo, sem que seja possível determinar qual desses comportamentos é mais válido. Ao esmaecer as fronteiras entre dever público e escolha emocional, é “a mente e o corpo de Carrie [que] humanizam e literalizam a guerra ao terror, onde as noções tradicionais de território e guerra estão em crise”. (Bevan, 2015, p. 145).

Ainda segundo Bevan (2015), embora as relações entre gênero, corporalidade e o próprio Estado não sejam novas nos dramas televisivos e no cinema⁶, com a “TV de qualidade” (Mittel, 2015) tais questões ganharam em intensidade. Os atributos inerentes à narrativa, particularmente aqueles que articulam os aspectos emocionais da vida da agente da CIA, são os elementos que permitem a geração de sentido e identidade. Tal identidade tanto traduz os elementos culturais e mais estruturais da tensão do mundo “Pós 11 de Setembro” quanto os articula em questões próprias à representação de gênero. Nessa perspectiva, Nicholas Brody é rasurado em sua possível condição de herói masculino, porque é suspeito de terrorismo, e a própria Carrie Mathison tampouco pode se trans-

5 Segundo Bevan (2015), a representação de mulheres investigadoras e com vida sexual “duvidosa” aparece também nas séries *The Fall* (2013-2016) e *Dexter* (2006-2013).

6 A associação entre o gênero feminino e o gênero do horror já surge nos romances clássicos, entre os quais *Drácula* de Bram Stoker (1897). Ver Punter (1996), Williams (1991).



formar em heroína, dada a sua condição de bipolaridade mental. Além disso, a agente não se encaixa nas formulações clássicas das heroínas femininas, que se apresentam historicamente como passíveis. Embora apresente perfil ativo e decidido, típico dos heróis masculinos, a performance de Carrie Mathison não se traduz numa simples positividade da representação feminina, produzindo um estranhamento em função, exclusivamente, de ela ser mulher, e a transforma, assim, em uma proposta dúbia entre herói/anti-herói feminino.

Essa caracterização da personagem como uma tensão constitutiva entre os elementos de feminilidade e masculinidade é apresentada ao longo da série, como elementos em disputa. Carrie Mathison assume, dessa forma, como agente da CIA, um papel tradicionalmente masculino, dado aos heróis das tramas de crimes: ela é agressiva, implacável com o terrorismo e fortemente impulsionada pela carreira. Esse mesmo perfil masculino aparece no paralelo com outros personagens femininos da série. Na comparação com a irmã, a ênfase recai sobre a representação da casa: enquanto o apartamento de Carrie Mathison é um espaço de aspecto provisório e deserto, a casa de Maggie (irmã) é iluminada e plena de sinais familiares de conforto. A agente da CIA tampouco é representada em tarefas caseiras, como cozinhar e arrumar, ao passo que são repetidas as referências de que Carrie Mathison é uma má dona de casa.

Os atributos mais femininos são, por outro lado, destacados numa estreita relação com a própria doença mental de Carrie Mathison, cuja instabilidade emocional parece confirmar o clássico tropo feminino da mulher histérica⁷. Nessa representação, as mulheres são frequentemente vítimas de ataques de descontrole, com gritos, choros e desmaios, sugerindo que elas sejam menos estáveis que os homens. Esse tropo é, de fato, recorrente nos gêneros no cinema e na TV, embora possa ser reconhecido desde as ficções românticas do sécu-

lo XVIII. Já no primeiro episódio (T1 E1) da série *Homeland*, Carrie surge dirigindo pelas ruas de Bagdá, em discussão com seu chefe, para na sequência desobedecê-lo ao interrogar um terrorista que está aguardando execução, atitude que resulta em uma crise diplomática. Duas condições se seguem para que essa representação, de irracionalidade, não instale a total desconfiança do público sobre Carrie como profissional: o ímpeto das ações aparece como intuição; e, por retrospecto, a agente está correta em suas ilações. Dessa forma, a versão feminina retorna à cena, conduzida pela força emotiva – a intuição. Por outro lado, a revelação de que Carrie Mathison estava correta quanto às suas suspeitas reconduz uma insinuada avaliação de falta de profissionalismo ao seu oposto masculino, e a aproxima dos famosos detetives de filmes e séries de crimes. Assim, a ambivalência do personagem vai construindo uma identidade com a audiência de maneira oblíqua, em que se alternam momentos de simpatia e de antipatia, com reafirmações estereotipadas do gênero feminino.

Antes de tudo, *Homeland* é a história pessoal de Carrie Mathison e de sua dedicação à causa, intento só alcançado numa complexificação, típica da TV de qualidade (Mittell, 2015), em que a personagem aparece fracionada e oscilante, metaforizando a si mesma, como mulher, como doente mental, como excelente profissional, e, sobretudo, como uma arma eficiente do Estado na luta contra o terror.

3. Conclusão

Desde os romances serializados em jornais do século XIX, passando pelas novelas radiofônicas, pelas séries televisivas ou pelas novas formas digitais, as narrativas em série têm provado sua eficácia em contar histórias engajando fortemente a audiência. Grande parte do êxito recente deve-se a estratégias formais e específicas de administração de audiência, cuja lógica comercial articula produção, circulação e consumo. Contudo, para

⁷ Histeria é compreendida de forma geral a partir de Freud (2016).



além do agenciamento mercadológico, o sucesso das séries televisivas está relacionado a um amplo conjunto de práticas estéticas e de prazer que elas desenvolvem junto ao seu público. Segundo Mittell (2015), desde a década de 90 é possível identificar uma mudança significativa na TV, que o autor denomina “complexa” ou “TV de qualidade”. A complexidade que Mittell identifica é um tipo particular de enredamento narrativo, que coloca novas e maiores exigências sobre as habilidades cognitivas dos espectadores, como nas séries *Os Sopranos* (1999–2007), *The Wire* (2002–08), *Breaking Bad* (2008–13) e, mais recentemente, *24 Horas* e *Homeland* (Negra, 2015). Dada a sofisticação da proposta, esses produtos parecem se garantir em formas seriadas com maior longevidade do que nas episódicas mais tradicionais, e também na sofisticação das representações propostas pelos personagens. Vimos acompanhando como essa questão se apresenta especialmente na protagonista da série *Homeland*, Carrie Mathison.

Ela nos é apresentada, no contexto político do “Pós 11 de Setembro”, como arma na luta contra o terror, ao mesmo tempo em que tematiza questões relativas às representações de gênero. Alocada no drama e na cultura do medo e da insegurança, *Homeland* dramatiza de forma exemplar a conjunção de continuidades e tensões do estereótipo feminino, na medida em que representa, negocia ou apenas reflete sintomaticamente as ansiedades políticas culturalmente compartilhadas.

Nesse sentido, a determinação da protagonista na sua luta contra o terror a afasta das representações usuais de heroínas, causando estranhamento em relação ao modelo passivo feminino. Por outro lado, sua doença mental (transtorno bipolar) torna a aproximá-la de uma condição de impotência e exagerada emotividade. Essa perspectiva multifacetada e indecisa tanto afirma certas falas e lugares quanto os questiona. Nas várias modulações da protagonista, mais profissional ou mais afeita às suas questões privadas, o que vai

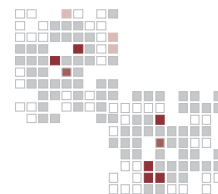
se moldando não é nem uma nem outra das expectativas abertas por essas possibilidades, mas sim uma espécie de espaço intermediário. Assim, a representação do feminino em Carrie parece se aproximar da mesma oscilação das representações que surgem em relação à raça no *World Cinema*, apontadas por Hall. Embora a distância das propostas seja ampla, não deixa de ser sugestiva a interpretação de Stuart Hall quanto aos estereótipos daquele cinema. Segundo o autor, os estereótipos atuam em três linhas básicas:

O primeiro ponto é – os estereótipos reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a “diferença”. Em segundo lugar, os estereótipos implantam uma estratégia de “divisão”. Eles dividem o que é normal e aceitável daquilo que é anormal e inaceitável. [...] Os estereótipos, em outras palavras, formam parte da manutenção de uma ordem social e simbólica. (Hall apud Pryston, 2016, p. 81).

Contudo, Hall, para além da análise que mostra esse processo de estereotipia negativa, muito própria das representações hegemônicas, também questiona o caminho inverso, mostrando o caráter de fascínio dessa alteridade. Dessa forma, aquilo que causa estranhamento e mesmo repúdio comunga, *vis-à-vis*, a atração e o desejo. Esse lugar, que é, sobretudo, um espaço da desestabilização dos essencialismos identitários, questiona o próprio estereótipo.

Carrie Mathison é tanto a representação clássica da mulher incapacitada quanto a maior arma que a nação (americana) precisa para restaurar a segurança. Sua debilidade, contudo, só é estabelecida através de algo estranho que a atinge – a doença mental. Essa caracterização, embora reafirme a fragilidade, não a faz de forma usual, senão por meio de uma anormalidade.

Nesse sentido, a formulação de Mittell sobre a TV complexa pode ser ensaiada junto aos apon-



tamentos de Hall sobre as representações filmicas próprias do nascente *World Cinema* dos anos 60. Ao apresentar uma complexa interseção gênero e habilidade dentro de um formato cultural popular tradicional, *Homeland* se mostra uma formulação de mão dupla, questionando e reinscrevendo a representação da deficiência e da sexualidade

REFERÊNCIAS

AKASS, Kim; MCCABE, Janet. Aristocracy of Contemporary TV Culture: affiliations and legitimatising television culture. *Mise au point* [on-line], 10, 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/map/2472>, DOI: 10.4000/map.2472. Acesso em: 22 abril 2019.

AKASS, Kim; MCCABE, Janet (Eds.). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I B Tauris, 2007.

ALSULTANY, Evelyn. *Arabs and Muslims in the Media: Race and Representation after 9/11*. New York; London: NYU Press, 2012.

ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. *Matrizes*, São Paulo, ano 4, n.1, jul./dez. 2010.

BEVAN, Alex. The National Body, Women, and Mental Health in *Homeland*. *Cinema Journal*, v. 54, n. 4, p. 145-151, 2015.

BIRKENSTEIN, Jeff; FROULA, A.; RANDELL, Karen. *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the "War on Terror"*. London; New York: Bloomsbury, 2010.

CALATRAVA, José R. Valles. *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madri: Iberoamericana, 2008.

ERTZOGUE, Mariana Haizenreder; PARENTE, Temis Gomes. *História e sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006.

FALUDI, Susan. *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. New York: Picador, 2008.

FUREDÍ, Frank. Our age of anxiety. *TLS*, 6 fev. 2019. Disponível em: http://www.frankfuredi.com/inthenews/our_age_of_anxiety Acesso em: 04 abr. 2019.

GRETA, Olson. Reading 9/11 Texts Through the Lens of Critical Media Studies. In: GRETA, Olson; NÜNNING, Ansgar (Eds.). *New Theories, Models and Methods in Literary and Cultural Studies*. Trier: WVT, 2013

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: PUC Rio: Apicuri, 2016.

HALL, S. *Representation Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications & Open University, 1997.

HOFSTADTER, Richard. The paranoid style in American politics. *Harper's Magazine*. Nov, 1964. Disponível em: <http://harpers.org/archive/1964/11/the-paranoid-style-in-american-politics/>. Acesso em: 02 abr. 2019

feminina. A mescla de simpatia e antipatia que acompanha Carrie é, portanto, originária do mesmo lugar ambivalente da representação de gênero que esse personagem conduz. A conclusão é, nesse caso, conduzida à audiência, que tem caminhos variados de mediação para negociar entre o regime cultural dominante e seus questionamentos, ambos inscritos no mesmo espaço de representação.

KNIGHT, Peter. *Conspiracy Theories in American History: An Encyclopedia* [2 volumes]. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2003.

LETORT, Delphine. Conspiracy culture in *Homeland*. *Media, War & Conflict*, v. 6, n. 3, dez. 2013.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Matrizes*, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

MITTELL, Jason, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

NELLIE, Andreeva. Damian Lewis Cast as the male lead showtime's pilot *Homeland*. 2010. *Deadline*, dez. 2010. Disponível em: <https://deadline.com/2010/12/damian-lewis-cast-asthe-male-lead-in-showtime-pilot-homeland-92357/>.

NEGRA, Diane; LAGERWEY, Jorie. Analyzing *Homeland*: Introduction. *Cinema Journal*, v. 54, n. 4, 2015.

PARISH, J. The age of anxiety. In: PARISH J.; PARKER, M. (Eds.). *The Age of Anxiety: Conspiracy Theory and the Human Sciences*. Oxford: Blackwell, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatay; LANGUE, Frédérique (Orgs.). *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

PUNTER, David. *Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. 2. ed. London: Longman, 1996

PRYSTHON, *Ângela*. Stuart Hall, os estudos filmicos e o cinema. *Matrizes*, São Paulo, v.10, n. 3 set/dez. 2016.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia On-line*, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>.

STEENBERG, Lindsay; TASKER, Yvonne. "Pledge Allegiance": Gendered Surveillance, Crime Television, and *Homeland*. *Cinema Journal*, v. 54, n. 4, p. 132-138, 2015.

WALSH, Richard. Fictionality and Mimesis: Between Narrativity and Fictional Worlds. *Narrative*, v. 11, n. 1, p. 110-121, jan. 2003.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre and Excess. *Film Quarterly*, v. 44, n.4, p. 2-13, 1991.

