

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Larissa de Pinho Cavalcanti

DEVIOUS MAIDS: Representações sociais sobre as mulheres latinas em uma perspectiva multimodal

Recife
2017

LARISSA DE PINHO CAVALCANTI

DEVIOUS MAIDS: Representações sociais sobre as mulheres latinas em uma perspectiva multimodal

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de doutor(a) em Linguística.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Kazuê Saito Monteiro de Barros

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Judith Chambliss Hoffnagel

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

- C376d Cavalcanti, Larissa de Pinho
Devious Maids: representações sociais sobre as mulheres latinas em uma perspectiva multimodal / Larissa de Pinho Cavalcanti. – Recife, 2017.
269 f.: il., fig.
- Orientadora: Kazue Saito Monteiro de Barros.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.
- Inclui referências, apêndice e anexo.
1. Representações sociais. 2. Mulheres latinas. 3. Multimodalidade. 4. Séries televisivas. I. Barros, Kazue Saito Monteiro de (Orientadora). II. Título.

410 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-189)

LARISSA DE PINHO CAVALCANTI

**DEVIOUS MAIDS: Representações sociais sobre as mulheres latinas em
uma perspectiva multimodal**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em LINGUÍSTICA em 4/8/2017.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Kazue Saito Monteiro de Barros
Orientadora – LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Judith Chambliss Hoffnagel / UFPE
Coorientador(a) – LETRAS

Prof^a. Dr^a. Fabiele Stockmans De Nardi
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Jose Alberto Miranda Poza
LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Angela Paiva Dionísio
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Lucineudo Irineu Machado
LETRAS - UECE

Recife – PE
2017

Dedico o presente trabalho a todos cujas vozes são silenciadas pelos gritos dos julgamentos infundados, cuja existência é diminuída pelo valor das aparências e cujas possibilidades de realização são tolhidas por manipulações de longo alcance.

AGRADECIMENTOS

Serei breve assumindo o risco de parecer ingrata e após um agradecimento geral, sigo do ambiente acadêmico para a esfera pessoal.

Agradeço a Deus pela oportunidade de aprender, enfrentar adversidades e com elas me tornar um ser humano menos falho.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela oportunidade de aprimoramento enquanto pesquisadora e aos seus colaboradores pelo apoio nesse processo.

Agradeço a CAPES pelo apoio financeiro à pesquisa.

Agradeço à professora Kazuê Barros que, dentre tantos orientandos e tantas obrigações, veio em meu socorro e aceitou orientar-me. Por ser o farol em um mar agitado, agradeço.

Agradeço à professora Judith Hoffnagel, que não tinha planos de assumir orientações doutorais, mas aceitou contribuir com a coorientação de minha pesquisa. Sou grata por sua atenção, pelos comentários e pela ajuda.

Agradeço ao professor Lucineudo Machado Irineu que, com conhecimentos vagos sobre mim, dispôs de seu tempo e atenção para guiar as primeiras articulações do trabalho que apresento e, durante a qualificação, reforçou sua imagem de professor/pesquisador dotado de afabilidade e incrível inteligência. Por suas contribuições para meu trabalho e para minha identificação enquanto pesquisadora e docente, sou grata.

Agradeço a professora Abuendia Padilha, cujos ensinamentos no PIBIC e no mestrado contribuíram para o surgimento de minha identificação como pesquisadora.

Agradeço ao meu pai, Rinaldo Cavalcanti de Albuquerque Júnior, por sua força e amor incondicional, que permeiam todas as dimensões do meu ser, e por compreender a necessidade dolorosa de isolamento para enfrentar minhas batalhas pessoais.

Agradeço a meus irmãos, Dimitri e Ludmila Cavalcanti, pela compreensão das variações de humor, da necessidade de solidão, silêncio e afeto.

Agradeço aos amigos e colegas em Serra Talhada, por estarem presentes quando eu não aguentava mais as dores na costa, as dores nos olhos, as páginas em branco e a rotina de estudos.

Agradeço aos amigos e colegas em Recife, pelas mensagens, pelos áudios e pelo apoio de presença intermitente.

“Um ponto de vista é um compromisso, uma orientação fundamental do coração, que pode ser expressa como uma história ou em um conjunto de pressuposições (pressupostos que podem ser verdadeiros, parcialmente verdadeiros ou totalmente falsos) e que porta (consicente ou inconscientemente, consistente ou inconsistentemente) a constituição básica da realidade, e fornece as fundações sobre as quais vivemos e, além disso, somos.”

James W. Sire

RESUMO

Nossa investigação se dedica à análise das representações sociais sobre mulheres latinas reproduzidas pela *Lifetime* através da série *Devious Maids*, lançada em 2013. De modo geral, questionamos se a natureza das representações sociais (re)produzidas na série rompe com a história de papéis secundários, baseados em estereotípias, e com a projeção de inferioridade social e a opressão cultural das mulheres latinas. Nosso estudo é desenvolvido em uma perspectiva multimodal e voltado para os planos contextuais e constitutivos e semiótico-discursivos da narrativa. No que diz respeito ao plano contextual e constitutivo, distinguimos como macrocategoria de análise os processos de produção, recepção e transmissão, por um lado, e universo diegético, por outro. Para a primeira macrocategoria deste plano, tomamos como microcategorias a escolha de diretores, elenco, índices de audiência; enquanto para a segunda, consideramos microcategorias a composição do título, o slogan da série, a vinheta e os títulos de cada episódio. O estudo do plano semiótico-discursivo, por sua vez, tomou como macrocategoria os modos visual, sonoro e verbal, analisados através dos vetores de representação do modo orquestrador de filmagem (ângulo, enquadramento e iluminação) e visual (cenário e figurino) e dos modos contribuintes de som (trilha sonora e fala em aspectos fonológicos), de ação dramática (movimentos e gestos) e de ação verbal (falas, discursos). A investigação do universo diegético da série permitiu compreender como o tempo e o espaço, ancorados em aspectos do mundo real, sugeriram verossimilhança de ações entre a ficção e a não ficção, ao passo que as biografias das personagens latinas deixaram em evidência temas de suas representações sociais na série. A partir desses temas, constatamos que o macrotema étnico (central para a representação social sobre as protagonistas latinas) é realizado por uma série de microtemas (estereotípias, sotaque, maternidade, sexualidade, religiosidade e liberdade financeira) usados para análise semiótico-discursiva das cenas. Ao final dessa análise, afirmamos que a *Lifetime* reproduz representações sociais sobre as mulheres latinas na série *Devious Maids* as quais, ao mesmo tempo em que as posicionam como protagonistas de suas narrativas, não as libertam de expectativas culturais estereotípicas, tanto em função da cultura americana quanto de suas próprias culturas. Nesse sentido, a *Lifetime* retoma e dá continuidade a representações construídas a partir da inferioridade econômica e social, bem como da vulnerabilidade sexual dessas mulheres. Em contrapartida, quando tais mulheres reclamam, narrativamente, poder de agência, são caracterizadas como diabólicas e manipuladoras. É possível, portanto, afirmar que as representações são fruto de posicionamentos ideológicos muitas vezes contraditórios e sempre implícitos, orientados para

empoderar ou subjulgar grupos sociais e seus membros – o que torna urgente seu estudo em produtos midiáticos, cujo público consumidor se torna cada vez mais intangível no mundo globalizado.

Palavras-chave: Representações sociais. Mulheres latinas. Multimodalidade. Séries televisivas.

ABSTRACT

Our investigation focuses on social representations of latinas (re)produced by *Lifetime* through the series *Devious Maids*, released in 2013. Generally, we investigate whether the nature of such representations distances itself from the history of secondary roles based on stereotypes and the projection of social inferiority and cultural oppression for latina women.

As a multimodal perspective is adopted in the research, we concentrate our analysis on both contextual and constitutive and semiotic-discursive dimensions of the series. Regarding the contextual and constitutive dimension, the macrocategory of analysis processes of production, reception and transmission was devised on one hand, and of diegetic universe on the other. The microcategories that compose the former are the choice of directors, script writers and actors, and the latter, the visual composition of the title of the series, its slogan, opening and episode title. On the semiotic-discursive dimension, visual, auditory and verbal modes were macrocategories of analysis realized by the vectors of representation orchestrating mode of filming (angle, framing, light) and visual (setting and figurine) and the contributing modes of sound (soundtrack and speech), dramatic action (movements and gesture) and verbal action (character's lines and discourses). By looking at the narrative, we realized how time and space, anchored in aspects of the real world, suggested convergence of fiction and non-fiction; while the biographies for the latina protagonists made evident the use of certain themes to compose their social representations in the series. Through these themes, it was noted that ethnicity as a macrotheme was realized through a series of microthemes (stereotypes, accent, motherhood, sexuality, religion and financial independence) which were used in the semiotic-discursive analysis of the scenes. As a result, it was possible to observe that Lifetime produces social representations of Latinas that albeit protagonists are still grounded on stereotypical expectations both in their own cultures and in relation to the American culture. Lifetime then (re)produces previous representations for these women built on the notion of social/economic inferiority and sexual vulnerability, and that project them as manipulative and diabolic when they assume narrative agency. Therefore, it is possible to affirm that social representations derive from ideological positioning often contradictory and implicit, oriented towards empowering or subjugating social groups and their members – which is enough to stress the relevance of studies focused on mediatic products that are consumed by increasingly untangible globalized audiences.

Keywords: Latinas. Multimodality. Social Representations. Television Series.

RESUMEN

Nuestra investigación está centrada en las representaciones sociales de las mujeres latinas reproducidas por *Lifetime* por medio de la serie *Devious Maid*, lanzada en 2013. De modo amplio, cuestionamos si la naturaleza de esas representaciones rompe con la historia de papeles secundarios basada en estereotipias y la proyección de inferioridad social y opresión cultural de esas mujeres. Dado que utilizamos una perspectiva multimodal, elegimos concentrar nuestro análisis tanto en los planos contextuais y constitutivos de la serie cuanto en lo plano semiótico-discursivo. Con relación al plano contextual y constitutivo, distinguimos como macrocategorías de análisis los procesos de producción, transmisión y reproducción, por un lado, y el universo diegético por otro. Para la primera macrocategoría son microcategorías de análisis la selección de directores y actores, mientras por la segunda, la composición del título, del slogan, de la viñeta e de los títulos de cada episodio. El estudio de el plano semiótico-discursivo tomó como macrocategoría de análisis los modos visual, sonoro e verbal, realizados por los vectores de representaciones sociales de orquestación de grabación (ángulo, encuadramiento e iluminación) y visual (escenario y figurín) y los modos contribuyentes de sonido (banda sonora e intervención en aspecto fonológico), de acción dramática (movimientos y gestos) y acción verbal (conversación, discursos). La investigación de la narrativa permitió comprender como el tiempo y el espacio, anclados en aspectos del mundo real, indicaban verosimilitud de acciones entre la ficción y la no ficción; mientras la biografía de las mujeres latinas evidenció algunos temas para componer sus representaciones sociales en la serie. A partir de una serie de micro temas (estereotipia, acento, maternidad, sexualidad, religiosidad y libertad financiera), la narrativa compone el macro tema étnico, por consiguiente los utilizamos para seleccionar las cenas. En la segunda etapa de nuestro análisis, consideramos el modo como vectores de las representaciones sociales.

En conclusión a los análisis, se pudo observar que mismo que las mujeres latinas tengan papeles de protagonistas en la serie *Devious Maids*, *Lifetime* todavía mantienen las expectativas culturales estereotípicas de la cultura americana y latina. Por lo tanto, *Lifetime* utiliza representaciones construidas a partir de la inferioridad económica/social y de la vulnerabilidad sexual de esas mujeres. Además, cuando ellas reclaman poder, se las caracterizan diabólicas y manipuladoras. Es posible afirmar que las representaciones son fruto de posicionamientos ideológicos, a veces contradictorios, y siempre implícitos, orientados para empoderar o subyugar grupos sociales y sus miembros. Por lo tanto, el estudio de las

representaciones es extremadamente urgente en productos mediáticos en que el público consumidor está cada vez más intangible en el mundo globalizado.

Palabras clave: Mujeres latinas. Multimodalidades. Series televisivas. Representaciones sociales.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Percurso analítico da pesquisa.....	28
Figura 2 Organização dos modos para análise.....	30
Figura 3 Continuum de narrativas televisivas.....	46
Figura 4 Organização detalhada dos modos na Teoria Kineicônica.....	60
Figura 5 Tipos de plano.....	63
Figura 6 Estudos das representações sociais.....	81
Figura 7 Título do seriado com referência visual à figura diabólica.....	105
Figura 8 Valentina Diaz.....	113
Figura 9 Zoila Diaz.....	113
Figura 10 Rosie Falta.....	114
Figura 11 Carmen Luna.....	114
Figura 12 Marisol Suarez.....	115
Figura 13 Esquema da análise do plano contextual e constitutivo.....	124
Figura 14 Representações sociais sobre mulheres latinas em Devious Maids.....	228

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 Quadro de cenas para análise, episódios e núcleos narrativos.....	29
Quadro 2 Quadro para análise das cenas de Devious Maids.....	31
Quadro 3 Funções da trilha sonora.....	65
Quadro 4 Vinheta de apresentação da série.....	106
Quadro 5 Lista de episódios da primeira temporada.....	108
Quadro 6 Locais externos que situam a diegese de Devious Maids.....	111
Quadro 7 Quadro dos Núcleos Narrativos da Primeira Temporada.....	112
Quadro 8 Cena de sensualização de Flora, episódio 03.....	116
Quadro 9 Cena de sensualização de Flora, episódio 12.....	118
Quadro 10 Cena sensual de Rosie, episódio 06.....	119
Quadro 11 Valentina troca de figurino, episódio 01.....	120
Quadro 12 Valentina customiza o uniforme de trabalho, episódio 01.....	121
Quadro 13 Carmen e a exibição do corpo, episódio 02.....	122
Quadro 14 Carmen e o exótico latino, episódio 01.....	122
Quadro 15 Análise da Cena 01, Episódio 01.....	129
Quadro 16 Análise da Cena 02, Episódio 10.....	137
Quadro 17 Análise da Cena 03, Episódio 01.....	150
Quadro 18 Análise da Cena 04, Episódio 03.....	157
Quadro 19 Análise da Cena 05, Episódio 01.....	165
Quadro 20 Análise da Cena 06, Episódio 09.....	175
Quadro 21 Análise da Cena 07, Episódio 02.....	185
Quadro 22 Análise da Cena 08, Episódio 04.....	197
Quadro 23 Análise da Cena 09, Episódio 05.....	204
Quadro 24 Análise da Cena 10, Episódio 03.....	211
Quadro 25 Análise da Cena 11, Episódio 04.....	220

SUMARIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	NOS BASTIDORES DA PESQUISA	21
2.1	MONTANDO O SET DE ANÁLISE	24
2.2	DELIMITANDO O CORPUS	26
2.3	O ROTEIRO DA ANÁLISE	27
3	NARRAR COMO EVENTO HUMANO E MIDIÁTICO	34
3.1	TELEVISÃO E FORMATOS NARRATIVOS	37
3.2	A SERIALIZAÇÃO DE NARRATIVAS NA TV	49
3.3	O SUCESSO COMERCIAL DA SERIALIZAÇÃO TELEVISIVA	47
4	DISCURSO E MULTIMODALIDADE	52
4.1	MULTIMODALIDADE E A IMAGEM EM MOVIMENTO	57
4.2	A IMAGEM E O SOM: MODOS E RECURSOS SEMIÓTICOS	61
5	TELEVISÃO E DISCURSOS: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS	68
5.1	TEORIAS DE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS	74
5.2	ESTEREÓTIPOS E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS	83
5.3	AS REPRESENTAÇÕES DA MULHER (LATINA) NA TELEVISÃO	88
5.4	LATINOS OU HISPÂNICOS NOS ESTADOS UNIDOS?	97
6	NO SET DE ANÁLISE: PRODUÇÃO E (REPRESENT)AÇÃO	102
6.1	DA PRODUÇÃO DE <i>DEVIOUS MAIDS</i> : DIABÓLICAS COMO REPRESENTAÇÃO	103
6.2	DA NARRATIVA DE <i>DEVIOUS MAIDS</i> : DIEGESE E REPRESENTAÇÃO	109
7	EM CENA: AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, AS IDEOLOGIAS	125
7.1	ESTEREÓTIPOS LATINOS	126
7.2	SOTAQUE	148
7.3	MATERNIDADE	163
7.4	LIBERDADE FINANCEIRA	183
7.5	RELIGIOSIDADE	195
7.6	RELACIONAMENTO (CÔNJUGE LATINO)	202
7.7	RELACIONAMENTO (ROMANCE AMERICANO)	209
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	229
	REFERÊNCIA	236
	APÊNDICE - Sinopse da série <i>Devious Maids</i>	256
	ANEXO 1 - Cartazes Promocionais da Série	268

1 INTRODUÇÃO

Narrar é um dos hábitos que nos define enquanto seres constituídos na e pela linguagem. De fato, desde pinturas em cavernas, a rodas de contação de histórias, grandes peças e romances épicos, diferentes civilizações aperfeiçoaram a arte de representar experiências e conhecimentos humanos. A televisão, através da representação do cotidiano, de universos paralelos e de reconstruções do passado, deu origem à indústria de narrativas, caracterizada por formatos diversos e públicos consumidores cada vez mais específicos e críticos. Basta uma rápida olhada na programação das emissoras e plataformas de distribuição online (a televisão da era digital) para entendermos a vastidão de seu universo narrativo: além de telenovelas, *soap operas* e minisséries, encontramos formatos narrativos que primam pela técnica narrativa, tais como as séries antológicas, as séries longas e as séries de temporada. (McKEE, 2017).

O presente trabalho dá continuidade aos estudos sobre narrativas produzidas pela televisão, investigando por uma perspectiva multimodal as representações sociais sobre as mulheres latinas na série de televisão norte-americana, *Devious Maids*. Não se trata de uma análise da qualidade do programa televisivo, nem de uma descrição dos tipos sociais que são retratados pela série, mas uma investigação sobre quais conhecimentos socialmente partilhados sobre as mulheres latinas são reproduzidos pela emissora/produtora *Lifetime* através da narrativa da série. Isto é, questionamos se a *Lifetime* dá continuidade a papéis e esterótipos tradicionalmente associados a essas mulheres ou se buscam reorientar suas representações, uma vez que representações sociais, como construções sociocognitivas, são também flexíveis e sujeitas a mudanças (MOSCOVICI, 2009; ABRIC, 1994).

De outro modo, não deixamos de considerar que uma série de televisão realiza seus discursos por diferentes modos (visual, verbal e sonoro), nem sempre concordantes. Por isso, enquanto meio de (re)produção das representações sociais, investigamos como categorias da narrativa e os temas da emergentes na série *Devious Maids* podem orientar a percepção e ação dos telespectadores acerca das mulheres latinas. Salientamos que se o leitor encontra as vertentes teóricas e as propostas metodológicas definidas e organizadas, a princípio nossa única certeza era a vontade de investigar “o que se dizia” sobre as mulheres latinas na série.

Abaixo discorreremos um pouco sobre como, a partir desse ímpeto primordial, chegamos a este volume e o que o leitor nele encontrará.

A série *Devious Maids*, lançada em 2013, pela emissora *Lifetime*¹, foi oficialmente cancelada em 2017, após quatro temporadas de audiência decrescente. A transmissora, *Lifetime*, é conhecida por sua programação voltada para o público feminino e obteve grande destaque com a produção de *Desperate Housewives*, uma das séries de maior sucesso na história da televisão norte-americana. Esta série, centrada na vida de cinco mulheres de classe média alta de um subúrbio fictício, trouxe novo fôlego às narrativas protagonizadas por mulheres nos Estados Unidos e tornou Marc Cherry um roteirista de renome. Com *Devious Maids*, Cherry retoma o modelo de narrativa poli-protagonizada por mulheres e acrescenta o caráter étnico a sua narrativa. Com isso a série não somente se adéqua ao desejo de expansão do público telespectador da *Lifetime* como marca a história televisiva dos Estados Unidos ao trazer cinco mulheres latinas como protagonistas.

Após estudar questões de identidade e feminismo chicano durante nossa especialização e, em decorrência do interesse em estudos feministas na área da Linguística, a série pareceu nos convidar a um projeto de doutoramento. Outros fatores como a rígida política de deportação do então presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, a crescente importância dos latino-americanos (estadunidenses) para o cenário político daquele país, a necessidade de se discutir a representação televisiva da mulher latina diante do sucesso de nomes como Sofia Vergara, America Ferrera e Eva Longoria e o volume cada vez mais alto de vozes feministas ao redor do mundo foram outros estímulos para a realização do nosso trabalho.

No decorrer da pesquisa, uma de nossas primeiras constatações foi a de que os estudos sobre televisão e, em particular, sobre séries não buscavam estudos linguísticos e multimodais para abordar a representação de objetos do mundo. As diferentes pesquisas que encontramos sobre séries não se detinham na análise interacional ou na construção de representações na microunidade da cena, e nem se dedicavam a séries ainda em andamento. Para nós, todavia, era fundamental

¹ Para detalhes sobre a série, as atrizes, a equipe de produção e guia de episódios, ver: <http://www.mylifetime.com>

trazer a multimodalidade como uma perspectiva teórica e como suporte metodológico para estudar as representações na série *Devious Maids*.

Consequentemente, buscamos dentre as diversas perspectivas de teorização e análise da multimodalidade, aqueles dedicados aos materiais audiovisuais. Após diferentes leituras sobre as perspectivas multimodais (JEWITT, 2009a, 2009b, 2013; O'HALLORAN, 2004, 2014; KRESS; VAN LEEWEN 1996) e desencontros com seu material de análise, encontramos, nos estudos de Burn e Parker (2003) e Norris (2011) apoio para nossa pesquisa. A teoria kineicônica de Burn e Parker (2003) se destacou por sua clareza na organização dos modos para os efeitos do audiovisual, e na leitura coordenada dos mesmos em audiovisuais fílmicos de longa duração. Norris (2011), por sua vez, nos deu importantes subsídios para interpretar as diferentes produções de significado nas interações das personagens nas cenas da série.

Todavia, como nas demais abordagens multimodais que encontramos, não conseguimos encontrar aplicações críticas para os discursos e as ideologias presentes na construção das representações nas séries televisivas. Por isso, recorreremos às noções de discurso, ideologia e grupo social como delineados por Van Dijk (1999, 2001, 2006a, 2006b). Este autor, ao se voltar para estudos do discurso, faz uma ponte entre discurso, sociedade e cognição, mostrando como estruturas da língua podem ser utilizadas para difundir crenças de base que orientam outros sistemas de crenças e as práticas sociais dos indivíduos.

Tal noção se mostrou fundamental em nossa pesquisa para entendermos a mídia televisiva como um complexo difusor de ideologias advindas das diversas emissoras estruturadas como grupos sociais específicos. Em nossa pesquisa, a televisão é vista menos como um maligno instrumento de dominação das massas, em favor de sua compreensão como um sistema de captação, produção e reprodução de discursos e ideologias. Por outro lado, não deixamos de estar cientes que o acesso a seus recursos é restrito a uma elite social, e, por isso, constitui um sistema ao qual é possível resistir e até mesmo desconstruir ao se analisar significados por meio da imagem, do som e da palavra.

De outro modo, a compreensão de ideologia como conjunto de crenças que orienta outras crenças (VAN DIJK, 1991) implica considerações acerca das representações sociais. Enquanto conhecimentos construídos por grupos sociais sobre algo ou alguém, e compartilhados socialmente, as representações são

construtos sociocognitivos (MOSCOVICI, 2009; JODELET, 2001), pois organizam a percepção do mundo dos indivíduos e suas ações no mundo através dos processos de ancoragem e objetivação (associar o não-familiar ao familiar e integrá-lo ao repertório de conhecimentos do indivíduo).

Essa concepção duplamente articulada das representações implica na influência de aspectos afetivos sobre os processos cognitivos (HÖIJER, 2011) e na possibilidade de sua reorganização e reestruturação à medida que a sociedade e seus próprios conhecimentos mudam (ABRIC, 1994, 2001; SÁ, 1998). Além disso, as representações sociais articulam uma face cognitiva e uma face social, por meio da língua em uso nas práticas sociais. Isso torna necessária uma análise discursiva e interacionista das representações nos discursos, afinal é por meio destes que elas virão “à tona” (MATÊNCIO, 2006; HARRÉ, 2001). As palavras são, portanto, vetores para as representações sociais.

A análise linguístico-discursiva de representações sociais permite, então, compreender a relação entre operações mentais, operações linguísticas e processos sociais, bem como a construção, por determinado grupo social, situado historicamente e culturalmente, de seus conhecimentos sobre um determinado objeto da realidade. Por isso, quando um seriado propõe deixar em evidência grupos sociais minoritários, atentar para as estratégias de representação social pode esclarecer não somente quais conhecimentos sobre membros daquele grupo interessa à emissora difundir, mas também quais visões sobre como membros do grupo em questão se relacionam com membros de outros grupos sociais.

Finalmente, ao problematizarmos a natureza das representações sociais sobre as mulheres latinas na série *Devious Maids*, foi importante retomar outras representações sobre essas mesmas mulheres já presentes em audiovisuais, notoriamente tendenciosas. De fato, tanto filmes quanto séries trazem latinos em posições coadjuvantes, vinculadas a cenas e eventos potencialmente negativos para sua percepção na sociedade, tais como tráfico de drogas e violência (GUZMÁN; VALDIVIA, 2004 e PATRICK, 2009).

Diante desse quadro, nosso objetivo geral de pesquisa foi investigar as representações sociais sobre as mulheres latinas em *Devious Maids*. Buscamos entender se as representações sobre mulheres latinas na série *Devious Maids* propunham percepções em consonância com conhecimentos e práticas sociais de empoderamento dessas mulheres ou se reafirmavam percepções e valores de

assimetria social com base em construções estereotípicas já existentes. De fato, foi nossa primeira hipótese de investigação que a *Lifetime*, apesar de fazer com que as mulheres latinas assumissem papéis de protagonistas, continuou a associa-las a situações de inferioridade social em uma releitura de estereótipos.

De modo específico, questionamos como os aspectos contextuais da produção e da recepção da série influenciariam a composição de significados representacionais sobre essas mulheres. Para isso, usamos como microcategorias de análise a escolhas dos diretores e atores, a composição do título, slogan, da vinheta de abertura da série e os títulos de cada episódio. Nesse sentido, partimos da hipótese que a caracterização do produto midiático poderia antecipar interpretações específicas sobre as mulheres latinas para os telespectadores antes que esses tivessem acesso à própria narrativa.

Para conduzirmos nossa pesquisa, estabelecemos dois planos de análise: o primeiro voltado para aspectos contextuais e constitutivos da série enquanto produto midiático e o segundo, para a própria natureza semiótico-discursiva da série. No primeiro plano de análise distinguimos duas macrocategorias: as condições de produção, recepção e transmissão da série, por um lado, e o universo diegético da narrativa por outro. Cada macrocategoria conta com um número pré-definido de microcategorias que cuidam de aspectos mais externos (como roteiristas, atores, a composição visual do título e a vinheta de abertura) e internos da narrativa (tempo, espaço e personagens).

O segundo plano de análise, por sua vez, parte da natureza multimodal e discursiva das representações sociais na série, e assume como macrocategorias os modos visual, verbal e sonoro para investigar a rede de significados gerados com sua interação. Nesse sentido, tomamos como microcategorias os vetores de representação social de filmagem, trilha sonora, tempo, fala, ação dramática, cenário e figurino. Essas microcategorias foram utilizadas para analisar as cenas dos episódios que traziam de modo mais saliente os temas de representação social emergentes das biografias das personagens.

Para a análise do plano semiótico-discursivo, nos deparamos com a inexistência a partir dos estudos de multimodalidade e audiovisual de uma ferramenta pronta e suficiente para abordarmos o formato série a partir da contribuição coordenada de cada modo semiótico. Assim, com base em modelos da teoria kineicônica (BURN, 2013; BURN; PARKER, 2003), nos estudos de Vanoye e

Goliot-Lété (2008), Baldry e Thibault (2001) e Pereira (2014) construímos um modelo, ainda parcial, para abordarmos os discursos evidentes nas cenas escolhidas e discuti-los de modo crítico. Isto é, um modelo que nos permitisse ir mais além que a simples descrição do realizado por cada sistema semiótico ou de quais recursos cada sistema utilizou para gerar sentido: era fundamental seu desdobramento crítico.

O presente volume está organizado em sete capítulos, o primeiro dos quais apresenta ao leitor nossos objetivos e o percurso metodológico da pesquisa, as escolhas feitas quanto ao material e a construção de nossa ferramenta de análise. Os três capítulos seguintes integram nossa base teórica: o segundo capítulo discute o hábito humano de narrar e sua construção pela mídia televisiva; o terceiro trata da relação entre discurso e multimodalidade, abordando como os audiovisuais têm sido analisados por diferentes pesquisadores e; o quarto se volta para a relação entre representações sociais, estereótipos e as mulheres latinas na mídia.

O quinto e o sexto capítulos apresentam nossa empreitada analítica. O quinto, voltado para a o plano contextual e constitutivo da análise, aborda as macrocategorias de produção e universo diegético, enquanto o sexto se volta para a análise semiótico-discursiva das cenas cujos temas contribuíam mais explicitamente para (re)produção de representações sociais sobre as mulheres latinas pela *Lifetime*. Nesse capítulo, evidenciamos como questões de estereotipia, sotaque, maternidade, liberdade financeira, religiosidade e relacionamentos afetivos são componentes do macrotema étnico para a representação social sobre as mulheres latinas na série *Devious Maids*. No sétimo capítulo, discutimos os dados resultantes de nossa análise e apresentamos nossas considerações finais.

Se a modernidade tardia, como defendia Giddens (1991) é caracterizada pela reflexividade, isto é, o exame das práticas sociais à luz de novos conhecimentos construídos sobre as mesmas e que as constituem, esperamos que com nossas reflexões e propostas analíticas, futuros pesquisadores achem na televisão objetos de debate e apreciação, contribuindo para o preenchimento das lacunas ainda existentes na análise de seus discursos multimodalmente constituídos. Dessa maneira, nosso trabalho não é uma leitura final e absoluta, mas uma possível compreensão de uma narrativa midiática cuja construção discursiva está orientada para difusão de conhecimentos e valores que podem influenciar como as pessoas entendem e agem em relação a um determinado objeto do mundo.

2 NOS BASTIDORES DA INVESTIGAÇÃO SOBRE DEVIOUS MAIDS

“É perigoso permitir o público nos bastidores. As pessoas são facilmente desiludidas e, então, ficam com raiva de você, pois era da ilusão que gostavam”.

W. Somerset Maugham

Nossa pesquisa se caracteriza como uma investigação de natureza interdisciplinar acerca das representações sociais sobre as mulheres latinas na série televisiva *Devious Maids*, na comunhão dos estudos de representação social, narrativa e multimodalidade. Ou seja, investigamos o produto narrativo de um dado grupo social (*Lifetime*), a partir de um posicionamento ideológico e atendendo a interesses também mercadológicos, o qual (re)produz representações sociais sobre as mulheres latinas para um público telespectador. Nessa investigação, olhamos tanto para a construção do produto midiático (por meio da escolha de diretores, da composição visual da série, de sua vinheta e slogan) e da narrativa em suas microcategorias (tempo, espaço e temas), bem como para as cenas que salientam narrativamente a (re)produção de representações sociais sobre mulheres latinas.

Todavia, para que nosso estudo possa ser qualificado como adequado às reflexões sobre representação social, precisamos, primeiramente, mostrar que há validação, do ponto de vista metodológico, para nossa empreitada. Por isso, começamos esse capítulo com a caracterização de um grupo social que produz representações sociais acerca de um objeto (mulheres latinas), para, em seguida, apresentarmos a metodologia de nosso trabalho.

Nosso primeiro passo, portanto, é retomar a obra “A Construção do Objeto de Pesquisa em Representações Sociais” (1998) de Celso Sá. Nela, o autor pontua:

não basta pois, como fazem aqueles que estão apenas se iniciando no campo de estudos, decidir que se quer pesquisar a representação social de um objeto qualquer, sem se preocupar de antemão com a própria plausibilidade da sua existência como fenômeno concreto, nem com a possibilidade de sua abordagem segundo a teoria das representações sociais e com recursos metodológicos disponíveis (SÁ, 1998, p.15).

Por isso, é necessário esclarecer como estão constituídos os dois elementos fundamentais para as representações sociais: seu sujeito e seu objeto. De acordo com Sá (1998, p.46), identificar os princípios de “relevância cultural” ou “espessura social” suficientes para o objeto deve ser o passo primeiro de qualquer intenção de

pesquisa sobre representações sociais. Por isso, esses critérios pedem do investigador que identifique nas práticas do grupo implicações consistentes do objeto em questão, em detrimento de opiniões flutuantes e desconexas.

De modo geral, para se estudar o fenômeno das representações sociais não é suficiente supor que elas são produzidas por um dado grupo social sobre um objeto (lembramos que as representações são sempre de alguém e sobre alguma coisa), mas é necessário haver um saber efetivamente praticado. Além disso, a relação entre sujeito e objeto das representações pede que ambos sejam bem delimitados nas pesquisas, afinal uma mesma instância social pode ser tanto sujeito quanto objeto e, numa mesma pesquisa, seria incoerente que tais aspectos se confundissem.

Por nos voltarmos para as representações sobre a mulher latina presentes em *Devious Maids*, indagamos, *a priori*, se há, de fato, fenômeno de representação social. Nesse sentido, questionamos quem, afinal, formula as representações na série e como podem ser configurados em um grupo social. Como discutido anteriormente, a *Lifetime* enquanto empresa transmissora de televisão possui uma longa história com programas voltados para o público feminino e, em suas décadas de existência, tanto o conselho diretor quanto os arquitetos da grade de programação vêm buscando inserir programas de caráter diversificado para fazer convergir seus programas à diversidade do público telespectador.

Vale lembrar que para que um grupo social seja formado, nas palavras de van Dijk (2006), uma dada coletividade deve compartilhar experiências, interações e conhecimentos organizados em função de critérios de pertinência, atividades típicas, objetivos, valores, posições sociais e recursos a que têm acesso. Esses critérios em conjunto definem tanto a identidade quanto os interesses do grupo, ou seja, “cada categoria pode ser necessária para definir todos os grupos, mas eles também podem ser identificados especificamente por uma categoria em particular” (VAN DIJK, 2006, p.96).

No caso das representações sobre mulheres latinas em *Devious Maids*, constituímos a *Lifetime* como seu grupo (re)produtor, pois assume a responsabilidade pelos valores e pelas normas que guiam a escolha temática e as possibilidades de assuntos de serem levados à tela. Nesse sentido, Marc Cherry ao procurar a empresa *Lifetime* com sua nova proposta (e havendo trabalhado com a *Lifetime* durante a produção de *Desperate Housewives*) o faz ciente da tradição de

discursos que compõe a identidade da empresa e os aciona para escolher conteúdos, perspectivas e a estética da série. Isso também é válido, portanto, para todos que se envolvem mais ou menos diretamente com a produção, direção, edição e transmissão do programa, uma vez que se alinham a um mesmo objetivo profissional/mercadológico, e atividades típicas organizadas.

De modo complementar, defendemos nossa compreensão sobre as mulheres latinas como objeto da realidade plausível sujeito a ser representado pelo grupo social acima descrito. As mulheres, de modo geral, já foram objeto de representações através do diálogo entre mídias (de modo cada vez menos unilateral) e sociedade. Nos Estados Unidos, grupos etnicamente minoritários lutam pela igualdade de acesso ao espaço midiático e pela desconstrução das representações (e dos estereótipos) que foram sobre eles desenhados. Superficialmente, suas representações partem da visão desses indivíduos como “outros”, “aliens” cujas origens linguísticas, geográficas e culturais ameaçam a estabilidade da hegemonia americana. Por isso, deslocados da sociedade para posições marginais, tais grupos não têm acesso aos espaços de difusão de suas próprias representações. São exemplos desses deslocamentos, as primeiras aparições de mulheres latinas do meio filmográfico, mal reconhecidas como tal, uma vez que seus papéis projetavam os ideais estéticos da mulher americana branca.

Com o *Movimiento Chicano*, o feminismo das mulheres chicanas e, posteriormente, o feminismo das mulheres latinas nos Estados Unidos (CALDERÓN, 2004), ocorre a abertura e ampliação dos espaços acadêmicos e profissionais para/por mulheres latinas, buscando a releitura de suas tradições culturais mais limitantes e a proposta de ocupação de novos espaços com outras significações para as mulheres latinas (ANZALDUA, 1987). Essa nova perspectiva questiona os arquétipos e estereótipos que integram o conhecimento comum sobre a mulher latina, levantando outras bandeiras a seu favor – o que faz parte de nossas intenções investigativas com *Devious Maids*.

O lançamento de *Devious Maids* proporcionou às mulheres latinas uma oportunidade de refletir sobre a realização dos papéis protagonistas na tela e a experiência representada das mulheres latinas. Esse interesse buscava a audiência de donas de casa, trabalhadoras rurais, operárias, mães, prostitutas, e demais mulheres latinas, as quais residentes nos Estados Unidos buscam, junto a suas famílias ou individualmente, melhores condições de vida e formam uma força de

trabalho subassalariada e limitada pela tradição cultural machista do ambiente doméstico e de um país que não as reconhece como cidadãs.

Dessa maneira, as mulheres latinas se apresentam como objeto de representações sociais potencialmente contraditórias, presas à tradição de representação midiática, mas sujeita aos processos de reflexão contemporâneos. Por isso, a relevância de analisarmos quais conhecimentos sobre a mulher latina são (re)produzidos dos conhecimentos de senso comum da sociedade americana para a série e se há projeções de novas percepções e práticas a partir de seus papéis protagonistas. A seguir, explanamos a organização metodológica de nossa pesquisa.

2.1 MONTANDO O SET DE ANÁLISE

Nessa seção explicamos como procedemos à investigação das representações sociais sobre as mulheres latinas na narrativa audiovisual *Devious Maids*. Cientes de que série e filme são formatos audiovisuais distintos, achamos importante retomar o princípio básico que Vanoye e Goliot-Lété (2008) defendem para analisar um filme em sentido científico: decompor e reconstruir seus elementos constitutivos para compreender como formam um todo significativo. Para as autoras, não é necessário que essas duas fases sejam claramente distintas uma da outra, uma vez que não se exige da análise linearidade ou cronologia, mas salientam, porém, que o filme deve ser o ponto de partida e o ponto de chegada da análise.

Em nossa perspectiva, quando o produto audiovisual é o princípio e o fim da análise, a interpretação deve se voltar para o sentido e pela produção do sentido, relacionando o que se exprime e “como” isso se exprime. Para isso, erguemos dois eixos de interpretação: o sócio-histórico e o simbólico. O eixo sócio-histórico diz respeito às marcas que o próprio audiovisual pode trazer consigo de um conjunto de escolhas que decupam o real e com ele constroem, em uma complexa relação, um mundo possível. Por isso, analisamos a escolha de diretores, roteiristas, atores, da composição visual da série, da composição visual do título, vinheta de abertura e demais microcategorias do procedimento contextual e constitutivo: eles expressam a rede de escolhas e investimentos ideológicos subjacentes que caracterizam a *Lifetime* enquanto grupo social e formam sua identidade midiática.

A interpretação simbólica, por sua vez, pode ser premissa da análise ou não estar presente em favor de uma leitura mais “literal”:

Ademais, é possível rotular que qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo real (VANOYE e GOLLOT-LÉTÉ, 2008, p. 61).

Consequentemente, as imagens (e não somente elas) devem ser lidas como produtos construídos em função de elementos naturalizados no cotidiano por seus investimentos ideológicos. Por outro lado, ainda é possível que a interpretação simbólica levante preocupações quanto às intenções do autor: frequentemente os achados de pesquisas são questionados quanto à possibilidade de o autor estar ciente de tantos aspectos de sua obra. Daí lembrarmos, de acordo com Joly (2005, p.44), que a intencionalidade do autor é, na verdade, um dos aspectos dos quais devemos abrir mão para estudar imagens:

Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo.

Para séries televisivas, realizadas como simulacros da realidade, a intencionalidade explícita de um dado grupo social, tal como anunciada em campanhas de publicidade, pode entrar em conflito com mensagens lidas de modo analítico no produto que anunciam. Hipoteticamente, portanto, se um determinado programa traz em seu roteiro falas racistas ou sexistas, torna-se menos importante pontuar se essas mensagens são parte do conjunto de intenções de uma empresa, em favor de observar sua existência e implicações para o conjunto de indivíduos que se vê prejudicado pelas mesmas.

Diante disso, nossa análise das representações sociais em uma série televisiva parte da consideração da relação entre o mundo e o material de análise, urgindo em primeira instância a reflexão sobre suas condições de produção, transmissão e recepção. É apenas após esse estágio inicial que passamos à análise de seu aspecto semiótico-discursivo através de cenas específicas. Antes de

explicarmos em maiores detalhes, como essas fases foram desenvolvidas em nossa pesquisa, porém, apresentaremos o conjunto de escolhas feitas para configuração do nosso *corpus*.

2.1 DELIMITANDO O MATERIAL DE ANÁLISE

Ao tomarmos a série *Devious Maids* como meio de (re)produção de representações sociais, envolvemo-nos com as atividades de doutoramento e testemunhamos o desenvolvimento de outros arcos narrativos de temporada ampliando o universo da pesquisa para quatro temporadas e cinquenta e dois episódios. Diante disso, usamos os índices de audiência e o caráter de ineditismo da primeira temporada como critérios para sua escolha como *corpus* restrito: os primeiros 13 episódios da série contaram com média de audiência de dois milhões de telespectadores (DEADLINE, 2013).

Cientes que o roteiro de Marc Cherry tomava por base a série mexicana *Ellas son...la alegría del hogar* (produzida pelo Grupo Televisa e transmitida de 26 de abril a 19 de julho de 2009), buscamos não traçar paralelos entre os produtos, em função das diferenças evidentes em termos narrativos (tempo, espaço, construção das personagens), estéticos e, particularmente, em decorrência de nosso foco nas representações sociais sobre as mulheres latinas nos Estados Unidos – ausentes na proposta da série mexicana.

Similarmente, evitamos uma análise contrastiva com outros produtos televisivos que trazem mulheres latinas em seu elenco (a exemplo de *Ugly Betty* ou *Modern Family*), uma vez que o papel social a partir do qual cinco mulheres latinas protagonizam *Devious Maids* não se encontra repetido nas demais propostas. Essa delimitação tornou mais fácil buscar “na relação representação-ação, os mecanismos cognitivos e afetivos da elaboração das representações” (SPINK, 2002, p.100).

A partir da escolha da primeira temporada, retomamos os três níveis de complexidade da narrativa seriada: a temporada, isto é, o motivo geral da narrativa que une os episódios; os episódios, com sua história, recursos e objetivos narrativos próprios; e as cenas, as quais se relacionam entre si até desenvolverem a complicação máxima e resolução. O arco narrativo da temporada não seria suficiente para investigar a natureza das representações sociais sobre a mulher

latina por ser uma concatenação de eventos, vago no desenvolvimento das personagens. Na verdade, as unidades que melhor permitiram a discussão acerca das representações sociais foram as cenas de diferentes episódios, pois desenvolvem com maior ou menor grau de explicitude narrativa os temas formadores das representações. Por isso, realizamos uma seleção prévia de cenas para nos determos àquelas que melhor servissem para análise de temas ou vetores de representações sociais.

Por fim, alertamos que, apesar das diferentes pesquisas multimodais já realizadas, não havia até o presente trabalho ser desenvolvido uma proposta metodológica com categorias bem definidas e propósito crítico para produtos audiovisuais televisivos e narrativos. Na verdade, durante a revisão da literatura, encontramos propostas de análises de materiais fílmicos e até descrições multimodais de propagandas audiovisuais, porém, o universo da narrativa seriada permanecia quase inexplorado – uma exceção parcial seria a tese de Pereira, (2014) sobre representações do feminino em *A grande família*. Com nossa ferramenta, quisemos somar os pontos positivos dos modelos já existentes e adaptá-los ao nosso objeto de estudo, permitindo a leitura fluida e interpretação do realizado por cada vetor de representação e seus significados.

2.3 O ROTEIRO DA ANÁLISE

Como dito anteriormente, o primeiro passo de nossa análise levou em consideração o plano contextual e constitutivo da série, ou seja, sua produção, recepção e transmissão, e a criação do universo diegético. Ao nos voltarmos para esse plano, buscamos entender como a produção da série *Devious Maids* orienta a visão do telespectador para conhecimentos socializáveis sobre as mulheres latinas. Com isso, os locais e as épocas específicas de produção e recepção são vistos como microcategorias que podem influenciar as relações entre pessoas e estabelecer uma série de convenções e esquemas de interação (THOMPSON, 2007, p.366).

Nesse sentido, dentre todas as complexas etapas do processo de produção, escolhemos nos concentrar na seleção de roteiristas, diretores e elenco, bem como, a composição do título, a vinheta e o slogan e o título de cada episódio. A pesquisa acerca dos roteiristas, diretores e elenco foi realizada com rápida consulta aos

diretórios da internet (Internet Movie Database) e ao site da própria *Lifetime*, coletando informações sobre trabalhos anteriores e buscando a relação desses profissionais com a proposta da série *Devious Maids*.

Figura 1 Percurso analítico da pesquisa



Fonte: autoria própria (2017).

No que diz respeito à macrocategoria do universo diegético, olhamos para as microcategorias de tempo, espaço e para a construção das personagens. Nesse sentido, procuramos entender como espaço e tempo constroem relação de verossimilhança com o mundo real dos telespectadores, distinguindo para a microcategorias de espaço cenas internas e externas e pontuando a relação do local da série com dados demográficos dos Estados Unidos. Para o tempo, observamos a relação entre série e coordenadas do mundo real, bem como seu uso enquanto dispositivo narrativo que permite a não-linearidade na concanetenação dos eventos da série.

No que diz respeito às personagens, recorremos aos eventos biográficos disponíveis na primeira temporada para identificar os temas atribuídos pela *Lifetime* à representação narrativa da mulher latina. Assim, observamos quais experiências a emissora desenvolveu para compor a biografia de cada uma das cinco protagonistas, evidenciando quais temas de suas vidas eram também temas de representações sociais. Com base na recorrência e relevância desses temas para as biografias, identificamos as cenas que os abordavam com maior tempo e

profundidade para o próximo plano de análise. Abaixo, listamos os temas, o episódio em que ocorrem e quais personagens são presentes na narrativa para a realização do tema.

Quadro 1 Quadro de cenas para análise, episódios e núcleos narrativos.

Número da cena	Temas	Episódios	Núcleo narrativo
1	Estereótipos sobre latinos	ep. 01	Flora
2		ep. 10	Valentina
3	Sotaque	ep. 01	Marisol
4		ep. 03	Carmen
5	Liberdade financeira	ep. 02	Carmen
6	Religiosidade	ep. 04	Rosie
7	Maternidade	ep. 01	Rosie
8		ep. 09	Zoila
9	Relacionamento Homem latino	ep. 05	Carmen
10	Relacionamento Homem americano	ep. 03	Rosie
11		ep. 04	Marisol

Fonte: autoria própria (2017).

Na escolha das cenas levamos em consideração aquilo que discursivamente era proposto como pertinente às representações sobre as mulheres latinas. Com isso, cenas que deixavam em evidência caracterizações ou representações da empregada doméstica não foram selecionadas – ainda que durante a análise não deixemos de pontuar o valor deste papel social para a representação sobre a mulher latina.

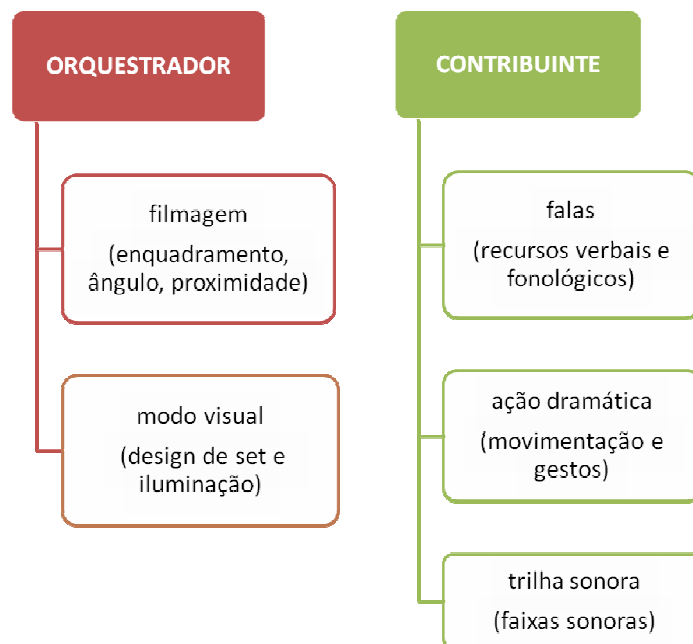
Uma vez contemplado o plano contextual e constitutivo, Thompson (2007) propõe, então, analisar as próprias formas simbólicas que articulam os discursos e trazem marcas de seus investimentos ideológicos. Devido ao nosso foco nas representações sociais sobre a série *Devious Maids*, aqui considerada um evento multimodal, esse plano de análise se volta para os modos visual, sonoro e verbal. Para isso, definimos como microcategorias de análise os vetores de representação da cena (figurino e cenário), da narrativa (tempo, fala, imagem, ação dramática) e técnicos (modo de filmagem e trilha sonora).

Havendo descartado as demais propostas de caráter sistêmico-funcional mencionadas na fundamentação teórica, optamos, para responder a essas demandas, por usar a teoria kineicônica e sua divisão de modos orquestradores e contribuintes. Como será explicado com mais detalhes no terceiro capítulo, a

metodologia de Burn e Parker (2003), Burn (2013) parte da distinção entre modos **orquestradores** de filmagem e edição (recursos de ângulo, enquadramento e proximidade) e modos **contribuintes** visuais, sonoros e corporificados.

Em nossa estrutura de análise (esquematisada na Figura 2), optamos por não incluir o modo orquestrador de edição, mais interessante para estudos técnicos do audiovisual, e nos concentrarmos no modo de filmagem, ao qual adicionamos os aspectos de iluminação. Comentários sobre design de set e figurino são feitos como elementos do modo contribuinte visual e se o modo sonoro fica limitado à melodia, ritmo e instrumentação, em nossa análise adicionamos comentários sobre a letra das canções da trilha sonora. Por fim, o modo corporificado abrange a ação dramática (gestos, expressões), e a fala das personagens (aspectos articulatórios e interacionais).

Figura 2 Organização dos modos para análise



Fonte: autoria própria

A partir dessa pré-seleção dos vetores de representação, os arranjamos de acordo com as funções que exercem na cena: vetores contextuais (cenário, personagens e figurino); vetores da narrativa (tempo, da fala, da ação dramática e

da imagem); e vetores técnicos (modo orquestrador de filmagem e trilha sonora). Essa organização permite ao leitor entender como a cena é construída, o que nela se realiza e como a filmagem realiza multimodalmente o evento narrativo. Vale salientar que as cenas foram identificadas de acordo com a numeração de ocorrência na pesquisa e o episódio a que pertence (Quadro 2).

Quadro 2 Quadro da estrutura de trabalho para as cenas de *Devious Maids*

Cena XX - Episódio XX			
Cenário			
Personagens			
Figurino			
TEMPO	FALA	AÇÃO DRAMÁTICA	IMAGEM
Modo orquestrador da filmagem			
Trilha sonora			

Fonte: autoria própria com base em Pereira (2014) e Parker (2013)

Mesmo que o tempo não seja em si um modo semiótico, o utilizamos como vetor de representação, pois está implicado na duração dos planos de ação e a velocidade dos turnos de fala, aspectos que contribuem para os efeitos dramáticos ou cômicos da série. As informações de tempo e as próprias falas foram retiradas das legendas disponíveis nos sites <addic7ed.com> e <opensubtitles.org>.

Ao contrário de Vanoye e Goliot-Lété (2008) e Pereira (2014), mantivemos o espaço para imagem porque nosso material de análise é audiovisual, e sua não-inserção junto ao modo verbal descaracterizaria a natureza de nosso estudo. Para a seleção das imagens que caracterizam cada tempo de filmagem, não nos baseamos nas definições de fase ou subfase de Baldry e Thibault (2001), nem tomamos o plano como Vanoye e Goliot-Lété (2008). Decidimos que para representar de modo estático o que ocorre na narrativa, dentro do tempo de cada turno/ação por personagem, buscaríamos os momentos com maior concentração de significado gestual e expressivo das personagens para. Para isso, utilizamos a ferramenta de edição de filmes *Windows Movie Maker*.

Na análise dos diálogos, meio pelo qual as representações sociais se manifestam linguisticamente e são (re)produzidas entre personagens e para os telespectadores como realizações investidas ideologicamente, observaremos a distinção de Van Dijk (1991) sobre as estruturas ideológicas do discurso. Van Dijk (1991) distingue entre macro e micro níveis de análise e observa as dimensões relacionadas à oralidade, como volume, entonação, prolongamento de sílabas, ênfases (que variam de acordo com a posição social, emoção ou contexto situacional); aspectos lexicais e sintáticos como a escolha das palavras, a organização das sentenças, topicalizações, uso de ironias ou metáforas.

A partir dessas estruturas de superfície, discutiremos os aspectos semânticos das falas, isto é, os significados expressos por meio da coerência textual, das proposições, dos implícitos e das pressuposições do discurso - de particular importância porque as falas são roteirizadas, isto é, pensada por profissionais para expressar atitudes e significados pensados antecipadamente, em detrimento de surgidas na espontaneidade da comunicação face a face. Além disso, os aspectos fonológicos são também estruturas ideológicas do discurso, tornando necessário que lançassemos mão de recursos de transcrição da fala das personagens.

Com base em Norris (2011), modificamos as fontes e seus tamanhos e utilizamos curvas e retas ascendentes para caracterizar hesitações, ênfase e entonação bem como o alongamento de sílabas e aumento no volume da voz. Para isso estabelecemos que o alongamento de sílabas será representado pela repetição da letra associada ao som vocálico com o número de letras sugerindo a duração do prolongamento; as hesitações serão marcadas por ..., e quanto maior a quantidade de pontos, maior a pausa; a ênfase em palavras específicas será transcrita pelo sublinhado; a entonação crescente ou decrescente é expressa por uma linha reta diagonal próximo à fala em questão, enquanto ênfases entonacionais são marcadas por linhas curvas próximas à fala e cujo pico representa a ênfase marcada pelo falante; por fim, o volume crescente da voz é expresso no tamanho crescente da fonte.

Finalizada a apresentação do “como” de nossa pesquisa e de seus princípios de análise, em seguida nos dedicaremos ao nosso arcabouço teórico. Nesse percurso, discutimos como as séries televisivas surgem como uma reorientação tecnológica do hábito de narrar, suas propriedades multimodais e, em particular, como local de representações sociais. No primeiro momento situamos as séries em

função de sua constituição histórica e social, correspondente a uma configuração de sociedade. Ao discorrermos sobre estudos de multimodalidade, buscamos orientar o leitor para os modos visuais e sonoros – frequentemente subestimados em análises de materiais audiovisuais. E, por fim, ao tratarmos das teorias das representações sociais, as caracterizamos como construções socio-cognitivas, realizadas discursivamente e aptas a darem origem a representações estereotípicas.

3 NARRAR COMO EVENTO HUMANO E MIDIÁTICO

“Ao ler narrativas, escapamos da ansiedade que nos ataca quando tentamos dizer algo verdadeiro sobre o mundo. Essa é a função consolidadora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias, e tem contado histórias desde o começo dos tempos”.

Umberto Eco

Entender como uma série de televisão (re)produz representações sociais exige a compreensão da própria série como um fenômeno narrativo que articula em si diferentes materializações de sentido e que se insere em uma história de produção de narrativas televisivas, com estéticas e conteúdos em consonância com padrões culturais de consumo historicamente situados. Por isso, nesse capítulo, discutimos como o hábito de narrar é atualizado para diferentes mídias e, em particular, como a televisão se apropria da prática narrativa, estruturando-a em função do consumo doméstico e da venda da audiência em uma grade de programação, dando origem a diferentes formatos de narrativa. Nesse percurso, destacamos a emergência na década de 1990 da complexidade narrativa (*quality TV*) e de um público consumidor cada vez mais crítico e intangível.

Especula-se que nossas capacidades linguísticas e a habilidade de contar histórias se desenvolveram coordenadamente. Há quem defenda, a exemplo de Turner (1996), que os humanos não começaram a contar histórias porque tinham linguagem, mas que a linguagem veio a responder a necessidade de contar histórias. Essa inter-relação entre a história da humanidade e as narrativas se tornou um tema fértil para pesquisa, como provam as várias áreas de pesquisa e a quantidade de trabalhos sobre o tema (CIHODARIU, 2012; OLIVEIRA; PAIVA, 2008).

De modo geral, o termo “narrativa” é associado à contação de um evento, a partir de uma perspectiva, numa dada estrutura temporal, no qual o processo de contar é também relevante. Algumas definições concentram as narrativas no âmbito das experiências reais dos seres humanos, tal como proposto por Labov e Waletzky (1967, p.21-22). Autores como Ochs e Capps (1996), por sua vez, consideram a ficcionalidade como um elemento pertinente desse fenômeno, uma vez que os eventos narrados podem ser reais ou apenas possíveis.

Se no período romântico, predominava a visão de narrar como expressão da subjetividade, mais recentemente já se admite que tudo que é sentido, imaginado e

comunicado pelo narrador é um construto social (CIHODARIU, 2012). Por isso, é possível compreender narrativas como meios de construção social da realidade, “o único meio pelo qual podemos expressar essa experiência [humana] e torná-la inteligível” (CIHODARIU, 2012, p.33). Isto é, torna-se impossível dissociar as narrativas e seu valor para a racionalização da experiência humana, seja a nossa própria ou a dos outros.

Nesse processo, o ato de narrar transforma ou cria significados para nossas experiências sem que os mesmos sejam fixos entre culturas, entre indivíduos ou entre uma época e outra. Devemos salientar, ainda, que em uma perspectiva multimodal, narrar depende não somente de palavras, mas é um evento que envolve sinais, gestos, música, imagens e recursos semióticos, ou seja, é naturalmente um evento multimodal (VAN LEEUWEN, 2011).

Os primeiros estudos da narrativa começaram com a Poética de Aristóteles, escrita em torno do ano de 335 a.C. Nessa obra, o pensador grego não somente distingue gêneros narrativos (comédia, tragédia e épico) como entra em detalhes sobre aspectos formais e temáticos que caracterizariam tais formas. Já no século XX, as questões da estrutura narrativa foram novamente alvo de estudos, com a proposta de uma morfologia geral para os contos de fadas, elaborada por Vladimir Propp (1971).

Com sua obra, Propp (1971) lança os alicerces da narratologia moderna ao distinguir as esferas narrativas, ou seus movimentos retóricos, ao identificar as unidades de segmentação e as funções sequenciais, bem como delinear oito tipos de personagens típicos (o vilão, o despachante, a ajuda mágica, a princesa, o pai, o doador, o herói e o falso herói). Outros estudos, incluindo o do próprio Labov e Waletzky (1967) também se voltaram para a compreensão da narrativa em seu aspecto estrutural, buscando suas unidades e elementos geradores de sentido.

Mais recentemente, Goodman (1981) e Ricoeur (1994) se tornaram ícones de uma nova leitura das narrativas em função da ordenação sequencial dos eventos, constituindo a “descronologização” das mesmas. Para esses autores, a temporalidade cronológica da narrativa é um elemento constitutivo, porém sem demandar rígida linearidade dos eventos. Goodman (1981) pontua ainda que a natureza narrativa é caracterizada menos pela explicitação do que ocorreu como pela sua sugestão através dos códigos culturais que colocam em relação o leitor e o

texto narrativo. Dessa maneira, a narrativa passa a ser compreendida como uma organização lógica, culturalmente situada.

Na perspectiva dos estudos linguísticos, as narrativas constituem um tipo de texto, ou seja "uma espécie de construção teórica definida pela natureza linguística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas)" (MARCUSCHI, 2002, p.20-21), que permite, ao mesmo tempo, a sistematização e análise dos textos. Nesse sentido, as narrativas possuem um corpo textual que sustenta ao mesmo tempo o enredo e a performance pelos modos semióticos escolhidos, em elementos especializados para cada evento comunicativo gerando um rico repertório simbólico, comunicativo e estilístico para expressar a experiência humana.

Consideradas "gêneros de poder", as narrativas convidam os outros a participarem de modo mais ou menos direto de eventos relativamente coesos apresentados ou mostrados pela mediação do narrador. Nessa relação de linguagem e experiência, as narrativas podem construir identidades, construir e preservar mitos, constituir literatura ou etnografia, ser uma performance, constituir um meio educacional, uma forma de comunicação ou uma espiritualidade. Assim, exercem papel importante na transmissão das morais, conservação da cultura ou expressão de um ponto de vista (EXLEY, 2010).

Por serem fundamentalmente atividades sociais, as narrativas são processos dialógicos, que contam com a participação de outros atores sociais em sua performance e, até, em sua autoria. Por isso, Elinor Ochs (2004) observa que em sua circulação social, as narrativas também requerem atividades cognitivas específicas, como lembrar, situar, antecipar, imaginar, representar, avaliar, e inter-relacionar eventos, ativando processos mentais que, iniciando no indivíduo, o ligam aos processos cognitivos de seus interlocutores.

Salientamos que enquanto práticas sociais, as narrativas são sujeitas a investimentos ideológicos, isto é, mobilizam sistemas de crenças socialmente compartilhados que controlam e organizam a tessitura social em contextos históricos e culturais específicos (VAN DIJK, 2006). Por outro lado, o teor ideológico de uma narrativa pode não estar explícito em uma primeira leitura, afinal, ideologias hegemônicas são "naturalizadas" na sociedade e assumem valor de conhecimentos já estabelecidos.

Quando consideramos que as narrativas são também comercializadas em formato impresso ou audiovisual, esses investimentos unem-se a propósitos mercadológicos, buscando sintonia com conhecimentos e práticas do público consumidor. Por isso, o estudo da articulação e difusão de construções sociais de conhecimento sobre objetos do mundo (representações sociais) em narrativas não somente deve atentar para esses investimentos ideológicos, como para as realizações discursivas que se manifestem em modos além do verbal.

Nesse sentido, o ato de narrar se constitui como uma ação naturalmente multimodal, realizada com o próprio corpo (com usos de gestos, expressões e usos da voz) ou com auxílio de meios materiais, como as narrativas visuais – o que enfatiza a relação entre sociedade, história e tecnologia. As narrativas audiovisuais estão intrinsecamente relacionadas ao desenvolvimento tecnológico da humanidade, dos meios de comunicação de massa e diferentes dispositivos e plataformas tecnológicas.

Com o poder de concentrar as características de artefatos, experiências, práticas e processos (SPITULNIK, 1993), as mídias de comunicação de massa são responsáveis pela produção, transmissão e venda de diferentes formatos narrativos, desde histórias em quadrinho a séries de televisão e filmes. A televisão, em particular, é uma das grandes mídias produtoras de narrativas ajustadas à cultura do consumo doméstico e às mudanças sociais de seu público consumidor. Na seção adiante, discorreremos como a relação entre esses dois elementos cria as condições para que essa janela para o mundo seja também uma fonte de reflexão da sociedade sobre ela mesma e dos conhecimentos que grupos sociais propagam sobre objetos do mundo.

3.1 TELEVISÃO E FORMATOS NARRATIVOS

Quando falamos de narrativa televisiva, somos tentados a usar “narrativa audiovisual” como seu similar. Etimologicamente, “audiovisual” designa qualquer obra constituída por imagens e sons em película, remetendo ao começo da tecnologia cinematográfica no final do século XIX – quando é consolidada sua própria linguagem através do potencial diegético essencialmente narrativo e ficcional. A televisão, todavia, não somente expandiu, diversificou e consolidou a experiência audiovisual, ela o fez no conforto do lar de seus consumidores. Se hoje

já não mais sentamos ao redor de uma fogueira, ou na calçada de casa, com os membros mais próximos de nossa comunidade para trocarmos histórias, se já não dependemos de serões literários para discutirmos ficção, é porque nos situamos em um novo espaço criado pela mídia televisiva.

Os formatos narrativos surgidos com a televisão, em seu modelo tradicional, vinculado a uma grade de programação e transmissão, hoje estão adaptados à realidade digital. Seus formatos persistem através do diálogo entre velhas e novas mídias e na atualização de práticas narrativas, as quais vêem a possibilidade de se reinventar na mudança de dispositivos de acesso e de interação com o outro.

Isso é apenas prova de que o fascínio midiático da televisão não arrefeceu. Na verdade, mesmo com o acesso cada vez mais popular em telas não televisivas, as tecnologias de alta definição de imagem têm se provado capazes de atrair cada vez mais pessoas para o próprio dispositivo:

A nova tecnologia tem atraído telespectadores para a televisão por maior intervalo de tempo. De acordo com a Nielsen Company, a qual mede a audiência, lares com HDTV assistem cerca de 3% a mais da programação do horário nobre – correspondente a 7 e 11p.m., quando a maior parte da audiência está disponível – que sua contraparte de resolução padrão. Esse mesmo relatório alega que a experiência cinemática da HDTV tem trazido as famílias de volta para a sala de estar, em frente à larga tela da televisão e se afastado da cozinha e do quarto, onde os indivíduos tendem a assistir à televisão sozinhos e em telas menores. (STELTER, 2010; tradução nossa)

Todavia, nem sempre essa foi a realidade do dispositivo. A televisão como grande dispositivo doméstico, de difícil acesso econômico e com restrições tecnológicas típicas das décadas de 1930-40, possuía fortes vínculos com o rádio, e, a princípio, fazia uso incipiente do aspecto “adicional” da imagem. Apenas nas décadas de 1950 e 1960 surgem formatos já adaptados aos recursos de som e imagem para a televisão e cuja gravação em fita ou filme garantiria a possibilidade de edição e fidelização de audiência.

A natureza doméstica do consumo televisivo motiva Dunn (2005, p. 128) a argumentar que a televisão enquanto mídia está mais sintonizada aos interesses da audiência, pois o público não se desloca para consumir o produto ofertado. Fairclough (1995, p.38), por sua vez, argumenta que à medida que um produto público é levado ao ambiente privado para consumo, ele passa a mediar esses domínios, desenvolvendo estilos comunicativos que se ajustam aos valores da vida

privada e formas de levar o público a contribuir com o processo de produção dos que é consumido.

De fato, o consumo televisivo foi moldado em função da suspensão da atenção do telespectador inserido em seu ambiente doméstico - algo que não mudou com a era digital. Nesse sentido, lembramos as três configurações que orientam a produção e a recepção de televisão apontadas por Fecine (2001): as configurações ao vivo/ gravadas, as configurações interpelativas/não-interpelativas e as configurações interativas/não-interativas.

As configurações ao vivo/gravadas dizem respeito à natureza da produção, transmissão e recepção sob a ilusão da simultaneidade com acontecimento – advento caracterizador dessa mídia. Mesmo quando, na história dessa mídia, a programação passou a ser gravada, ela incorpora traços da transmissão ao vivo:

Em geral, os programas são pré-gravados não para possibilitar uma edição posterior ou maior controle dos resultados, mas por comodidade técnica ou mesmo por razões econômicas e institucionais. No entanto, mesmo esses programas pré-gravados são produzidos e editados nas mesmas circunstâncias que os programas ao vivo (portanto, em *tempo presente*). (MACHADO, 2000, p.126).

A configuração da televisão em função da transmissão ao vivo, na verdade, é responsável por muitas das críticas dirigidas a essa mídia. Para autores como Bourdieu (1996), a velocidade da televisão impede o pensamento, o qual depende de um afastamento temporal, certa distância que permite considerações críticas. A essas críticas, Machado (2000, p.128) argumenta que a compreensão negativa da transmissão ao vivo tem por base postulados platônicos que não somente ignoram as reações populares voltadas para conteúdos televisionados, como ignoram que a transmissão ao vivo pode dificultar a manipulação da informação.

As configurações interpelativas/não interpelativas instalam o espectador no texto televisual, construindo-lhe uma posição de subjetividade, a ele se remetendo, ao passo que as não interpelativas procuram elidir tanto o produtor quanto o receptor, como uma produção histórica, ou atemporal. E as configurações interativas/não-interativas, por sua vez, referem-se à possibilidade/impossibilidade de intervenções do espectador na transmissão enquanto ela ocorre, por meio do telefone, e-mail e redes sociais como o *Twitter*.

Na televisão da era digital, o que observamos é que, à exceção de formatos narrativos ficcionais (cuja produção exclui a figura do telespectador tanto do universo diegético quanto da transmissão), mesmo os telejornais têm buscado inserir seus telespectadores na constituição dos blocos, seja por pesquisa realizada via internet ou telefone, seja pela contribuição dos telespectadores para relatos sobre a meteorologia ou, ainda, na comunicação com as personas dos programas através de redes sociais. Logo, as configurações televisivas atuais são mais interpelativas e interativas, justamente pela possibilidade de desdobramento da programação para outras mídias.

Essa aproximação entre produção televisiva e telespectador aponta para um aspecto fundamental na constituição dessa mídia: a relação entre realidade e ficção. Como Barbosa (2007, p.5) alega, isso ocorre já no próprio fluxo da programação onde não se delimitam espaços para o ficcional ou para o informativo e emissões ficcionais se embaralham com aquelas que dependem de convenções de reprodução do "real". Assim, cria-se a impressão que os formatos da televisão, que têm por base a referencialidade, partem de fatos históricos como matéria prima para uma possível "reprodução da verdade".

Com isso, fica implícito para o telespectador comum que na captura do mundo através de um enfoque, há necessidade de se fazer escolha, o que nunca é um ato inocente, destituído de intenções (FREIRE; SOARES, 2013, p.78). Essa seletividade se relaciona intrinsecamente com representações de objetos do mundo e com os investimentos ideológicos de quem as produz: um telejornal pode, por exemplo, a partir da escolha do tema e das palavras que usa, se referir de modo mais ou menos positivo a algo, o que pode influenciar como os telespectadores se relacionam com eventos e seus participantes. Daí, um estudo sobre representações sociais reproduzidas em séries televisivas não poder ver tais narrativas como um retrato objetivo do real, mas uma seleção e reconstrução de conhecimentos que orientam as percepções de seus telespectadores, o que diz respeito à própria natureza da representação social como uma construção sociocognitiva acerca de um objeto do mundo (MOSCOVICI, 2009).

A combinação de estruturas do real e da ficção é explorada por Jost (2007) através das instâncias de composição do conteúdo televisivo: os mundos real, fictício e lúdico. Para o autor, os programas de televisão do mundo real têm por base os referentes da realidade, ou seja, o telespectador é capaz de reconhecer

naquilo que assiste aspectos do mundo real. Isso não significa que o mundo real é uma entidade perfeitamente identificável ou idêntica para todos, apenas que há o impulso de se determinar se as imagens são sobre o mundo em que se vive em detrimento de realidades alternativas.

O mundo fictício, por sua vez, é determinado por um grupo de parâmetros coerentes entre si que envolve graus de imaginação e a presença de atores a partir da suspensão da incredulidade do indivíduo. Essa concepção de Jost (2007, p.63) é cautelosa justamente pela frequente fusão de parâmetros do mundo real com elementos da ficção. O mundo lúdico, por sua vez, é o intermédio entre o mundo da ficção (com suas regras próprias) e do real, ligando o jogador ao mundo do jogo de diversas formas: alguns têm mais vínculo com o real, outros são mais fictícios e outros visam o jogo pelo jogo.

No diálogo entre os mundos constituidores dos formatos televisivos, as narrativas facilmente atravessam os parâmetros do real e do fictício, importando aspectos de ambos e dando origens a obras com maior ou menor referência ao mundo real. A essas ficções, Jost (2007, p.116) chama de “parasitas do real”, e observa como para a construção desse realismo narrativo, as narrativas fazem uso de “portas de acesso” - a atualidade, a universalidade e a linguagem televisiva. De acordo com o autor, referências às evoluções sociológicas contemporâneas ajudam a constituir esse realismo, principalmente se este é ligado a uma abordagem de sentimentos e conflitos comuns às sociedades humanas.

Essa permeabilidade do fictício no real inerente à natureza narrativa da televisão permite aos telespectadores usar os parâmetros de análise de uma "pessoa real" para criar laços com personagens, levando Lippman (2008) a alertar que a mídia, em seu papel de coconstrutora da realidade, deve ser analisada criticamente e a ficção entendida menos como mentira ou historieta. Uma vez que as ficções televisivas são reapresentações da realidade erguidas a partir parâmetros estéticos, mercadológicos e culturais específicos, o senso crítico se torna essencial, principalmente na apreciação do papel das mídias televisivas como disseminadoras de valores e crenças.

Essa criticidade se encontra definida nos trabalhos de Giddens (1991) sob o nome de reflexividade, isto é, a capacidade da sociedade usar os conhecimentos que produz para refletir sobre ela mesma. Para consumidores de produtos televisivos, a apreciação crítica de motes narrativos, personagens representados e

investimento de produção dará origem a uma técnica narrativa específica, como veremos adiante.

Para que uma proposta de ficção se concretize como narrativa televisiva, há necessidade de se articular não somente os eventos de um enredo em uma sequência lógica para os espectadores. Existem códigos típicos da linguagem televisiva a serem considerados, tais como a temporalidade, os usos do audiovisual e, principalmente, a configuração dessas narrativas em função da ecologia de transmissão televisiva. Essa lógica de transmissão é caracterizada por um fluxo ininterrupto de imagens (aparentemente em tempo real) composto de segmentos, isto é, de um grupo de sons e imagens de curta duração que precisa ser acompanhado de outros grupos similares (ELLIS, 1992).

Em virtude da segmentação do fluxo televisivo, surgem os formatos narrativos seriados, ou seja, *soap operas*, telenovelas, séries, minisséries, e seriados. Porque tratamos de representações sociais que são transmitidas por uma série, a seguir traçamos a história desses formatos, no intuito de mostrar ao leitor como as propostas da televisão estão em sintonia com um contexto cultural de consumo midiático que não abre mão de sua relação com o real. Além disso, não deixamos de pontuar que esses formatos surgem com estratégias próprias para captar a audiência, intrínsecas ao desenvolvimento da narrativa.

3.2 A SERIALIZAÇÃO DE NARRATIVAS NA TV

Partindo do princípio que as narrativas são (re)representações da realidade a partir um dado ponto de vista, as unidades de significado que estruturam experiências e narrativas, por sua vez, são a atualização moderna de um ato performático socialmente situado. Por isso, o estudo das narrativas midiáticas pode contribuir para a compreensão dos fenômenos sociais, a partir de produtos movidos economicamente e politicamente e cuja existência está intimamente relacionada ao uso da língua (SPITULNIK, 1993, p.293).

Além disso, seriados, minisséries e telenovelas também abrem espaço para que representações sociais sejam reproduzidas no corpo da narrativa, por meio de diferentes discursos da emissora e que dialogam com conhecimentos compartilhados na realidade social. Assim, cabe entender como tais formatos se distinguem em função da possibilidade de oferecerem representações da vida

cotidiana, como formas de conhecimento e legitimação social (PUERTAS, 2005, p.10).

De modo geral, as narrativas seriadas para televisão surgiram entre as décadas de 1950 e 1970 e tiveram como aspecto determinante a inserção em uma grade de programação baseada em índices de audiência. Dessa maneira, o valor de mercado para cada horário foi definidor para a grade de programação, fazendo com que as escolhas das emissoras refletissem estratégias para garantir o lucro de cada horário:

Por exemplo, ao colocar programas mais populares no horário de maior visibilidade ou quando o programa de um concorrente é fraco, ou esconder programas mais fracos em horários de menor visibilidade na programação, uma emissora pode aumentar o número de pessoas que sintonizam em seus canais (CASEY et al, 2002, p.204).

Como consequência, o horário de consumo influenciou a duração atribuída aos formatos narrativos. Desde a década de 1970, convencionou-se tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra e na Alemanha que as narrativas seriadas se dividiriam em formatos de 22 ou 43-47 minutos. Uma vez que se desenvolveram como narrativas de efeito rápido e menor custo de produção, as comédias foram alocadas em blocos de programação mais curtos, ao passo que os dramas recebem maior espaço na grade de programação (THOMPSON, 2003, apud ALLRATH; GYMNICH, 2005).

Além de condicionar a duração dos programas, a grade de programação também proporcionou a fragmentação das narrativas em capítulos e episódios (semanais ou diários) e em blocos atravessados por intervalos comerciais. Essas interrupções programadas foram orientadas pela natureza doméstica do consumo televisivo e pela possibilidade de distrações extramidiáticas do telespectador. Para que os telespectadores retornassem ao programa, as narrativas passaram a apresentar o gancho de tensão (uma pausa entre o conflito e sua solução).

Os intervalos comerciais instalados entre conflitos e sua resolução permitiriam ao espectador, então, a distração necessária e típica da televisão:

Se os intervalos que fragmentam um programa de televisão fossem suprimidos e os vários capítulos diários fossem colocados em continuidade na mesma sequência, o interesse

do programa provavelmente cairia de imediato, uma vez que ele foi concebido para ser decodificado em partes e simultaneamente com outros programas. (MACHADO, 2000, p.88)

Em outra perspectiva, Hagedorn (1995, p.24) justifica a adoção de narrativas seriadas pelos meios de comunicação de massa justamente por estas atraírem e fidelizarem sua audiência, desenvolvendo um público disponível e predisposto a consumir outros textos que aquela mídia em particular fornece naquele horário. O autor defende que a prática da serialização não é exclusiva da contemporaneidade, mas se tornou popular com a combinação da economia de mercado, da tecnologia da comunicação e do reconhecimento das narrativas como produtos comercializáveis. Nesse processo, passam a ser produtos, também, as representações televisionadas que cativam o público através do sutil jogo de identificação e projeção de pessoas, bens e atitudes.

As primeiras narrativas seriadas surgiram para televisão ainda no final da década de 1940, mas apenas na década seguinte, com personagens e cenários fixos, conquistaram o telespectador. Ao final da década de 1950, surgem os primeiros dramas diurnos (*soap operas*), com personagens constantes em um arco melodramático contínuo caracterizado por complexas relações dramáticas (PALLOTTINI, 2012). Assim chamadas pelos críticos da época que desprezavam o conteúdo melodramático dos enredos, as *soap operas* são comumente citadas como as primeiras narrativas seriadas para televisão. Entretanto, elas já foram uma inovação na serialização, densa rede de relacionamentos e ausência de desfecho (ALLEN, 1995; MITTEL, 2006).

Vale salientar que, na origem da produção televisiva, o potencial ideológico da televisão já foi subestimado para as narrativas diárias, vistas como pouco capazes de difundir ideologias ou crenças. Na perspectiva de Allen (1995), as *soap operas* tendiam a cancelar personagens ou eclipsar tramas que não recebiam grande apoio do público, buscando o “politicamente aceitável”. Tal posicionamento, todavia, negligencia que são marcas de investimento ideológico o “para quem” esse conteúdo é definido como aceitável, bem como a própria compreensão de “aceitável”.

Por isso, enfatizamos que, desde a manipulação dos recursos audiovisuais até a presença efetiva de atitudes, valores e comportamentos na narrativa são

motivos difusores de discursos e ideologias os quais são realizados nas representações difundidas por essas mídias. Quando vemos personagens de determinado grupo étnico ou posição social com maior mobilidade de relações na trama ou quando determinados assuntos são abordados por personagens com um grupo específico de características, tais escolhas estão ideologicamente fundamentadas.

No final da década de 1970 e durante a década de 1980, um novo formato narrativo começa a surgir com experimentações narrativas em *soap operas*. Programas como *Dallas* (1978), por exemplo, buscavam harmonizar aspectos da narrativa serializada e o ritmo narrativo diário e dramaticamente complexo dos programas diurnos (MITTEL, 2006, p.32). Somente com o lançamento de *Twin Peaks* (1990) essas inovações gerariam uma nova proposta de narrativa serializada.

Prezando pela seleção de elenco de qualidade, investindo em produção e com conteúdo dramático em diferentes graus, essa nova forma de serialização mantém o fluxo contínuo da narrativa retendo alguma historicidade ao mesmo tempo em que cria unidades narrativas finalizadas a cada episódio. Com esse protótipo, extingue-se a figura de um personagem central, em favor de formações narrativas policêntricas (NDALIANIS, 2005, p.97) como exemplificam *The X-Files* (1993), *Ally McBeal* (1997), *Buffy the Vampire Slayer* (1997) e *The Sopranos* (1999). Ainda, baseadas em quantidades limitadas de episódios semanais por temporadas (até 24 episódios na TV aberta e até 13 episódios na TV a cabo, distribuídos em até duas temporadas anuais), as novas narrativas do horário nobre enfatizam as ações das personagens e suas consequências tanto para dramas quanto comédias (*Friends*, 1995; *How I met your mother*, 2005). Consideradas por Martínez (2012, p.273) as apoteoses da narrativa, essas séries se dedicam menos ao que aconteceu e se voltam para “como” as coisas ocorreram para sustentar a trama.

Nessa mudança de paradigma, há mais espaço para o aprofundamento das personagens a partir da performatividade, isto é, elas se definem para o telespectador através das ações que realizam episódio a episódio e durante toda a temporada. Com isso, as representações sociais reproduzidas pela televisão fogem à superficialidade de um recorte único: para que o público consumidor as entenda em sua complexidade, o instante deve permitir a relação com a narrativa que a partir dele se constrói. Ou seja, com a continuidade da audiência.

O diálogo entre mídias e o desenvolvimento de narrativas alternativas (pelo *fandom*) fez com que as emissoras passassem a investir nos *spin-offs*, subvertendo ainda mais as normas seriais e as convenções episódicas. Daí Kozloff (apud Allrath et al., 2005, p.6) argumentar em favor de uma nova forma de organizar tais formatos, baseada não em binários, mas em um *continuum*:

Figura 3 Continuum de narrativas televisivas.



Fonte: Allrath et al. (2005).

As mudanças estéticas dos formatos televisivos, ressaltamos, estão diretamente relacionadas à constante atualização tecnológica típica da televisão enquanto mídia, bem como a mudanças demográficas e culturais. Como Ndalianis (2005) argumenta, a relação entre economia e estética fica evidente nas propriedades formais do entretenimento gerando novas estéticas e novos padrões formais. Para Chavez (2015), a complexidade narrativa típica do “*quality TV*” é o elemento central das mudanças que testemunhamos desde 1990 em séries e seriados. Dessa maneira, não é somente o mundo da ficção que atrai os telespectadores para as séries contemporâneas, mas a estética operacional e sua demanda por certo nível de análise formal, dissecação das técnicas audiovisuais e de narração propriamente ditas.

O sucesso das narrativas da televisão norte-americana pressupõe um equilíbrio esponjoso entre arte e indústria resultando em telespectadores mais complexos que consumidores de universos ficcionais e em produtos cujos circuitos de produção e estruturas narrativas são mais complexos que os formatos

tradicionais. Por isso, nossa próxima discussão se volta para a estética narrativa das séries contemporâneas enquanto estratégias de atração de consumidores.

3.3 O SUCESSO COMERCIAL DA SERIALIZAÇÃO TELEVISIVA

Assim como qualquer mídia, a televisão está em movimento perpétuo, muda suas formas e com elas cria novos códigos, novos modelos de consumo e novas relações entre consumidores e produtores. A serialização, ainda que inventada muito antes da mídia televisiva, transformou a produção de narrativas de ficção para televisão, criando competição em torno da venda de espaços com melhor roteiro. Em resposta, vimos emergir a complexidade televisiva, isto é, a proposta deliberada de estabelecer um produto televisivo fora dos padrões dessa mídia – para o qual contribuíram a migração de celebridades do cinema, o desenvolvimento de uma audiência jovem e culta e o uso da memória para criar novos conflitos e inserir temas polêmicos no enredo e da hibridização de formatos narrativos (VIRINO, 2005).

A proposta surgida na década de 1980 e estabelecida durante a década de 1990 logo se tornaria o ideal narrativo dos formatos do *prime time*, seguindo o slogan da HBO “não é televisão”. De acordo com Jost (2012), subjacente ao slogan está não somente uma proposta comercial, mas um novo desenvolvimento estético que busca elevar as séries ao estatuto de obra. Nesse sentido, Jost (2012, p.24) defende que as séries são menos televisivas que os telejornais e *reality shows* – uma vez que também as consumimos fora do fluxo incessante da televisão com *streaming* ou DVDs.

Para compreender o sucesso dessas propostas narrativas, observamos que o princípio industrial básico da serialidade é fazer com que os milhões de telespectadores sintonizados em dado canal a ele retornem, após os intervalos e em semanas seguintes para consumo dos formatos propostos. Desse modo, Newman (2006) e Jost (2012) observam existir uma sobreposição de objetivos estéticos e econômicos voltados para a atenção do consumidor, embora adotem abordagens divergentes desses fatores.

Esteticamente, Newman (2006, p.17) defende que o sucesso da *quality TV* depende da segmentação das séries nos níveis micro (as “batidas” ou cenas); médio (arcos episódicos) e macro (as temporadas). As “batidas” são unidades mínimas que

constituem todos os formatos narrativos televisivos da contemporaneidade. Um episódio pode ter entre vinte e quarenta “batidas”, com média de vinte e cinco batidas por episódio. Por serem segmentos muito curtos, as batidas fazem com que roteiristas e produtores se voltem para obras diretas e eficientes em seu propósito narrativo, de modo que cada uma dessas unidades mínimas é responsável por uma informação narrativa. Portanto, através das “batidas” não há redundância nem digressão do enredo.

Um aspecto fundamental para as narrativas complexas e que constituem o aspecto mais redundante da batida é a repetição de conteúdo. Porque não podemos assistir a tudo na grade de programação e nossa memória não registra todas as informações que recebemos do mundo ou da televisão, formatos televisivos são estratégicos em como retomam conhecimentos desenvolvidos em eventos já passados na narrativa. Além disso, esses programas não são transmitidos somente para o público já fidelizado, o que gera o interesse comercial de tornar a narrativa facilmente compreendida por telespectadores esporádicos, atentos apenas parcialmente à televisão ou, ainda, que perdem parte do episódio.

Nesse sentido, vale retomar a distinção feita por Chatman (1978) sobre a história e o discurso das narrativas. Para o autor, toda narrativa se divide em história (os eventos, os locais e as personagens) e discurso (o modo como os eventos são contados), ou seja, em “o que” e “como”. No caso das narrativas televisivas não é incomum que o “como” se inicie na metade da história ou, em caso de narrativas investigativas, em momento posterior ao crime com uso de *flashback* para encadeamentos lógicos. Assim, um mesmo evento pode ser revisitado de diferentes maneiras por episódio.

Além disso, nem todos os eventos de uma narrativa são centrais para o enredo, por isso, Chatman (1978, p.53) os divide em núcleos (pontos de ramificação na narrativa que forçam um movimento em um de dois ou mais caminhos possíveis) ou satélites (voltados para as personagens, o cenário ou ações incidentais que não ajudam na progressão do enredo). É possível que cenas núcleo em termos de episódio sejam classificadas como satélites para o arco narrativo mais amplo, porém, dificilmente uma cena satélite será núcleo².

² Levando em consideração as funções dos eventos para a narrativa, Sarah Kozloff (apud PORTER et al, 2002, p.5) delineou seis funções para as cenas satélites e doze, para cenas núcleos:

Saber o propósito das cenas dentro da narrativa é importante para compreender os padrões das narrativas televisivas, mas, em particular, para explorar os principais componentes utilizados para construir o texto da narrativa. Reconhecendo o potencial ideológico da narrativa na apresentação de valores para os telespectadores, a articulação de discursos no texto televisivo justifica a relevância da compreensão dos fatores de nível micro até agora descritos.

A unidade de intermédio entre a batida e a temporada é o episódio. Como dissemos anteriormente, a complexidade narrativa tem por base graus de hibridismo entre conclusões episódicas e narrativas abertas. O equilíbrio entre essas propostas é necessário para aplacar a curiosidade do telespectador com relação a alguns conflitos ao mesmo tempo em que suscita novos questionamentos a serem respondidos em futuros episódios. De acordo com Newman (2006, p. 20), a conclusão episódica é um produto do contexto industrial que satisfaz a curiosidade dos telespectadores casuais, mas também permite aos regulares criar suas expectativas ou mesmo analisar a resolução desencadeada para os conflitos em questão. A unidade episódica favorece, então, o telespectador bem como o produtor e a emissora.

As temporadas, por fim, são macrodivisões da narrativa que tendem a apresentar diferenças da rede aberta para os canais a cabo. A necessidade comercial faz com que as temporadas sejam divididas em pelo menos cinco segmentos de transmissão: as estreias em setembro/outubro (lançamento de uma série ou começo de uma temporada), a transmissão em novembro, uma reprise de fim de ano, transmissão em fevereiro, nova reprise e transmissão de abril/maio ou finais de temporadas. Assim, *The Walking Dead*, por exemplo, é transmitida de outubro a novembro, entra em hiato (para reprise) até fevereiro, e, ao retornar, finaliza a temporada.

Em séries de menor audiência, cada pausa no fluxo da transmissão abre a possibilidade de mudança estética, direcionamento narrativo e aprofundamento das personagens, ou seja, as produtoras e emissoras usam cada segmento de transmissão como um "termômetro" para as escolhas feitas em seus produtos e

-
- Cenas núcleos: perturbação, obstáculo, complicação, confronto, crise e resolução;
 - Cenas satélites: exposição, pergunta dramática, introdução de nova personagem, ação, revelação de plano, afirmação de relacionamento, esclarecimento, continuação de conflito, tema, prenúncio e ambientação.

reorientam a construção da narrativa em função dos resultados de cada etapa. Por isso, ocorrem a eliminação de personagens secundários ou a mudança de visual das personagens entre um intervalo e outro. Como consequência, as séries desenvolvem narrativas fortes para serem interrompidas no ápice e manterem os telespectadores interessados apesar do hiato das reprises (NEWMAN, 2006).

O desenvolvimento de personagens é, na verdade, a característica definidora das séries contemporâneas, pois exige tempo narrativo e a atenção de um público regular capaz de mapear a progressão da vida das personagens. Para tal acompanhamento, há uma continuidade de determinados eventos através dos episódios que se baseia menos na memória das personagens sobre os fatos, em favor da memória do telespectador. O dispositivo que melhor realiza essa função é o arco, ou seja, a jornada de uma personagem do ponto A para E, através de B, C e D.

Esse termo tem incrível utilidade para descrever os enredos das séries do prime time: embora cada episódio, período de transmissão, temporada e série tenha sua forma e unidade, a história de cada personagem pode ser individualizada, espacializada como um arco sobreposto a todos esses elementos bem como aos arcos de todas as outras personagens (NEWMAN, 2006, p.23).

Tomando com exemplo *Devious Maids*, série com cinco mulheres protagonistas, vemos que a narrativa se constroi a partir do entrelaçamento mais ou menos dependente da história de cada mulher. Ainda, porque as protagonistas são empregadas, suas histórias dependem, também, dos acontecimentos envolvendo os patrões. Por outro lado, essas histórias só se tornam relevantes à medida que promovem o arco central da série: a investigação de um assassinato. A narrativa complexa, portanto, constitui-se como uma cadeia de eventos narrativos que alternam a relevância dos eventos para o telespectador.

Para além desses aspectos estruturais, Jost (2012, p.28) irá observar aspectos que constituem as narrativas enquanto relato de eventos. Para o autor, a dispersão de eventos da realidade e a persistência de temas como corrupção, crises de identidade são fundamentais para o sucesso das séries, uma vez que apelam ao conhecimento compartilhado e ao repertório de conflitos psicológicos que podemos encontrar durante a vida. Por outro lado, não é a relação direta com a realidade que sustenta exclusivamente as séries americanas em sua popularidade global, mas a

midiatização da realidade. A midiatização é o processo de conhecer “realidades” de outro modo inacessíveis para o telespectador através das imagens propostas pela televisão.

Para Jost (2012, p.31), a televisão se torna, assim, um reservatório semiótico que concilia aspirações contraditórias:

o desejo de explorar o novo continente, de ir rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade reconfortante de uma atualidade que também a nossa, as contradições humanas que conhecemos e, enfim, os heróis que, como o telespectador, chegam à verdade mais pela imagem do que pelo contato direto. (JOST, 2012, p.32).

As séries de televisão enquanto artefatos da cultura de consumo dos séculos XX e XXI possuem características próprias que apelam a públicos consumidores específicos, estudados de perto por produtores, roteiristas e patrocinadores. Esses profissionais olham os interesses de grupos empresariais e os sintonizam com o contexto sociocultural da audiência, fazendo com que a seleção de conhecimentos e representações nos formatos televisivos gerem (mais) lucro. Tais grupos fazem em seus produtos investimentos ideológicos e por meio deles reproduzem representações sociais específicas. Porque os discursos na televisão se manifestam por diferentes semioses, através de diferentes recursos, as representações que projetam não podem ser lidas exclusivamente pelo modo verbal. É no capítulo seguinte que discutimos estudos de multimodalidade e, mais especificamente, questões de análise de formatos audiovisuais.

4 DISCURSO E MULTIMODALIDADE

“O trabalho do linguista, como o do biólogo ou do botânico, não é nos dizer como a natureza deve se comportar, ou o com quê suas criações devem se assemelhar, mas descrever tais criações em toda sua bagunçada glória e tentar descobrir o que elas podem nos ensinar sobre a vida, o mundo e, especialmente no caso da linguística, o funcionamento da mente humana”.

Arika Okrent

No capítulo anterior, discorremos sobre narrativas, em particular, aquelas difundidas pela televisão em formato seriado como possíveis meios de (re)produção de representações sociais. Com base no pensamento de Machado (2000) e Jost (2007) mostramos como as condições de recepção televisiva influenciaram o surgimento de formatos narrativos caracterizados por níveis de elaboração dramática em diálogo com condições do mundo real. Buscamos evidenciar também o desenvolvimento histórico da complexidade narrativa, uma forma de desenvolver enredos com base na mediatização da realidade e em um perfil igualmente complexo de telespectador.

Essa nova forma de narrar, típica das séries americanas surgidas durante a década de 1990, ao envolver maiores custos de produção, redimensionou a relevância das narrativas na televisão – como demonstram o número de séries produzidas atualmente por diferentes empresas e a crescente participação de atores e diretores cinematográficos. Uma consequência desse processo foi o surgimento de telespectadores atentos para o desenvolvimento temático e das representações sobre elementos da sociedade difundidas pela televisão.

Nosso trabalho, ao se debruçar sobre representações sociais (re)produzidas por uma narrativa televisiva, entende que as narrativas são práticas comunicativas cuja produção de sentido envolve modos como língua, gesto, som e música (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, VAN LEEUWEN, 2011), em um processo intrinsecamente cultural e social, mas nem sempre harmônico. Em outras palavras, as narrativas (re)distribuem relações semânticas e, por isso, podem ser caracterizadas como eventos multimodais. Os modos, por sua vez, são os meios pelos quais materializamos os sentidos (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001), e fazem isso através de diversos recursos semióticos, isto é, ações, materiais e artefatos, tais como aparato vocal, mãos para gestos, face para expressões (VAN LEEUWEN,

2004). Esses recursos trazem marcas dos fins mercadológicos e o potencial ideológico da cultura de consumo a que servem, por isso, é necessário refletir como as séries difundem valores e crenças, uma vez que estereótipos e comportamentos discriminatórios são perpetuados por outros sistemas semióticos além da linguagem verbal – principalmente em produções audiovisuais.

Duas áreas de estudos do discurso têm-se proposto análises multimodais de eventos comunicativos: a análise multimodal de discursos e a análise crítica de discursos (DJONOV; ZHAO, 2013). A primeira, na verdade, abrange três diferentes perspectivas (a semiótica social, a análise interacional e abordagens cognitivas da comunicação), ao passo que a análise crítica de discursos compreende estudos teóricos, métodos e dados voltados para a crítica de discursos e práticas hegemônicas e opressoras. A grande diferença entre ambas se dá justamente no foco mais socialmente orientado da ACD, em detrimento da compreensão dos modos semióticos como sistemas geradores de sentido da primeira vertente.

A análise multimodal de discursos muito deve aos estudos funcionalistas de Halliday, particularmente em sua visão da língua como sistema de semiótica social, isto é, um sistema de significados potenciais que são realizados pelas escolhas dos interlocutores no uso da língua. A semiótica social, de Hodge e Kress (1988) e posteriormente de Kress e van Leeuwen (1996) parte do princípio de que a linguística não fornece meios suficientes para descrever o sistema e as funções dos modos além do verbal. Por isso, a semiótica social propõe a identificação e análise de estruturas e mecanismos geradores de sentidos, como a Gramática do Design Visual.

Um desdobramento dos princípios descritivos da semiótica social, também sob influência da gramática sistêmico funcional, é a análise do discurso multimodal, proposta por O'Halloran (2004). Nessa perspectiva, o foco reside sobre o nível micro-textual para desenvolver uma estrutura de trabalho teórica voltada para sistemas de base metafuncionais comum para os diferentes recursos semióticos a partir de mecanismos intersemióticos que combinam diferentes modos (JEWITT, 2009b, p.30). Com isso, os analistas do discurso multimodal buscam compreender quais e como os recursos são realizados em contextos sociais para propósitos específicos; são exemplos os estudos de O'Halloran (2000) sobre simbolismo matemático e a análise espacial de O'Toole (2004) sobre o Sydney Opera House.

A segunda perspectiva de pesquisa multimodal tem base em estudos etnográficos, desenvolvida por Scollon e Scollon (2003) e, posteriormente, por Norris (2004): a análise multimodal interacional. Centrada nos processos de formação de identidade, esse campo investiga como os diferentes modos são recrutados pelos atores sociais em uma interação para a construção, afirmação ou reposicionamento de suas identidades. Há menos ênfase nos sistemas de recursos semióticos, nas escolhas modais e no aspecto linguístico, em favor da investigação de como diferentes modos são trazidos para a interação social e ajudam a constituir a própria interação, as identidades e as relações entre as pessoas (JEWITT, 2009; NORRIS 2011).

Por fim, as análises multimodais de discursos também têm sido influenciadas por abordagens cognitivas que buscam meios de desenvolver métodos menos interpretativos para revelar como dispositivos semióticos são explorados para fins específicos. Os estudos de multimodalidade, todavia, não se restringem somente a três perspectivas, e à medida que os conceitos e implicações dos estudos multimodais se diversificam, diversas áreas emprestam e cedem seus próprios conhecimentos para a compreensão da interação, da comunicação e da representação. São exemplos a abordagem de *corpus* para análise multimodal (BALDRY; THIBAUT, 2001), a transcrição multimodal (BALDRY, 2004; THIBAUT, 2000; BALDRY; THIBAUT, 2006), a semiótica multimedia (LEMKE, 2002) e os estudos de topografia (VAN LEEUWEN, 2014).

Esses diálogos têm em comum, de acordo com Jewitt (2009), quatro pressupostos. O primeiro pressuposto remete à compreensão da língua como componente de um conjunto multimodal, dividindo com outros modos o poder de gerar sentido. A imagem e o som, por exemplo, deixam de ser aspectos paralinguísticos ou subalternos à linguagem verbal para terem suas potencialidades (*affordances*) reconhecidas e investigadas como mecanismos de significação. Com isso, a multimodalidade iguala a responsabilidade de uso dos modos na produção discursiva e nos permite pensar em produções de sentido contraditórias entre modos ou, ainda, repensar os usos dos modos em gêneros mais tradicionais como os artigos científicos ou matérias jornalísticas.

As relações de tensão e contradição entre modos, de outra forma, nem sempre são percebidas pelo cidadão comum, uma vez que grupos sociais específicos detêm o acesso, os meios e as técnicas de geração de sentidos,

utilizando-as para mobilizar seus próprios sistemas de crenças e valores. Por isso, saber interpretar como os modos geram sentidos de acordo com as ideologias que fundamentam o evento comunicativo pode esclarecer o indivíduo de sua concorrência para um mesmo sentido proposto pelos demais modos ou para sentidos diversos.

Dessa maneira, um filme ou série que em sua dimensão narrativa e textual difunde ideologias feministas pode usar os recursos semióticos da imagem em movimento para a proliferação de estereótipos visuais da mulher e da mulher feminista que atuem na direção oposta dos valores feministas. Esse aspecto é particularmente importante no processo de produção e reprodução das representações sociais, as quais podem dar continuidade a percepções assimétricas de um grupo social sobre outro grupo e seus membros, mesmo que apresentadas midiaticamente como uma caracterização positiva de seu referente.

Como consequência do primeiro princípio, as perspectivas de análise multimodal também sustentam a modelação social, cultural e histórica dos modos para realizar uma dada função em um contexto físico e temporal específico. Os modos são, portanto, a junção dos potenciais inerentes a sua materialidade e das seleções pela cultura de um dado grupo de aspectos desses potenciais e sua modelação ao longo do tempo. Nas palavras de Norris (2004, p.152) "os modos são construídos como entidades distintas (...) mas não são unidades fixas. Um modo é um conceito fluido de um grupo de signos que ganharam significado em nosso desenvolvimento histórico".

É o uso social de uma dada materialidade que gera modos diferentes (o som dá origem à fala, à música, à trilha sonora) e esses modos não podem ser compreendidos de uma mesma maneira mesmo que haja similaridades de materialidade e até recursividade entre si. Por isso, apesar de terem em comum os aspectos do léxico, da sintaxe e da gramática, a materialidade da fala - o som - é totalmente diferente da materialidade da escrita - gráfica; logo, os recursos oferecidos pelo som não vão encontrar "unidades correspondentes" na escrita.

Reconhecer que modos diferentes contribuem para a geração de sentidos de maneiras específicas torna necessária a reflexão sobre a proporcionalidade dos mesmos. Principalmente no que diz respeito à relação da era digital com a visualidade, responsável por uma gama de pesquisas que se concentram no design e na relação da imagem (geralmente estática) com a língua. O que pode, a princípio,

parecer entusiasmo pela consideração de questões e propostas antes enigmáticas não deve se confundir com uma nova hierarquização de modos.

Uma vez que os modos são modelados socialmente e culturalmente, seus recursos materiais carregam profundas orientações históricas, sociais e culturais que podem ser usadas para trabalhos semióticos específicos. Além disso, é possível que um dado modo seja realizado com mais frequência em um domínio social, especializando-o para a realização de determinadas funções comunicativas e representacionais.

De acordo com esse terceiro pressuposto, eventos comunicativos diferentes realizam, à medida que usam e significam através dos modos, suas próprias alterações nas potencialidades dos modos. Logo, uma determinada esfera (a educação) pode solicitar a gestualidade e significar através dela de formas não possíveis na política ou no jornalismo – o que nos leva ao quarto pressuposto das perspectivas multimodais.

O quarto pressuposto pode ser inferido a partir de tudo que já foi discutido e nos remete à influência do contexto e das demandas e interesses dos atores sociais. A relação entre geradores e difusores de textos é bastante relevante para uma comunidade globalizada na qual abundam textos cuja produção e circulação não são executadas pelos mesmos sujeitos, mas por equipes que devem observar interesses institucionais diversos.

Para narrativas midiáticas de entretenimento, por exemplo, quem escreve, quem dirige, quem produz e quem transmite são instâncias diferentes que organizam interesses mercadológicos e estéticos em um diálogo não simétrico de poderes. Evidência dessa assimetria está na atribuição de autoria ao produtor executivo, em detrimento do diretor ou dos roteiristas e da contratação cada vez mais comum de uma equipe de roteiristas – a qual responde, principalmente, aos interesses do produtor executivo.

Pontuamos, ainda, que os modos não ocorrem isoladamente, mas coordenados em conjuntos multimodais (*multimodal ensembles*). A noção de conjuntos multimodais retoma estudos de musicologia, e sugere partes discretas unidas em um todo no qual os modos, como as melodias dos diferentes instrumentos, se inter-relacionam de maneira complexa. Ou seja, esses conjuntos podem ser compreendidos como o produto material do uso situado de modos e suas

potencialidades com as tecnologias disponíveis e a agência dos indivíduos (JEWITT, 2013, p. 11).

Estudos que buscam uma perspectiva multimodal não devem se limitar a aplicar ferramentas linguísticas a diferentes modos. A compreensão dos textos como multimodais tem como grande propósito questionar a participação de cada modo na construção dos significados – o que tem se mostrado incipiente nas pesquisas. Uma das primeiras noções desenvolvidas para dar conta da integração de modos na geração de sentidos foi proposta por Van Leeuwen (2004), a partir da coesão e coerência dos estudos linguísticos.

Mais recentemente, Liu e O'Halloran (2009) exploram a noção de textura intersemiótica para aplicá-la à relação da imagem e das palavras em exemplares de publicidade impressa. Seguindo os estudos funcionalistas de Halliday e a semiótica de Martin (1992), as autoras partem da textura linguística para entender textura intersemiótica como um atributo essencial que integra palavras e imagens, em detrimento de apenas ligá-los.

Valiosa, a contribuição dessas pesquisas tem, todavia, se limitado à categorização de sistemas de acordo com metafunções de linguagem e ao estudo das relações entre semioses em instâncias distintas a partir dessas metafunções. Ainda, o próprio *corpus* das pesquisas multimodais é geralmente estático, com ênfase nos textos didáticos ou midiáticos impressos. Por isso, novas ferramentas de análise ainda são necessárias para uma visão crítica dos significados propostos sistemicamente e permitir a análise de diferentes gêneros que manifestem relações intersemióticas outras, como gesto e fala; imagens em movimento, língua e som. Isso nos é de particular interesse, pois nos voltamos para o estudo da integração de modos no conjunto multimodal narrativo: os seriados televisivos.

4.1 MULTIMODALIDADE E A IMAGEM EM MOVIMENTO

Quando a indústria de massa produziu as primeiras imagens em movimento, essas foram recebidas pelos críticos culturais como intromissões indesejadas no mundo cultural definido pela grande tradição literária (BURN, 2010). O advento das tecnologias audiovisuais e seus usos narrativos fez com que Metz (1974) defendesse a concatenação de imagens em uma sequência inteligível como cerne da linguagem fílmica:

Todas as unidades que isolei são localizadas **no** filme, mas em **relação** à trama. Esse perpétuo vai e vem entre a instância da tela (que significa) e a instância diegética (que é significada) deve ser aceita e até erigida como princípio metodológico, pois ela e somente ela permite a comutação e a identificação de unidades (nesse caso, os segmentos autônomos) (METZ, 1974; grifos do autor).

Esse trabalho pioneiro se volta para o produto fílmico em sua visualidade, apenas. Uma releitura do filme como articulação de modos significantes é realizada por Bateman (2013) com base em seu modelo de Gêneros e Multimodalidade. O modelo foi primeiramente pensado para gêneros impressos, mas o autor alega não haver impedimentos para sua transposição e adaptação para gêneros com ação em movimento, contanto que sejam feitas observações quanto ao eixo e unidades de análise.

Para isso, sugere que a linguagem do filme surge do processo de edição, ou seja, dos arranjos de sequências audiovisuais independentes em arranjos de diferentes locais e tempos. De fato, a proposta de Bateman (2013) faz a distinção entre organização lógica (o que é visto no filme) e seu layout (as combinações e sequências dos segmentos fílmicos), salientando que a escolha por uma estrutura de layout ativa o discurso requerido por uma conexão semântica entre as cenas. Dessa maneira, quando o espectador não consegue conectar os sentidos propostos pelo arranjo de segmentos, não há motivação interna. Logo, não há problemas em usar a tomada como ponto de partida de análises fílmicas já não é polêmico, afinal:

O que aparece em uma tomada individual e como as tomadas são unidas na edição há tempos é visto como as dimensões básicas para geração de sentidos em filmes. Nosso posicionamento dentro de um modelo semiótico, todavia, oferece uma base mais forte para explorar noções vagas de linguagem fílmica ou gramática fílmica (BATEMAN, 2013, p.62).

Em consonância com abordagens multimodais, temos de buscar, para analisar a (re)produção das representações sociais nas séries de televisão, propostas que se voltem para a compreensão interligada dos modos, afinal, já no próprio cinema as palavras, imagens, sons e cenas são inter-relacionados em uma constelação de significados (BAUMGARTEN 2003). O que pede ruptura com práticas ainda correntes que de análise de textos audiovisuais marcada pela escolha

de um modo sobre os demais, ou voltada para a reflexão do uso de recursos apenas à própria visualidade. Exemplos de trabalhos que buscam preencher essa lacuna são os de Baldry e Thibault (2001) sobre propagandas televisivas e Burn e Parker (2003), ainda sobre material fílmico.

A transcrição multimodal, como ficou conhecida a contribuição de Thibault (2000) e Bauldry e Thibault (2001) para análises multimodais de textos audiovisual, é um desdobramento de estudos sistêmico-funcionalistas para análise do discurso multimodal. Ligado às metafunções e planos de expressão de Halliday, essa proposta se concentra na delimitação de unidades funcionais de análise com base na passagem do tempo fílmico e desenha uma estrutura de transcrição multimodal que é também uma proposta de análise multimodal. Nesse modelo, o material audiovisual é organizado em colunas, delimitando fases e subfases, imagem, som (fala e trilha sonora) e deslocamento espacial.

De modo geral, a proposta dos autores é dar ao campo de pesquisa multimodal ferramentas (ou um grande “kit de ferramentas”) para análise consistente e sistemática. Para isso, abrem mão da notação musical na trilha sonora e criam símbolos específicos para se referir aos elementos presentes em sua descrição. Duas ressalvas devem ser feitas, todavia, a esta iniciativa.

A primeira diz respeito ao inegável isolamento intelectual dos autores em relação às áreas de conhecimento que contribuem para uma análise multimodal. Os pesquisadores da análise multimodal de discursos, ao desenhar suas propostas de análise, não resgatam estudos desenvolvidos acerca das semioses em questão, mas tomam para si a tarefa de construir esse arcabouço teórico. A segunda ressalva necessária para qualquer um que pretenda tentar estudos de transcrição multimodal é o excesso de unidades de análise consideradas e, ao mesmo tempo, quando operado um recorte no modo investigado, a ausência da perspectiva crítica sobre os significados identificados.

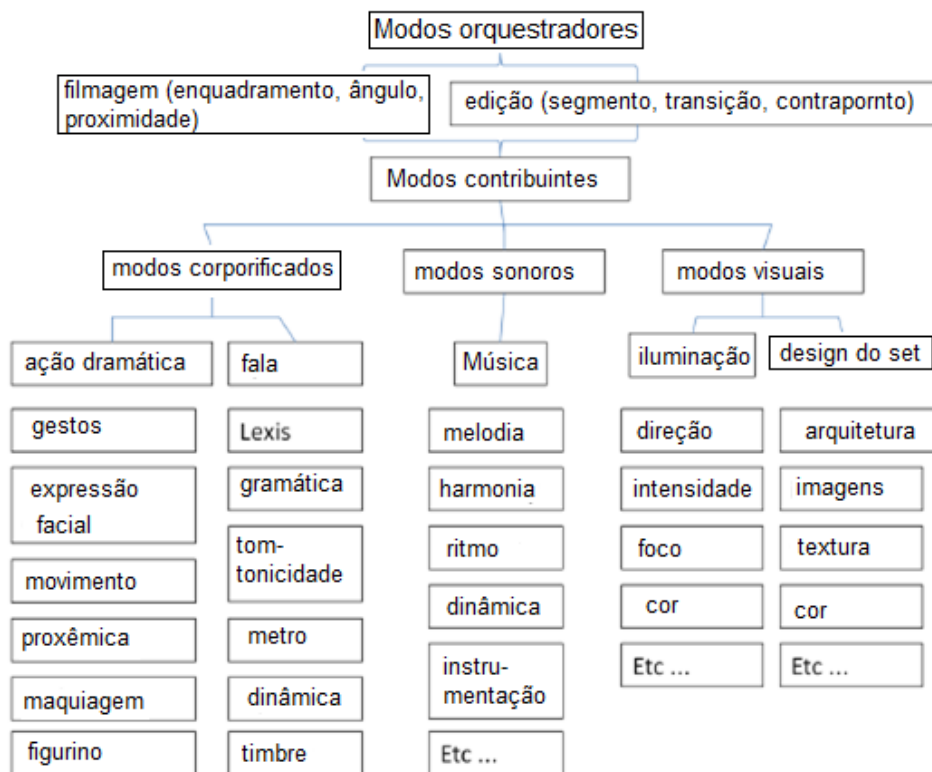
A proposta de análise multimodal que toma por base a não desarticulação dos diferentes modos, feita por Burn e Parker (2003), recebe o nome de teoria kineicônica (do grego *kinei*, movimento e *eikon*, imagem) e enfatiza a inter-relação entre modos que contribuem com a imagem em movimento. Para isso, os autores distinguem especificamente para a imagem cinematográfica, modos contribuintes (movimento, luz, figurino, cenário) e orquestradores (espaço e tempo). Os primeiros são responsáveis pela superestrutura de tempo e espaço, tais como organizadas na

filmagem e na edição, enquanto os segundos são os modos corporais, visuais e sonoros realizados na narrativa.

A princípio, Burn e Parker (2003), emprestaram a divisão de quatro estratos da comunicação, realizada por Kress e Van Leeuwen (2001), em discurso, design, produção e distribuição, e também adaptaram as metafunções da gramática visual a um texto dinâmico. Em uma nova apresentação do modelo, Burn (2013) dá ênfase aos aspectos metamodais e a elaboração do cronotopo kineicônico.

Os aspectos metamodais se referem, basicamente, à identificação da organização textual da imagem em movimento e recursos semióticos ativados no processo; o modelo abaixo mostra como a teoria kineicônica organiza os modos contribuidores por decomposição e permite questionar qual o papel “especialista” de cada recurso no contexto mais amplo do filme. O cronotopo, por sua vez, remete à noção bakhtiniana de que as definições espaço-temporais são inseparáveis na constituição de um mundo narrativo.

Figura 4 Organização detalhada dos modos na Teoria Kineicônica



Fonte: Parker (2013); tradução nossa.

A leitura de Burn (2013) é menos gramatical em relação aos estudos de Bateman (2013) e a influência da gramática sistêmico-funcional não é tão forte na teoria kineicônica. De fato, ao contrário do que fora proposto até então, a teoria busca olhar para os modos integradamente, mesmo que restrita ao produto fílmico cinematográfico.

Por tudo que se discute sobre a influência da televisão na sociedade e do jogo ideológico dessa mídia, esperávamos encontrar mais estudos de multimodalidade que explorassem as estruturas de significação de gêneros televisivos. Em consonância com Machado (2000), pensamos que a televisão parece carregar sozinha a culpa pela mercantilização da cultura, como se isso implicasse naturalmente em pouco valor estético ou conteudístico. Por outro lado, reconhecemos que essa mídia já deu, ao longo de sua história, provas de que pode dar origem a trabalhos complexos com estéticas próprias ao abordar crenças, valores, descobertas e visões da realidade. Nosso trabalho surge, então, como uma forma de estudar os formatos de entretenimento narrativo, através de sua construção multimodal e amarrações ideológicas, mas principalmente como meio de (re)produção de representações sociais. Por isso, imagem e som não serão pensados como adicionais à linguagem verbal, mas sistemas de significação próprios.

4.1 A IMAGEM E O SOM: MODOS E RECURSOS SEMIÓTICOS

Se até agora procuramos entender a multimodalidade como uma perspectiva de estudos linguísticos a partir da qual a linguagem constitui um modo, dentre vários, para geração de sentido, também pudemos observar a incipiência desse próprio campo de estudo na análise de formatos audiovisuais. A presente seção, portanto, é dedicada a aspectos pertinentes ao visual e ao auditivo, no intuito de mostrar que na análise de uma série de televisão há mais formas de se veicular discursos além dos diálogos e narrações, não sendo suficiente, portanto, uma análise restrita a esses aspectos.

A imagem, na perspectiva de Joly (2005), pode ser compreendida como uma construção do visível, ainda que imaginária ou concreta, mas sempre uma proposta de representação de um sujeito para outrem. Retomando como a imagem se insere

na história da humanidade, a autora salienta que desde os gregos Platão e Aristóteles, a imagem já era vista com ambivalência:

Imitadora, para um, ela engana, para o outro, ela educa. Desvia da verdade ou, ao contrário, leva ao conhecimento. Para o primeiro, seduz as partes mais fracas de nossa lama, para o segundo é eficaz pelo próprio prazer que se sente com isso (JOLY, 2005, p.19).

Tomando, em particular, a perspectiva da Semiótica, essa autora traça um percurso de Pierce a Barthes para defender a imagem como categoria de representação, ou seja, um signo que exerce a função de evocação. Para isso, a imagem não pode assemelhar-se demais ao objeto que representa, nem afastar-se demais – pois isso o tornaria ilegível. Continuamente, se a imagem é representação, ela depende uma série de convenções socioculturais entre quem as produz e quem as recebe para realizar significação – o que torna a interpretação da imagem, apesar de sua existência em diferentes civilizações humanas, um processo diferente de seu reconhecimento.

Nas narrativas audiovisuais, a imagem é responsável pela organização do espaço e tempo, das personagens e seus atributos. Toda narrativa precisa de um tempo e espaço para ocorrer, e a relação entre ambos deve ser organizada o suficiente para que a audiência acompanhe o desenvolver da ação e/ou das personagens. Em narrativas audiovisuais, entretanto, o espaço ganha destaque sobre o tempo, pois é visualmente que o espectador localiza as personagens, ao passo que o tempo pode ser suprimido, retardado ou acelerado de acordo com o interesse do narrador.

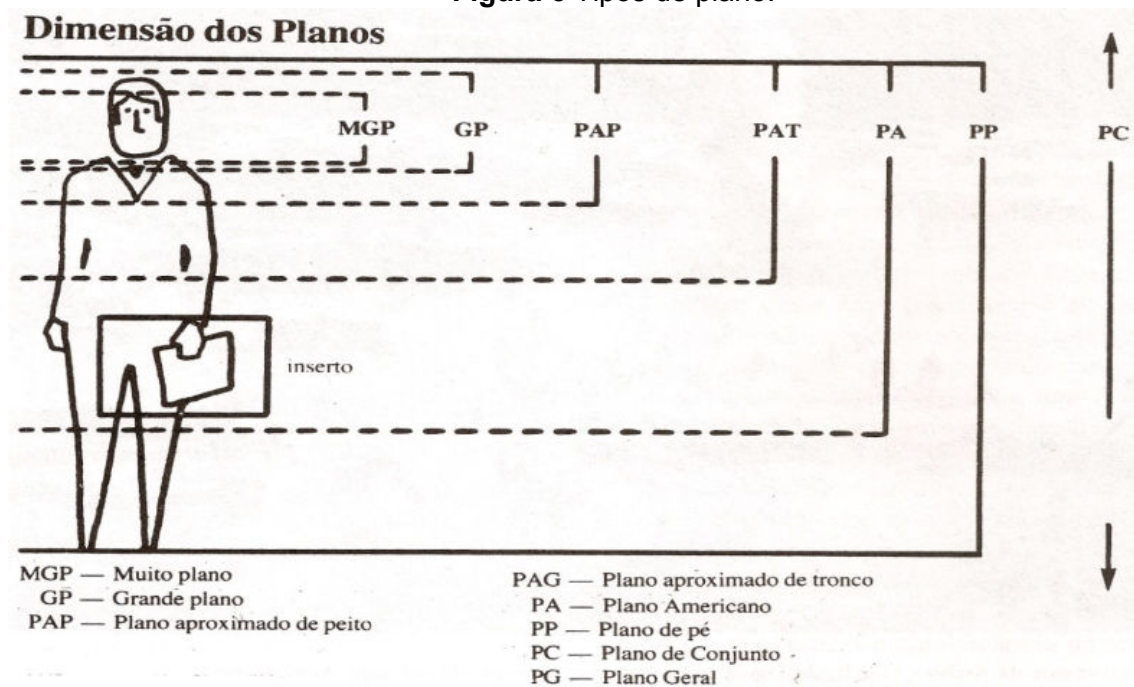
O espaço nas narrativas audiovisuais, tanto as cinematográficas quanto as televisivas, é bidimensionalmente representado e tridimensionalmente recebido e, ademais, limitada pelo enquadramento, porém estendida pela imaginação de quem assiste. A porção visível na tela do espaço da narrativa é denominada “campo”, e tudo que não está na tela, mas é imaginado pelo espectador, é chamado de “fora de campo”. A junção do visível e do imaginário gera não somente os efeitos de movimento, mas compõe a impressão de realidade do produto audiovisual.

Intrinsecamente relacionado ao quadro e aos efeitos que dele derivam está o enquadramento, ou seja, a seleção dos elementos que irão compor o quadro e o modo como o espectador percebe o mundo criado pelo filme. O enquadramento é

composto pelo plano, pela altura do ângulo e pelo lado do ângulo, isto é, a distância entre câmera e o que é filmado, a altura da câmera (cima para baixo, mesma altura, vice-versa) e o ângulo da filmagem (reto ou oblíquo).

Os planos são responsáveis pela sensação de proximidade entre quem assiste e o que se desenrola na tela. Grosso modo, planos abertos distanciam o espectador e o afastam daquela realidade, colocando-o como um observador externo, ao passo que o plano fechado aumenta a intimidade entre ambos e busca a empatia do espectador com os conflitos da personagem (KRESS e VAN LEEUWEN, 1996). É possível ser mais detalhista quanto aos tipos de plano na Figura 5.

Figura 5 Tipos de plano.



Fonte: Marner (1972, apud Ribeiro, 2008)

O tempo da narrativa é dividido para produtos audiovisuais em dois tipos: tempo da obra e tempo diegético, ou seja, o intervalo de consumo do produto (30 a 60 minutos para narrativas seriadas). O tempo do consumo, nas primeiras décadas da televisão, era limitado ao horário de transmissão e moldado para cada formato de acordo com a necessidade de se ajustar os índices de audiência aos programas exibidos em cada horário. Dessa maneira, nas narrativas de séries e seriados, as

comédias passaram a ter duração inferior a dramas e são exibidas semanalmente, ao passo que as *soap operas* são exibidas diurnamente e as telenovelas diariamente.

Para o tempo diegético, é particularmente importante enfatizar o uso da elipse, ou seja, a supressão de acontecimentos para que a narrativa avance de um ponto a outro. Nesse caso, o espectador fica responsável por especular sobre as ações que se desenvolvem entre os eventos não elipsados. Tais eventos podem, naturalmente, ser resgatados pela técnica de *flashback*. Visualmente, é comum o uso de pistas para cenas em flashback, como menor nitidez, cores em escala de cinza e a caracterização de locais e personagens de acordo com a época do *flashback*.

Além dos recursos visuais e sua ação para configuração de tempo e espaço, as narrativas televisivas utilizam o modo sonoro para produzir significados. Nesse sentido, Martin (1999) observa que esse modo concede às narrativas visuais realismo, através do silêncio, da música, dos ruídos e da voz, em combinações que buscam atingir fins específicos. Van Leeuwen (1999), por sua vez, sugere que estudos multimodais da música ainda não são bem desenvolvidos porque há grande resistência de se pensar a música enquanto algo capaz de comunicar.

Basicamente, podemos dividir o som em produtos audiovisuais em duas categorias: sons diegéticos, integrados ao universo da narrativa e sons não diegéticos, aqueles que lhes são alheios. É importante salientar que essas categorias não são estanques, sendo possível que uma música funcione diegeticamente para uma cena e não diegeticamente para outra. Donnelly (2005) defende que o som não diegético é como uma personagem sobrenatural, como uma voz etérea cujo posicionamento fora da trama permite atribuir sons a fenômenos físicos e abstratos que de outro modo não fariam som (como as mandíbulas de um tubarão ou sons no espaço sideral).

Outra perspectiva sobre os sons em audiovisuais irá observar seus graus de saliência, isto é, a proximidade com um ouvinte referencial por meio, principalmente, do volume do som na cena. Van Leeuwen (1999) distingue a saliência de sons em figura, base e campo, isto é, o som principal, o som de contexto, menor e pouco saliente, e o som que caracteriza a paisagem mais ampla. A relação entre esses sons depende de quem escuta em função do mundo representado:

Em meu escritório, o som das teclas do meu computador e o zumbido da máquina são Figura, um carro sendo ligado e as vozes barulhentas de homens bebendo cerveja no bar do outro lado da rua são Base, enquanto o 'ruído do tráfico' na High Street um pouco mais longe é Campo. Se o alarme de um carro soasse um pouco mais longe, simplesmente se misturaria com a Base e não formaria um 'signo' para mim (VAN LEEUWEN, 1999)

Nas narrativas de cinema e televisão uma das grandes fontes de significados sonoros é a trilha sonora. Definida como a articulação de diferentes faixas musicais, a trilha sonora se relaciona ao que ocorre durante a narrativa para influenciar a percepção cognitivo-emocional do espectador. Para filmes, uma função bastante específica da trilha sonora é o *leitmotif* (o uso repetido de um tema musical associado a uma personagem ou assunto da narrativa), como exemplificam a música-tema de *Jaws*, reproduzida sempre que o animal aparece (WINGSTEDT, 2010).

Na televisão, o *leitmotif* geralmente assume as formas de canções populares, relacionando-se aos tipos de cena, em detrimento dos personagens. Assim, ao começar uma cena na qual duas personagens são ou serão pares românticos, inicia-se uma determinada faixa; ou quando há transição de núcleos narrativos também se pode usar uma dada faixa musical.

Dois grandes estudos se voltam para a função da trilha sonora: a categorização de funções de Cohen (1998) por uma perspectiva psicológica e a divisão em classe e categorias de Wingstedt (2004 apud BAPTISTA, 2007) com base em exemplares de cinema, teatro e televisão. Essas duas propostas foram unidas à análise de trilha sonora para jogos eletrônicos, realizada por Collins (2005), e sintetizadas em um único quadro de funções:

Quadro 3 Funções da trilha sonora

Quadro de funções da trilha sonora em narrativas audiovisuais	
Função de comunicação de estado emocional	Descrever sentimentos, afirmar relacionamentos, acrescentar credibilidade, enganar o público, induzir humor e criar pressentimentos;
Função informativa	Comunicar significados, valores e mecanismos de auxílio à memória, além de revelar detalhes sobre lugares e personagens;
Função descritiva	Descrever cenários ou atividades físicas;
Função de direção de atenção	Concentrar ou desviar a atenção do telespectador para detalhes, guiando a atenção para detalhes narrativos;

Função estrutural	Criar continuidade e definição de estrutura e forma de uma narrativa;
Função retórica	Responsável por elementos onomatopeicos ou da música como comentário sobre a narrativa;
Função cinética (jogos eletrônicos)	Responsável pela relação entre jogador e jogo em jogos gestuais.

Fonte: Pinto (2015)

Por outro lado, não se pode pensar a música de cinema e televisão como destituídos de potencial ideológico ou, ainda, como modos não relacionados à produção das representações sociais. A relação entre personagens e música no tempo de tela pode orientar como o telespectador se relaciona com o que é representado. Assim, se em filmes de personagens afrodescendentes predominam músicas de *hip hop* ou R&B, a representação dessas personagens (e da pessoa afrodescendente) pode se vincular ao gosto por esses gêneros e às tradições discursivas que os constituem.

Além do som e da imagem, os audiovisuais de cinema e televisão trazem ainda, como modo gerador de sentido, a dimensão verbal. Nesse sentido, destacamos a necessidade de pontuar as possibilidades de relação entre verbo e visualidade nos processos de ancoragem (guiar o leitor quanto à interpretação da imagem) e de revezamento (complementaridade de significação entre modos). Sobre isso, Joly (2005, p.115-122) alega a possibilidade de atribuirmos valor de verdade a imagens através de sua relação com conteúdos linguísticos ou, ainda, a possibilidade de palavras estenderem os sentidos das imagens.

Compreender como funcionam os modos das narrativas audiovisuais muito tem auxiliado pesquisas no âmbito da comunicação social, do cinema e das artes cênicas. No campo de análise multimodal, particularmente de influência sistêmico funcional, a contribuição dessas áreas é negligenciada em favor de uma gramaticalização limitante para análise. Dessa maneira, propostas voltadas para a geração de sentido dos modos fundadores do audiovisual buscam descrever como eles geram sentido, porém sem questionar que ideias e valores estão sendo propostos no material.

Como produtos culturais, as narrativas de cinema e televisão vão além do entretenimento, isto é, podem ser compreendidas como *insights* para realidades que se mostram ao telespectador. Dessa maneira, emissoras, distribuidoras, produtores e roteiristas podem ser vistos como uma coletividade que, temporariamente, se

organiza em função de ideologias e a partir das mesmas constroi práticas discursivas em tela que remetem às condicionantes sociais, históricas e culturais que cativem a audiência. Nessa construção, personagens, cenários e eventos são usados também para difundir discursos e reproduzir representações sociais que podem contribuir para sistemas de desigualdade social.

A produção, (re)produção e reprodução de representações sociais sobre aspectos do mundo através do encenado estabelece relações entre o fictício e conhecimentos, emoções e crenças circulantes na sociedade. Se essas representações propostas pela televisão são pejorativas (ou estereotípicas) podem criar percepções negativas e orientar os telespectadores para comportamentos negativos em relação ao objeto representado. Por isso, em nosso próximo capítulo, dedicamo-nos a entender o que são representações sociais e como, através da linguagem, as mesmas circulam entre membros de grupos sociais e orientam seu comportamento sociocognitivo.

5 TELEVISÃO E DISCURSOS: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

“Sabe, quem conta as histórias de uma cultura realmente governa o comportamento humano. Antes, eram os pais, a escola, a igreja, a comunidade. Agora, é um conjunto de conglomerados que não tem nada a contar, mas muito a vender”.

George Gerbner

Nesse capítulo, voltamo-nos para a manifestação sociocognitiva dos conhecimentos de um grupo social, primeiramente descrita por Moscovici (1978), mas expandida por Jodele (2001) e Abric (1994), para serem compreendidas como construções de um núcleo estável, constituído de aspectos menos permanentes cujas configurações se alteram com os investimentos ideológicos e a história do conhecimento na sociedade. Sem perder de vista nosso foco sobre representações sobre mulheres latinas, retomamos e problematizamos algumas das construções midiáticas mais tradicionais acerca dessas mulheres, voltadas para a exploração de sua fisionomia e apagamento identitário. Abrimos espaço, posteriormente, para comentar um tipo específico de representação social: a representação estereotípica. Por fim, apresentamos nossa justificação para usarmos o termo ‘latinas’, em detrimento de ‘hispânicas’ no desenvolvimento de nossa pesquisa. Antes de chegarmos a essa discussão principal, porém, faremos breves considerações acerca da relação entre televisão, ideologia e discursos.

As pesquisas sobre televisão, principalmente no Brasil, concentram-se em expor essa mídia como uma produção de mercado, cujas implicações políticas e econômicas são mais relevantes que o conteúdo levado às telas. Olhar para os programas televisivos como repertórios de significados simbólicos envolve admitir que seus programas não são desprovidos de qualidade e exige a compreensão de seus significados a partir de enfoques que contemplem questões de política, identidade e hierarquia social.

O poder social dos meios televisivos pode ser considerado uma propriedade de valor simbólico, através da qual é possível atrair ou dirigir a atenção da audiência para assuntos ou interpretações que favoreçam aqueles com poder, conferindo legitimidade, mobilizando ou persuadindo o telespectador, divertindo e entretendo. Um modo de compreendermos a rede de significados que emergem das

construções simbólicas da televisão é através das representações sociais que um grupo cria sobre os objetos do mundo – o que implica controle dos discursos, através dos quais construímos conhecimentos e representações sociais.

Nesse sentido, concordamos com Gitlin (1979, p.253) quando argumenta que a cultura comercial não fabrica ideologias: ela repassa e reproduz, processa, empacota e concentra as ideologias emergentes das classes dominantes e seus movimentos (o que inclui as próprias organizações midiáticas e suas práticas). Por isso, as narrativas seriadas da televisão se constituem em possíveis fontes para disseminação de ideologias e representações sociais de assimetria social: sob o manto do entretenimento cômico ou dramático, são difundidos valores que podem influenciar as ações sociais.

Um fator que permite à televisão realizar tais funções é a orientação das emissoras enquanto marcas. Se atribuirmos perfis mais ou menos estáveis de públicos para programas, também é possível distinguir que orientações ideológicas são compartilhadas por telespectadores de diferentes emissoras. Quando organiza sua grade de programação, a emissora se propõe não somente como um intermediário que fala do mundo, mas age ela própria no mundo: se “dizer é fazer, na medida em que constrói uma personalidade aos olhos do telespectador, a emissora dispõe de numerosos meios de comunicação para construir a sua identidade” (JOST, 2007, p.53).

A emissora/produtora da série *Devious Maids*, a *Lifetime*, por exemplo, procurou forjar uma identidade própria como marca em face da quantidade de emissoras emergentes para a transmissão a cabo nos Estados Unidos. Quando surgiu como emissora em 1984, após a fusão da *Daytime* à *Lifetime Medical Television*, de acordo com Hammer (1991, p.47), a emissora estava repleta de material televisivo reciclado para donas de casa. Por isso, ele alega que a *Lifetime* era vagamente centrada na mulher, com programas médicos e um *talkshow* feminino. Com o aumento no número das emissoras (de 18 para 54) no final da década de 1980, a *Lifetime* precisou usar material novo para uma programação original que a definisse enquanto marca e cativasse novas audiências.

Para isso, Patricia Fili-Krushel, ex-vice-presidente de produção da HBO, foi contratada em 1986, como chefe de programação original. Hammer (1991, p.51) observa que a executiva mudou quase 60% da programação, e ressignificou shows antigos para que abordassem temas mais sérios como disputas entre amigos ou a

guerra entre mães que trabalham e donas de casa. Trabalhando para afirmar seu compromisso com o público feminino durante a década de 1990, a Lifetime muda, também, seu slogan *Lifetime: Television for Women* (*Lifetime: televisão para mulheres*). Essa definição de perfil e programação foi definida pelo próprio diretor executivo como arriscada, porém produtiva por ter sido realizada em uma época que achar conteúdo exclusivo para mulheres era tarefa árdua (GERSTON, 1997). Na perspectiva de Armin (2012), essa mudança de identidade visual não era inteiramente consistente em seus elementos composicionais, nem funcionava sem estar inserida no pacote promocional dos programas.

Diante de uma nova geração de consumidores e dos novos recursos tecnológicos da era digital, a empresa novamente se veria forçada a reformular sua programação e ir além do perfil tradicional de sua audiência (o público feminino americano, classe média branca). Essa mudança viria acontecer em meados de 2010, com a chegada de Nancy Dubuc. Nessa nova fase, a *Lifetime* se baseou nas mudanças culturais envolvendo as mulheres para promover o novo ícone e slogan (“Sua Vida. Seu Tempo”). De acordo com a própria Dubuc (BUSINESS WIRE, 2012):

Nada é mais valioso para mulheres que o tempo. Um momento no tempo pode ser uma experiência que se torne memorável e a Lifetime cria tempo para telespectadores rirem, chorarem, ou se inspirarem. Esses momentos de inspiração e as experiências de vida continuarão sendo a essência na marca Lifetime.

A relação da emissora com a mulher é observada não somente nas protagonistas de seus produtos televisivos, mas na história de presidentes executivos e, mais recentemente, com a iniciativa *Broad Focus*, para dar às mulheres maiores chances de escrever, produzir e desenvolver conteúdos para a emissora. No que diz respeito às séries, a *Lifetime* passou a investir em outros públicos como refletido por *Preacher's Daughters*, *Little Women: LA*, *Devious Maids*, *Bring It!*, *Raising Asia* ou *Kosher Soul*. Mesmo que os gêneros televisivos de sua grade de programação permaneçam essencialmente os mesmos, são novos os conteúdos; como o novo líder executivo declarou, é objetivo da *Lifetime* “refletir melhor a real expansão da população americana” (NEELY, 2014).

A configuração ideológica de uma emissora está associada a certos valores e crenças, que irão se mostrar de modo mais ou menos explícito, tanto na grade da programação como na composição discursiva dos seus produtos. Porém, a televisão

não tem real poder de influenciar telespectadores, a menos que haja consumo acrítico, regular e constante do universo de símbolos e representações. Quando isso ocorre, suas mensagens são “cultivadas”, confundem-se, e por vezes, substituem visões de mundo desenvolvidas pela experiência diária (GERBNER et. al, 1986; SHRUM, 2009).

Quando os indivíduos recebem histórias da mídia que possam ser consistentes com suas experiências pessoais, as chances para uma generalização e abstração que levem a consolidação de atitudes são menores. De outro modo, em situações e questões nas quais modelos de experiência pessoal não existem, o discurso da mídia será relativamente mais influente, pois não haverá ideologias consolidadas. Por isso devemos olhar criticamente para a compensação simbólica que as séries nos oferecem sob o manto da composição aproximada do mundo que vivemos (JOST, 2012).

Partindo do princípio que a dimensão ideológica do discurso público é constituída e constitui práticas verbais e não verbais, estruturas organizacionais e instituições, as diversas atividades envolvidas na produção televisiva podem ser elas mesmas ideológicas e influenciadas por atores sociais que são, também, membros de vários grupos sociais, com suas diferentes ideologias. Por isso, não é mais possível entender a difusão de sentidos e significados voltados para a desigualdade social, sem considerarmos o papel dos meios de comunicação na interpretação da realidade, ao falar pelos e para os indivíduos.

Nesse sentido, Van Dijk (1995) e Fulton (2005) argumentam que as histórias midiáticas e suas estruturas são, ainda, a principal fonte de modelos compartilhados que estruturam nosso senso de realidade, de modo que o conteúdo e a forma das narrativas difundidas pela mídia são versões comprometidas ideologicamente de eventos sociais. Torna-se necessário, portanto, atenção para como a televisão, estabelecida como um dos meios mais eficazes para difusão de narrativas na cultura ocidental reproduz representações de medos, esperanças e questões sociais de modo constante (LOTZ, 2006).

O adágio “dar ao povo o que o povo gosta” de acordo com Nagy (1997, p.61) define as relações entre interesses de mercado em função de atitudes de consumo historicamente situadas, observando o poder da audiência e seus valores para a seleção de seus conteúdos. Por outro lado, para compreender o poder ideológico da televisão, não é possível negar que as decisões executivas levam em consideração

o estabelecimento e reestabelecimento de determinadas ideologias, fazendo da seleção de conteúdos da televisão apenas superficialmente democrática – ainda que não seja conspiratória, como sugeriram os filósofos de Frankfurt.

Essa ideia é também defendida por van Dijk (1995) em suas considerações acerca do poder da mídia. De acordo com o autor, se os modelos (interpretações contextualizadas e avaliações de eventos armazenadas na memória) são consistentes com o conhecimento, as atitudes ideologicamente baseadas e os interesses de membros de um grupo, elas tendem a ser aceitas. Porém, conhecimentos e experiências prévias ou atitudes e ideologias alternativas podem levar a não aceitação do modelo proposto. Por isso, o poder da mídia é indireto e nunca total – ainda que a elite midiática possua o poder persuasivo para controlar a reprodução ideológica (VAN DIJK, 1995, p.33).

Nesse processo, Gitlin (1979) irá observar como determinados elementos dos formatos seriados estão intrinsecamente relacionados à reprodução de hegemonias culturais³. Para o autor, não é possível dizer até que ponto as mudanças nas narrativas televisivas são mobilizadas pelas emissoras em ao telespectador ou uma reconfiguração de interesses comerciais que propõe novos comportamentos de consumo. Todavia, ele argumenta que “mudanças em ideais culturais e na sensibilidade da audiência devem ser harmonizadas dando origem a mudanças em gênero ou fórmulas [narrativas]” (GITLIN, 1979, p.258).

Um exemplo da difusão de relações de dominação pode ser visto nos *sitcoms* protagonizados por afro-americanos: ao mesmo tempo em que refletem uma possível ascensão de uma classe média afrodescendente (nos Estados Unidos) e seu poder de compra grande o suficiente para mobilizar o mercado de consumo, esses novos programas não deixam de apelar enquanto *comédias* ao segmento branco da população. Isto é, a tolerância do mercado consumidor promove mudanças no conteúdo, todavia, mesmo que sutis os valores hegemônicos permanecem (GITLIN, 1979, p.260).

³ O autor, ainda que pouco atento aos detalhes do pensamento de Gramsci, parte da noção de hegemonia como persuasão dos dominantes e consentimento dos dominados, defendendo que as instituições dominantes na sociedade buscam manterem-se superiores, principalmente através dos meios de geração de sentido que detém (GITLIN, 1987).

Nesse sentido, a televisão tem papel de mediar a realidade e uma leitura da realidade a ser adotada pelos telespectadores, o que não envolve uma estrutura ideológica única e inalterável. Novas ideologias são incorporadas pela mídia e são destituídas de suas qualidades críticas ou oposicionistas, ganhando ares de normalidade e, mesmo, de compatibilidade com interesses hegemônicos (GITLIN, 1987 apud LEMBO, 2000, p.19). Isso ocorre porque a ideologia opera principalmente através da omissão de materiais controversos ou que não sustentam um público economicamente satisfatório:

As controvérsias da vida privada são aceitáveis [na televisão] porque chamam atenção e se adequam às necessidades dos patrocinadores. Mas em muitas outras áreas – especialmente no âmbito da política séria e do mito nacional – muito é ignorado ou simplesmente descartado (WALSH, 2002, p.6)

Como consequência, minorias sociais de modo geral são apenas parcialmente representadas e são reconhecidas por identidades incompletas, vagas e até mesmo opostas à realidade. Van Dijk (1995) já alegava que na Europa e nas Américas de modo geral, a diversidade política, étnica e ideológica das mídias é limitada: no que diz respeito ao racismo e aos conflitos étnicos, evitam-se os extremismos a partir de uma ideologia oficial de tolerância e igualdade. Todavia, em práticas locais, a mídia tem se provado uma difusora discreta de racismo e outras desigualdades sociais, associando imigrantes ou minorias sociais a déficits econômicos, ameaças culturais, crime e violência (VAN DIJK, 1995, p.37).

Para analisarmos como seriados televisivos podem contribuir para representações parciais e contraditórias do mundo, em sua materialidade discursiva audiovisual e linguística, olhamos para as relações entre grupos sociais (como a *Lifetime*) e representações sociais que estes grupos veiculam na própria série *Devious Maids* acerca das mulheres latinas, abrindo espaço para a retomada e difusão de estereótipos sob o argumento do entretenimento televisivo. Para isso, necessitamos discorrer, ainda, sobre as principais teorias de representações sociais, observando sua relação com a linguagem e com a mídia de comunicação de massa e possíveis investimentos ideológicos que orientam sua concepção e propagação social.

5.1 TEORIAS DE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Representação social é uma noção profundamente ligada à Sociologia, e amplamente explorada na Antropologia, mas é no âmbito da Psicologia Social que surgem as principais teorizações a partir dos trabalhos de Serge Moscovici. Apesar de ser considerado o autor fundador das teorias de representações sociais, as discussões de Moscovici mudam o paradigma da psicologia social, mas são posteriormente expandidas por Denise Jodelet (2001, 2002) e Jean-Claude Abric (1994, 2001), em termos de constituição e organização das representações, mas também por Höijer (2011) e Howarth (2007) em uma perspectiva mais crítica. Nessa seção, iremos discutir brevemente o desenvolvimento teórico do estudo das representações sociais, para, então, discutirmos sobre estereotipia e representações de mulheres latinas na mídia dos Estados Unidos.

Na verdade, o primeiro autor a esboçar uma discussão de representações construídas coletivamente pelas sociedades foi Durkheim, para quem existiriam categorias de pensamento que as sociedades usariam para construir a realidade, distintas dos sistemas utilizados para compreensão de fenômenos do indivíduo. Para Durkheim, as representações coletivas seriam responsáveis por transmitir a herança dos antepassados que se somariam às experiências individuais e mantêm coesas as diferentes sociedades (apud ALEXANDRE, 2004, p.131).

Moscovici ao retomar o estudo de representações, as pensa menos determinísticas e estáticas, uma vez que os indivíduos têm papel ativo na construção da sociedade. Para Moscovici (2009), as representações contribuem para a construção da própria realidade social, tornando formas não familiares de conhecimento em familiares e sustentando as práticas de diferentes grupos sociais através da orientação de ideias e práticas dos membros desses grupos. Ou seja, as representações sociais convencionalizam objetos, pessoas ou eventos, localizando-os em uma categoria e gradualmente os estabelecendo como modelos de certo tipo, compartilhado por um grupo de pessoas.

A representação social na verdade opera uma transformação do sujeito e do objeto na medida em que ambos são modificados no processo de elaborar o objeto. O sujeito amplia sua categorização e o objeto se acomoda ao repertório do sujeito, repertório o qual, por sua vez, também se modifica ao receber mais um habitante. A representação, portanto, repito, não é cópia da realidade, nem uma

instância intermediária que transporta o objeto para perto/dentro do nosso espaço cognitivo. (ARRUDA, 2002, p.137).

Nesse sentido, as representações são transmitidas aos membros dos grupos sociais e se tornam um produto do tempo e do espaço, cujo poder deriva de seu sucesso em “controlar a realidade de hoje através da realidade de ontem e a continuidade que ela pressupõe” (MOSCOVICI, 2000, p.24). Por isso, as representações não são criadas em isolamento, mas são criadas de alguém para outro alguém e, uma vez criadas, ganham vida própria, circulando, fundindo-se, repelindo e dando origem a outras representações.

Para que as representações sociais funcionem como processos coletivos de geração de sentidos que resultam em cognições coletivas e, conseqüentemente, em vínculos entre sociedades e grupos sociais, são ativados dois mecanismos sociocognitivos: ancoragem e objetivação. A objetivação é o processo pelo qual o desconhecido é transformado em algo concreto que podemos perceber e controlar. De acordo com Moscovici (2009), a objetivação traz aquilo que até então inexistia para o universo do conhecido por meio de hipóteses concretas sobre o objeto gerando uma imagem coerente e que exprime o objeto da representação.

Nessa transformação de abstrato para concreto, o objeto adquire qualidade icônica em três fases: apropriação de conhecimentos culturais e socialmente situados sobre o objeto; formação do núcleo figurativo, ou seja, da expressão de forma visível da estrutura conceitual, proporcionando uma imagem coerente e exprimível do objeto da representação e; por fim, a naturalização dos elementos do núcleo figurativo (JODELET, 1989 apud GONÇALVES, 2011).

O mecanismo da ancoragem, por sua vez, implica na passagem da ideia para contextos familiares, fazendo com que novas representações sejam incorporadas às já conhecidas e sejam, simultaneamente, transformadas por aquelas. Com isso, ideias não familiares se tornam familiares e passam a integrar o repertório de referências de uma sociedade. Chamon (2006) pontua que o processo de ancoragem refere-se ao enraizamento social das representações através da integração cognitiva do objeto representado num sistema de conhecimentos já existente. Enquanto sistema de classificação, ancorar relaciona-se, portanto, a classificar, denominar, hierarquizar, dar valores positivos ou negativos ao objeto que está sendo representado, comparando-o com modelos retidos na memória dos indivíduos (GONÇALVES, 2011, p.15).

Fica evidente que objetivar e ancorar são processos complementares. Enquanto o primeiro busca criar verdades óbvias para todos, o segundo nos remete à intervenção de determinismos na gênese e transformação dessas verdades. Por isso, Moscovici (2009) defende que objetivar é um processo mais ativo que ancorar: este é quase automático ao deparamos com algo novo, ao passo que objetivar propõe um esforço consciente do sujeito. Ainda que este autor não ofereça uma visão sistemática dos processos envolvidos na ancoragem e na objetivação, Höijer (2011) tenta preencher essa lacuna distinguindo para a ancoragem os processos de nomeação, ancoragem emocional, ancoragem metafórica e ancoragem antinomial e, para a objetivação, a objetivação emocional e por personificação.

Sobre os processos de ancoragem e objetivação, Höijer (2011) salienta que pouco foi teorizado sobre sua relação com a emoção. Para a autora, o vínculo entre emoção e as representações sociais merece destaque por ser aquela um recurso frequentemente usado pelas mídias de comunicação em massa (como a televisão) quando buscam ancorar e objetificar novos elementos em sentimentos de medo, ameaça, raiva ou compaixão. Dessa maneira, se um determinado programa televisivo busca ancorar novos fenômenos ou eventos em sentimentos negativos ou objetificá-los por imagens negativas, as reações do telespectador tenderão à rejeição e hostilização daquele novo fenômeno ou evento.

De fato, o uso de recursos visuais pela mídia pode iconizar ideias mais abstratas pelo processo de objetivação emocional (HÖIJER, 2011, p.13). Um exemplo recorrente nos telejornais é a aparição do nordeste como uma região afligida pela seca, habitada por pobres e famintos. A construção dessas matérias jornalísticas e as imagens utilizadas apelam para sentimentos de compaixão e distância social dos demais brasileiros, os quais podem vir a representar os nordestinos como pobres e retirantes, em graus distintos de estereotipia.

No que diz respeito a *como* as representações são difundidas, Moscovici (1978) distingue entre a difusão, a propagação e a propaganda. A difusão é o processo pelo qual a transmissão das ideias é feita de uma minoria para uma maioria e se relaciona a formação de opiniões. A propagação, por sua vez, é a disseminação organizada da informação, buscando acomodar novos saberes a princípios já estabelecidos e orientar atitudes. Por fim, a propaganda é a comunicação mais conflituosa, através da qual as instituições ou grupos buscam

persuadir outros a aceitarem determinadas crenças ou conhecimentos, responsável pelos estereótipos.

Há um vínculo claro entre essas formas de disseminação e a distinção operada por Moscovici (1978) entre representações hegemônicas, emancipadas e polêmicas. As representações hegemônicas designam as formas de conhecimento e significados largamente partilhados por um grupo e cuja ancoragem reside principalmente nas crenças e valores amplamente compartilhados pelos membros de um grupo social. As representações emancipadas, por sua vez, refletem a troca de conhecimentos, sobre um mesmo objeto, por diferentes grupos sociais. Por fim, as representações polêmicas surgem no discurso de conflitos entre grupos sociais e são ancoradas nos antagonismos desses grupos.

Na perspectiva de Vala (1997) a grande diferença entre essas representações sociais é que as primeiras são coercitivas e indiscutíveis, caráter que não está presente nas segundas. Essa distinção na natureza das representações sociais permite inferir que grupos sociais e seus membros não estão sob domínio ideológico de instituições como a igreja ou o estado, isto é, enquanto seres autônomos, os atores sociais estão sempre atualizando e produzindo representações sociais, as quais nem sempre corresponderão às representações difundidas por aquelas instituições de maior alcance social.

A partir da base fundada por Moscovici (1978), outros estudiosos se dedicaram às representações sociais. Em particular, citamos Denise Jodelet (2001) e Jean Paul Abric (1994). Dando continuidade aos trabalhos de Moscovici, Denise Jodelet detalhou alguns conceitos e propôs instrumentos metodológicos para o estudo de representações sociais.

Partindo da noção de representações como uma “forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p.22), a autora observa que as representações integram aspectos afetivos e cognitivos para uma ação de âmbito social, condicionada histórica e culturalmente. Jodelet (2001) propõe, então, que as representações sociais sejam abordadas simultaneamente como processo e produto da apropriação da realidade exterior ao pensamento e da elaboração psicológica e social dessa realidade.

Esquemáticamente, Jodelet (2001) organiza a representação como fenômeno de mediação entre um sujeito e um dado objeto, tanto como forma de saber como

prática desse sujeito. Essa caracterização das representações sociais irá levar a três grupos de problemáticas (ver a Figura 6) resumidos em condições de produção e circulação; processos e estados; e estatuto epistemológico. Ou seja, as representações sociais estão presentes em tudo à volta do sujeito e envolvem a difusão e assimilação de conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição de identidades pessoais e sociais, e a expressão e nas transformações sociais.

Nesse processo, a autora pontua a centralidade da comunicação nos fenômenos representativos, pois a linguagem (que já porta representações) incide sobre:

aspectos estruturais e formais do pensamento social à medida que engaja processos de interação social, influência, consenso ou dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui para forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos (JODELET, 2001, p. 32).

Jodelet (2001) ressalva que, enquanto representações de objetos, as representações sociais podem apresentar defasagens em relação a seu referente, as quais podem apontar para implicações pessoais e engajamentos sociais dos indivíduos. São três as formas de defasagens apontadas pela autora: distorções, suplementações e subtrações, ou seja, o exagero de atributos do objeto, a atribuição de atributos não naturais ao objeto e a omissão de atributos do objeto da representação.

Um caso específico desse interesse se dá no estudo de instituições que contribuem para reprodução de representações sociais, como a mídia de comunicação de massa. A televisão, em particular, reconfigurou a produção de representações sociais através do que Alexandre (2001, p.121) chama de espetacularização do social. Neste processo, a televisão fez com que o entretenimento infiltrasse a realidade, isto é, a complexidade e fascínio do ilusório passaram a se aproximar muito mais da realidade que as próprias práticas discursivas comprometidas com o mundo real. Vivemos, portanto, o apogeu da representação social, tornando urgente a reflexão sobre *quais* representações encontram maior ou menos espaço televisivo e as causas dessa distribuição.

A distinção de eixos de fixidez e prática nos remete aos estudos de Jean Claude Abric (1994) sobre a natureza contraditória das representações sociais. Esse autor parte do princípio de que a realidade é toda representada e reconstruída pelos sistemas cognitivos e integrada a sistemas de valores que dependem da história e do contexto ideológico e histórico que os circundam (ABRIC, 2001, p.12). Por isso, as representações são formuladas e acessadas pelas práticas discursivas, ao mesmo tempo em que situadas pelo lugar que o indivíduo, ou os grupos sociais, ocupa(m) no sistema social.

Um aspecto comum aos desenvolvimentos das teorias de representação social é a relevância das produções discursivas e do léxico em particular. Como defende Matêncio (2006), as representações sociais articulam uma face cognitiva e uma face social, a qual caracterizaria a língua em uso nas práticas sociais, tornando necessária uma análise discursiva e interacionista das representações nos discursos, já que são nestes que elas virão “à tona”. Em outras palavras, as palavras são suporte para as representações sociais, isto é, se concretizam através das estruturas da língua tanto na oralidade quanto na escrita (HARRÉ, 2001).

A necessidade de se pensar as representações sociais como manifestações discursivas particulares, aludida por Abric (2001) e Harré (2001), está presente, também, em Irineu (2011). Esse autor defende que as representações sociais podem ser vistas como “elementos ideológicos construídos através da comunicação, ou seja, do discurso em prática” (IRINEU, 2011, p.105), afinal quando os grupos sociais se valem de processos de uso de linguagem, suas representações não são os objetos a que se referem, mas construções discursivas.

Se as representações sociais deixam em evidência o papel dos discursos no estabelecimento de relações entre grupos sociais, dão acesso também aos investimentos ideológicos de suas práticas sociais constitutivas. A esse respeito, Van Dijk (2001; 2006) observa que as ideologias se definem como a base das representações sociais compartilhadas por um grupo, uma vez que são construídas, utilizadas e trocadas em práticas discursivas.

A relação entre representações sociais e ideologia é discutida, também, por Guareshi (2000), para quem esses conceitos se distinguem em função do que se compreende como ideologia. Retomando quatro diferentes perspectivas sobre ideologia, o autor as categoriza de acordo com os eixos positivo/negativo e estático/dinâmico, categorizando-as, finalmente, em positiva e material (cosmovisões

das pessoas); positiva e prática (cria e mantém relações sociais); negativa e material (valores e práticas de instituições); negativa e prática (criar e manter relações assimétricas).

Figura 6 Estudos das representações sociais**CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO
DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS**

Cultura (coletiva/de grupo)

- * valores
- * modelos
- * invariantes

Linguagem e comunicação

- *interpessoal
- *institucional
- *midiática

Sociedade

- *partilha e vínculo social
- * contexto histórico, ideológico
- *inscrição social
 - posição
 - lugar e função social
 - pertença grupal

organização social

- * instituições
- *vida dos grupos

**PROCESSOS E ESTADOS
DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS**suportes
conteúdos
estruturas
processos
lógicaForma
de saber

modelização

Prática

Experiência Ação

Função das representações sociais

Eficácia das representações sociais

**ESTATUTO EPISTEMOLÓGICO
DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS**

Valor de verdade

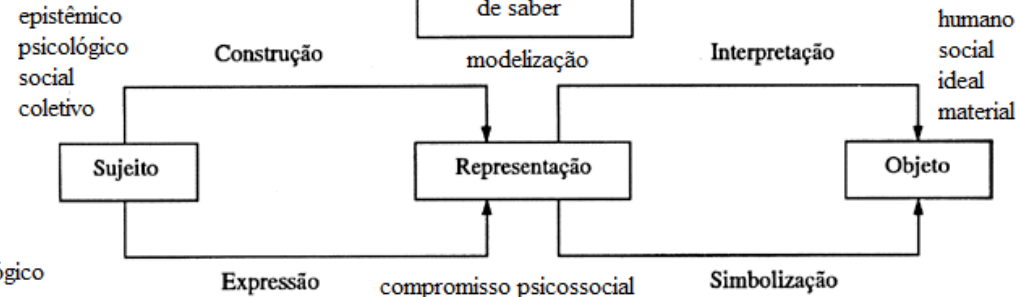
- *relações entre pensamentos natural e científico
- *difusão dos conhecimentos
- *transformação de um saber em outro
- *epistemologia do senso comum

Representação e Ciência

Representação e Real

- *Defasagem
 - distorção
 - subtração
 - suplementação

Valor de Realidade



Fonte: retirado de Jodelet (2001)

Ao retomar o valor ideológico das representações sociais, Guareshi (2000, p.43), observa que para cada noção de ideologia há maior ou menor distanciamento com a própria noção de representações sociais, de modo que é a visão de ideologia como uma prática que cria ou mantém relações sociais através de formas simbólicas (tal como van Dijk também propõe) a que mais se aproxima das representações sociais. Por outro lado, o autor (GUARESHI, 2000, p.44) é claro ao pontuar que as representações sociais não são necessariamente positivas ou negativas, pois a ideologia perpassa as representações, isto é, “ao estudarmos uma representação social não nos fixamos imediatamente no caráter de positividade ou negatividade. Essa é uma questão posterior que, no caso, só interessa a quem estuda a ideologia”.

E, de fato, essa é uma questão que nos interessa no presente trabalho, afinal, para entender a natureza das representações sociais sobre mulheres latinas nos Estados Unidos, precisamos recorrer às ideologias subjacentes a tal prática discursiva. A análise semiótico-discursiva de representações sociais permite compreender a relação entre operações mentais, operações linguísticas e processos sociais, além de como determinado grupo social, situado historicamente e culturalmente, constrói seus conhecimentos sobre um determinado objeto da realidade. Por isso, quando um seriado propõe deixar em evidência grupos sociais minoritários, atentar para as estratégias de produção de representações sociais pode esclarecer não somente quais conhecimentos sobre membros daquele grupo interessa à emissora difundir, mas também visões sobre como membros do grupo em questão se relacionam com membros de outros grupos sociais.

Vale ressaltar que, nas séries televisivas, a representação social é construída com a contribuição de outros modos semióticos além do verbal. Assim, se o modo verbal leva a determinadas representações, é possível também que imagem e som engendrem processos próprios de representação, os quais podem divergir ou acentuar o que é proposto verbalmente. De particular valor para representações veiculadas na mídia são aquelas formadas por processos de estereotipia, ou seja, a partir de traços mínimos e homogeneizantes que são ao mesmo tempo uma estratégia da cognição para categorizar o mundo e da sociedade para valorar grupos sociais e seus membros. Uma vez que as questões étnicas são recorrentes e notadamente problemáticas nos Estados Unidos, discorreremos em seguida sobre

estereótipo no intuito de discutirmos até que ponto a *Lifetime* recorre a estereótipos de mulheres latinas e seus possíveis papéis na mídia com a série *Devious Maids*.

5.2 ESTEREÓTIPOS E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

A palavra estereótipo é a junção de duas palavras gregas *stereos* (rígido) e *tupos* (tipo, traço) e foi adotada por Firmin Didot, em 1798 para se referir à impressão em uma placa de tipos. Em 1819, porém, surgem os primeiros usos figurados da palavra para sugerir “fixidez ou estado inalterado”. Em 1850, o significado de imagem perpetuada sem possibilidade de mudanças é registrado oficialmente, mas somente em 1922, a noção de estereótipo como uma noção supersimplificada das características de um indivíduo ou grupo social é registrada.

Em termos cognitivos, os estereótipos são um tipo particular de categorização que nos permitem orientar de forma mais rápida as interações sociais, tomando por base crenças compartilhadas entre membros de um grupo. Quando percebemos o mundo cognitivamente, nosso sistema cognitivo procura “atalhos” para organizar o fluxo incessante e intenso de informações e detalhes. Esses atalhos são os estereótipos. McGarty et al. (2002) observam que existem diferentes perspectivas para compreender o fenômeno da estereotipia, mas todas se organizam a partir de três princípios:

- A) Estereótipos são meios de explicar o mundo, isto é, uma instância de detecção e acentuação de diferenças significativas entre indivíduos e seus grupos sociais numa reação adaptativa do sistema cognitivo;
- B) Estereótipos promovem a economia de tempo e esforço ao tratar indivíduos como membros de grupos, buscando traços salientes em comum. Essa perspectiva já esteve associada à ideia de estereótipo como estruturas mentais rígidas e imutáveis, que induzem às conclusões erradas sobre indivíduos em particular.
- C) Estereótipos são crenças compartilhadas por membros de um mesmo grupo social, nesse sentido, estereótipos são construídos socialmente a partir de relações intergrupais e podem ser úteis para compreender e prever o comportamento das pessoas.

Podemos dizer que, para além de sua função de categorização, os estereótipos também servem para diferenciação de grupos sociais e contribuem para a formação das identidades sociais e para a própria dinâmica social. Nesse sentido, Ryan (2002) pontua três tipos de imprecisões que podem afetar a formação dos estereótipos:

- Imprecisão estereotípica, referente à superestimação da estereotipicidade de um dado grupo social ou a mitigação de qualidades inconsistentes com os estereótipos formados;
- Imprecisão de valência, que abrange a hipérbole da negatividade ou positividade dos estereótipos de um grupo;
- Imprecisão de dispersão, a qual parte da percepção de grupos sociais como menos diversos do que realmente são.

Uma das perspectivas mais tradicionais da Psicologia Social entende que estereótipos se formam a partir de uma correlação ilusória entre dois eventos como explicação para a atribuição de comportamentos socialmente indesejados a minorias sociais, em detrimento de grupos hegemônicos. Essa relação entre eventos, todavia, não se restringe a um caso ilusório. As próprias expectativas sobre os diferentes grupos sociais podem levar à formação de estereótipos: o que confirmaria as características dos mesmos ou implicaria em uma mudança de atitude do grupo estereotipado no sentido de adotar os comportamentos indesejados a ele atribuídos (MCGARTY ET AL., 2002, p.10).

Outra perspectiva, de natureza mais social, defende que os estereótipos fazem parte dos processos de socialização, de modo que desde pequenos recebemos estereótipos de nossos familiares, professores e, principalmente da mídia. A princípio, os estudos de Lippman (2008) defendiam que os estereótipos realizavam importantes funções sociais como produtos da cultura e da herança das ideias de um grupo social, uma vez que são veículos para homogeneização de valores e crenças. Era comum, então, a visão de estereótipos como percepções imutáveis sobre grupos e seus membros.

Entretanto, a crescente aceitação da base cognitiva de conhecimentos socialmente partilhados dos estereótipos fez com estes fossem interpretados como passíveis de mudanças, tanto pelo confronto de conhecimentos entre membros de

grupos diferentes quanto pela mudança das hierarquias entre os grupos na sociedade (LEE; FISKE, 2008). Não obstante, essa mudança só ocorre a partir de condições específicas, como o mesmo status compartilhado entre os grupos sociais ou uma situação de cooperação.

Por isso, podemos dizer que, apesar de serem cognitivos em forma, os estereótipos têm relações interdependentes com o afeto e o comportamento, tal como nas representações sociais. Por outro lado, estereótipos se configuram como tipos particulares de representações. Enquanto os estereótipos se referem a categorizações de grupos sociais de caráter mais estável e generalizador, as representações sociais se referem a uma gama de objetos do pensamento social. Como resumido por Moliner e Vidal (2003), as representações sociais correspondem a interpretações sobre o mundo, ao passo que os estereótipos descrevem as pessoas que vivem no mundo.

Da mesma forma que estereótipos e representações sociais não convergem em um mesmo fenômeno social, também não se igualam às ideologias. As ideologias são sistemas de crenças sociais de base, capazes de influenciar outros sistemas de crenças e, conseqüentemente, as práticas sociais e discursivas (VAN DIJK, 2006), por isso podem influenciar o processo de ancoragem das representações sociais e a formação de estereótipos. Logo, são ideologias racistas ou sexistas que dão origens a estereótipos sobre negros e mulheres, e são as práticas discursivas e sociais que sustentam o posicionamento ideológico que os difundem.

No que diz respeito à relação entre estereótipos e representações sociais, Moscovici (2009) já adiantara que o estereótipo é uma consequência da propagação de representações sociais, isto é, da manipulação do saber sobre os objetos das representações. Logo, o estereótipo surge como um tipo particular de representação que exprime o grau de generalidade de aceitação ou rejeição de um dado objeto – o que não significa dizer que todas as representações sociais dão origem a estereótipos.

Nas palavras de Baptista (2004), isso ocorre porque os objetos das representações “podem incluir grupos sociais, mas ultrapassam-nos para se referirem a uma enorme diversidade de objetos do pensamento social”. A isso, a autora acrescenta que embora não haja diferença no processo de surgimento dos estereótipos, estes assumem papel maior em fenômenos de diferenciação social

(BAPTISTA, 2004, p.11). Ou seja, essas percepções socialmente compartilhadas de indivíduos de grupos diferentes que contribuem para organizar o real e influenciar a comunicação e as atitudes dos indivíduos possuem também um forte componente afetivo que os confere rigidez e generalização no seio das práticas sociais.

Essa rigidez é, na verdade, consequência da estabilidade e da convencionalidade social que os estereótipos adquirem com o tempo, mesmo quando há condições para sua alteração. A esse respeito, Souza e Barros (2012) alegam que a natureza reducionista do estereótipo e a sua reiteração fazem com eles transformem um objeto complexo em algo simples e natural, configurando-se menos como formas de discurso, mas como formas de realidade. Disfarçados de naturais e recorrentes nos discursos, os estereótipos são propostos como uma representação verossímil quando, na verdade, podem ser uma leitura deformada e negativa de seu objeto.

Uma vez que as representações sociais são (re)produzidas através dos discursos e aqui os entendemos como naturalmente multimodais, é possível que os estereótipos não se articulem somente com recursos da linguagem – de fato, somos capazes de identificar imagens ou mesmo sons estereotípicos de determinados elementos, como membros da cultura árabe ou indígena. No que diz respeito aos estereótipos imagéticos, Acebal (2010) propõe entendê-los como constituidores de representações cujo resgate no aparato cognitivo apela a traços mais ou menos regulares. Para o autor, a proposta visual estereotipada depende da ativação de imagens específicas para sua atualização - os ditos *atractores simbólicos*.

Porque os estereótipos visuais se caracterizam pela economia de traços característicos, é possível inferir que, uma vez que a imagem estereotípica esteja instalada e difundida socialmente, operações de simplificação incidem sobre ela sem abrir mão do grau de reconhecimento e do plano de significação (ACEBAL, 2001). Nesse caso, cabe refletir sobre quais traços são selecionados para a retomada dessa imagem mental e dos conhecimentos de mundo que a imagem permite retomar. Para imagens televisivas, por exemplo, seria pertinente perguntar o que é visualmente selecionado como elemento estereotípico para as mulheres latinas.

Embora Acebal e Maidana (2001) e Acebal (2010) defendam que a imposição de condutas não é inerente aos estereótipos ou às imagens estereotipadas, concedem que um estereótipo visual pode gerar pelo menos três efeitos de sentidos:

uma sensação, uma atribuição de valores e uma reação para suscitar nos destinatários um comportamento em relação ao objeto. Para que tais efeitos sejam atingidos, os estereótipos podem ser usados normativamente para reprodução de valores ou condutas, mas é possível que os mesmos sirvam ao propósito contrário, ou seja, evidenciando a inadequação do estereótipo em situações específicas ou para denúncia do falso estereótipo.

Os estereótipos sonoros, por sua vez, baseiam-se em aspectos dos sistemas tonais ou em ritmos específicos para criar representações generalizadoras acerca da música produzida ou apreciada por determinados grupos sociais (OLIVEIRA, 2015). Em seu estudo, Oliveira (2015) analisa como o sistema musical do mundo ocidental busca adaptar ou se referir a outros esquemas sonoros como "escalas exóticas", em particular, a música dos povos árabes. Por outra perspectiva, Santos (2006) demonstra empiricamente que fatores como classe social e etnia podem influenciar a percepção dos grupos sociais sobre a qualidade de determinados gêneros musicais.

As mídias audiovisuais integram modos semióticos, tornando a composição e difusão de estereótipos mais enfática e, ao mesmo tempo, ideologicamente mais sutil: enquanto o modo verbal pode ser usado para promover ideias de igualdade e tolerância, o modo visual e sonoro podem recorrer a elementos estereotípicos para representação dos grupos sociais. Nesse contexto, a televisão assume papel privilegiado na projeção e identificação de desejos e atitudes, instituindo nos lares de seus telespectadores um ciclo de consumo de representações sociais.

Considerando a produção cada vez mais intensa de narrativas seriadas, há um bom contingente de estudos, nacionais e internacionais voltados para a representação de grupos sociais ou conhecimentos específicos em programas de entretenimento seriado. Internacionalmente, observamos mais trabalhos voltados tanto para representações de grupos sociais, como em Molin (2007), Tous-Rovirosa et al. (2013) ou Panitchpakdi (2007) sobre representações da mulher, ou Weaver et al. (2012) sobre as diversas versões do programa CSI e a ciência forense, Khitrov (2015) sobre a polícia russa, Bougadi (2013) e a representação do sistema carcerário em *Prison Break* ou Huluban (2016) sobre a representação de classes sociais nas séries televisivas.

Alguns dos estudos desenvolvidos em âmbito nacional orientam-se para aspectos da sociedade brasileira e sua representação midiática, como em Almeida

(2003) e Zanini (2005). De particular valor é o trabalho de Hamburger (2011), que além de traçar o desenvolvimento da telenovela em diálogo com o contexto histórico e político brasileiro, aponta características próprias da telenovela brasileira em contraste com os equivalentes latino-americanos. Por outro lado, os pesquisadores brasileiros começam a se voltar para os seriados televisivos importados dos Estados Unidos, como exemplificam Viana (2011) e Almeida e Alves (2015).

Nosso trabalho se insere justamente nessa última tendência, propondo pensar em uma perspectiva multimodal do discurso quais são as representações sociais sobre a mulher latina nos Estados Unidos difundidas no seriado *Devious Maids*. Nesse sentido, buscamos aliar a reflexão acerca da televisão e das representações sociais à perspectiva multimodal para análise de cenas de uma série televisiva - pontos que se mostram inconsistentes ou não explorados em pesquisas anteriores. Para isso, é fundamental compreender a história de representação da mulher na mídia, especificamente, a história de representações das mulheres latinas.

5.3 AS REPRESENTAÇÕES DA MULHER (LATINA) NA TELEVISÃO

Pensar as representações sociais envolve refletir sobre os símbolos criados para influenciar o imaginário coletivo de uma sociedade. O imaginário, por sua vez, é responsável por “construir realidades, institui valores e crenças as quais passam a circular com valor de verdade, constituindo regimes de verdade históricos” (MACHADO, 2006, p.25), de modo que ele não somente repete conhecimentos já existentes, mas permite a incorporação de novos conhecimentos. Nesse sentido, as representações mediam a relação sujeito-sociedade e podem ser usadas como estratégia de legitimação de discursos e práticas. Por isso, pensar as representações televisionadas da mulher é pensar como a sociedade se propõe pensar, tratar e aceitar a atuação da mulher em seus diferentes papéis sociais.

A presença da mulher na televisão envolve uma pletera de papéis por elas desempenhados: âncoras de telejornal, apresentadoras de programas de auditório, atrizes de novela, atrizes de propaganda, editoras, diretoras, assistentes de palco, dançarinas, comentaristas esportivas, para citar alguns. Porém, essa participação é limitada por uma invisibilidade seletiva de imagens, discursos e realidades, evidenciando que as imagens construídas e difundidas sobre a mulher seguem

valores, atitudes, sonhos e silhuetas compatíveis com os interesses e ideologias dos grandes sustentadores da mídia (MORENO, 2012).

Grosso modo, as participações midiáticas das mulheres respondem às ideologias de assimetria de poder e àquelas que buscam a redefinição dos papéis dos gêneros. Para Kitch (1997), as pesquisas acerca das representações femininas concentram-se em: (1) abordagem de estereótipos em relação à sexualidade ou relações afetivas; (2) busca por representações de mulheres de cor e sua sexualidade; (3) exame das funções das imagens da mulher dentro da ideologia cultural e política; (4) análise semiótica das representações da mulher como textos polissêmicos. Vale salientar que os estudos das duas primeiras abordagens se ligam à concepção de representação como um complexo sistema de significações que difunde ideias particulares sobre grupos de pessoas em contextos históricos e culturais específicos (KITCH, 1997, p.485).

Na verdade, como fruto de significações e uso situado de recursos semióticos, os estereótipos e as imagens alternativas da mulher servem para compreender qual a imagem facilmente reconhecível da mulher, isto é, aquela legitimada pelo processo de socialização e historicamente situado de uma comunidade. Nas narrativas televisivas, principalmente, as representações das mulheres vêm mudando ao longo dos últimos vinte anos, porém ainda é possível dizer que predominam as figuras da “esposa”, “mãe de família” ou “cuidadora” (DIPIANO, 2014).

No Brasil, apenas na década de 1970 começam a circular as primeiras representações narrativas da mulher, com as séries nacionais, e através dela uma mulher menos vinculada ao ambiente doméstico ou à figura do marido começa a ser difundida. Entretanto, a televisão brasileira ainda não se mostra desvincilhada das ideologias patriarcais hegemônicas: o Instituto Patrícia Galvão, em 2013, divulgou os resultados de uma pesquisa denunciando a disparidade entre as mulheres das propagandas televisivas e a real mulher brasileira. Luhianchuki (1998), por sua vez, ao analisar diferentes novelas, conclui que apesar de seus papéis protagonistas e atitudes superficialmente independentes e feministas, as mulheres ainda são moldadas de acordo com os valores patriarcais presentes seja na constituição familiar, na maternidade ou na própria sexualidade.

A distribuição de grupos sociais pela mídia nos Estados Unidos, berço dos formatos audiovisuais televisivos, não é inteiramente diferente. Um estudo realizado

pela *USC Annenberg* em parceria com a *Geena Davis Institute on Gender in Media*, em 2012, analisou cerca de doze mil papéis atribuídos a mulheres no *prime time* em função da ocupação, da vestimenta, do tipo físico e do poder da fala. Os dados levantados pela equipe mostraram não somente haver menor número de mulheres na televisão, como sua representação é secundária, sexualizada e frequentemente estereotipada. Além disso, a conduta das mulheres apresentadoras e jornalistas é colocada sob um “teto de vidro” que não se estende aos atores masculinos (BAHADUR. 2012).

No que diz respeito às séries televisivas, não somente existem menos mulheres roteiristas e produtoras (apenas 27% do total desses profissionais, de acordo com relatório da *Writers Guild of America*) como apenas 26% dos indicados ao Emmy em 2014 eram mulheres. Na verdade, a proporção de homens e mulheres em seriados é de 3 ou 4 homens para cada mulher; nas *soap operas* esse índice aumenta para sete e, em desenhos animados, chega a dez homens. Considerando que os dois primeiros formatos são propostos para o público feminino, é surpreendente que a participação das próprias mulheres seja secundária.

Em análise de seriados televisivos, Dow (1996) observa que às mulheres (brancas) geralmente é destinado maior número de papéis em comédias, mas não em dramas. Tendência que ainda se mantém: de acordo com Cipriani (2015) e Dockterman (2014), papéis femininos nos dramas, mesmo os protagonistas, são dados em função de um casamento (Robin Wright em *House of Cards*, Julianna Margulies em *The Good Wife*, ou mesmo Jennifer Lopez em *Shades of Blue*) ou amantes (Lizzy Caplan em *Masters of Sex*, Claire Danes em *Homeland* e Kerry Washington em *Scandal*). Por outro lado, nas comédias não somente vemos maior número de mulheres, mas as próprias personagens têm apresentado uma aparente complexidade para cativar o público (são exemplos Julia Louis-Dreyfus em *Veep*, Taylor Schilling em *Orange Is the New Black* e até Lena Dunham em *Girls*).

Ao pesquisar a imagem feminina em séries e *soap operas*, Gunter (1986) e Ingham (1995) identificaram dois estereótipos predominantes: de papel e de traço. Os primeiros voltados para representação de crenças sobre família, filhos e o papel da mulher no casamento e os segundos relacionados às supostas características da mulher, como ser frágil ou mais emotiva que homens. Apesar da escassa teorização e da metodologia inconsistente, Almeida e Alves (2015) mostram que os papéis femininos em seriados policiais (*CSI*, *Third Watch*, *NYPD Blue* e afins), nas

comédias científicas (*The Big Bang Theory*), e nas séries para o público feminino (*Sex and The City*, *Cashmere Mafia*, *Lipstick Jungle* não se libertam das repetidas fórmulas de esposas e mães em conflito com a carreira, profissionais solícitas e agradáveis na área da ciência e figurino quase exclusivamente voltado para a valorização das curvas e da sensualidade feminina.

É possível, portanto, afirmar que as representações da mulher nas narrativas televisivas servem ao interesse de produtores de televisão não em descobrir e difundir aquilo que diz respeito às mulheres, mas em construir ou reforçar identidades que sejam favoráveis ao que esperam vender. Não obstante, a diversidade de experiências e tipos femininos já se tornou interesse das grandes emissoras nos Estados Unidos, como demonstra o aumento do número de séries orientadas para públicos etnicamente diversos.

De fato, um estudo da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA) realizado em 2013 com mais de mil séries de TV a cabo e da rede aberta, comprovou que séries com maior diversidade étnica de *casting* atingem maiores índices de audiência. De acordo com o relatório, essa preferência reflete a diversificação da população dos Estados Unidos e suas experiências e gostos através da busca por programas com os quais os telespectadores mais se identifiquem (LEE, 2013).

Além disso, como força primária de socialização e transmissão de informação sobre o mundo, a televisão contribui para construções culturais e se consumida com pouco senso crítico pode facilmente incitar a criação de modelos mentais a partir de situações fictícias (WYER; RADVANSKY, 1999; GERBNER et al., 2002). Por isso, as imagens televisivas sobre minorias étnicas nos Estados Unidos podem influenciar as percepções do “mundo real” acerca desses grupos sociais – como demonstrado empiricamente por Mastro, Behm-Morawitz, e Ortiz (2007) e Ivengar (1982). Nesse sentido, é necessário e urgente pensar o uso frequente de estereótipos homogeneizantes, que diminuem a diversidade das mulheres latinas e favorecem o surgimento de uma identidade materializada, disseminando crenças e representações inverossímeis (DEL RIO, 2009).

Análises mais recentes das imagens dos latinos no *prime time* mostram que esse grupo continua sub-representado, tanto numericamente quanto nos papéis que desempenham (MASTRO; GREENBERG, 2000; RAMIREZ-BERG, 2002). Neste caso, os papéis destinados a atores latinos em narrativas seriadas, além de

secundários retomam estereótipos do criminoso, do agente da lei, do tolo/bufão ou de amante (MASTRO; BEHM-MORAWITZ, 2005; MASTRO; GREENBERG, 2000; e MAYORGA, 2007). Tais papéis seriam ainda inseridos em cenários etnicamente excludentes, em programas sobre crime, aventura ou comédia, com diálogos centrados na violência, crime ou, em poucas ocasiões, assuntos do lar (MASTRO; BEHM-MORAWITZ, 2005; BRYANT; ZILLMAN, 2008).

Uma das primeiras produções televisivas a dar maior visibilidade e representar de modo alternativo os latinos foi *Resurrection Boulevard*. Lançada em junho de 2001 pela *Showtime* e produzida por Dennis Leoni, a série de três temporadas se voltou para o cotidiano familiar dos Santiago, uma família de mexicanos americanos do leste de Los Angeles, conhecida pelas três gerações de boxeadores. Em função de sua contribuição histórica, a série foi amplamente apoiada por instituições como *The National Organization of Hispanic Journalists*, a *National Hispanic Media Coalition*, a *League of United Latin American Citizens* e o *National Council of La Raza*.

Resurrection Boulevard foi um primeiro passo para a inserção de latinos na programação do *prime time*. Outras séries produzidas principalmente a partir do ano 2000 procuraram não somente incluir mais personagens latinos, como fazê-lo mais proeminentes na narrativa. Diante disso, Mastro e Greenberg (2000) concordam que latinos têm conquistado maior espaço na mídia americana, porém não deixam de pontuar que apesar de 44% dos personagens latinos agora ocuparem funções centrais na narrativa, esse número representa ainda, 1% do total de papéis centrais de programas televisionados.

Apesar das recentes tendências comerciais e numéricas, as mulheres latinas ainda encontram dificuldades em conquistar espaço midiático distante de papéis ligados à estética do tropicalismo, da mulher de pele morena, cabelos negros, lábios carnudos, em roupas de múltiplas e exóticas cores. Nesse sentido, o próprio *Resurrection Boulevard* não é livre de falhas: além de estarem em menor número (três mulheres e seis homens compunham o núcleo familiar), as latinas do seriado eram representadas em seus ambientes domésticos, permeados de cenas sensuais com namorados/maridos.

Ao refletir sobre a mulher latina, Keller (1994) organiza três categorias de estereótipos: a garota do refeitório, a senhorita religiosa e a *vamp*. A garota do refeitório (*cantina girl*) é frequentemente representada como um objeto sexual,

provocador e atraente, mas de boa índole. A senhorita religiosa é aquela de boa índole que pratica más ações para conquistar seu amante e que se sacrifica por ele; já a *vamp* é atraente intelectualmente, e é capaz de esquemas e manipulações para conseguir o que quer, provocando violência entre os homens pouco preparados para lidar com ela. Essas três categorias têm em comum o sexo, a paixão e a beleza física, os quais são codificados em suas roupas, gestos, fala e comportamento. Tais comportamentos, por sua vez, podem ser românticos ou sexualizados, exagerados, mas também envolvem autossacrifício, impotência ou inocência (MERSKIN, 2007, p.136).

Os recursos audiovisuais retratam as mulheres latinas nas séries como exóticas e sensuais, promovendo uma mulher latina marginalizada, desempoderada, afinal, seu corpo curvilíneo e volumoso a marca como ‘outra’, não correspondendo ao padrão de beleza da mulher branca. Nesse sentido, a construção de celebridades televisivas latinas faz emergir padrões que tornam o ser/parecer latino(a) em uma espécie de tendência de moda na cultura *mainstream* americana.

Esse fenômeno tem suas origens com as atrizes Dolores Del Rio e Lupe Vélez ainda nas décadas de 1930 e 1940, no começo do cinema hollywoodiano. Seus papéis diferiam em etnicidade, mas certamente eram todos coadjuvantes e orientados para uma figura masculina (anglo)americana. Vélez, representada como a mulher selvagem e agressiva, muito diferia de sua conterrânea e contemporânea Dolores Del Rio (RAWSON, 2012). Todavia, de acordo com Rodriguez (2011, p.74), tanto del Rio quanto Vélez possuíam traços mexicanos aceitáveis como “visual latino” por serem compatíveis com os traços do sul da Europa.

Na década de 1990, tanto na indústria musical, com Cristina Aguilera e Jennifer Lopez, como na indústria cinematográfica, com Selma Hayek e Eva Mendez, testemunhamos a emergência de outras formas de definir visualmente a etnicidade latina. De acordo com Aparicio e Chavez-Silverman (1997), o tropicalismo ressurge para eliminar especificidades étnicas e atribuir cores fortes, pele marrom ou bronzeada e corpos volumosos a qualquer mulher. Isso sem abrir mão da sexualização e a erotização para compor a representação das mulheres de cor, como ilustra a excessiva exposição midiática de seios, quadris e glúteos das celebridades acima (GUZMAN; VALDIVIA, 2004, BELTRAN, 2002).

Mais recentemente, Eva Longoria e seu papel em *Desperate Housewives* foram responsáveis por reanimar a discussão acerca da sexualização da mulher

latina na mídia. Sobre esse assunto, Merskin (2007, p.137-138) argumenta que tanto a atriz quanto sua personagem trazem uma identidade pan-étnica mediada ainda baseada na estética do tropicalismo e que reforça a natureza sexual da mulher latina em oposição às demais mulheres do elenco. Em sua análise da primeira temporada da série, a autora explicita como a personagem Gabrielle representa a mulher latina ciente de sua beleza e disposta a usar de seu corpo e beleza para ascender socialmente, via casamento. Nesse processo, as três categorias acima descritas são ativadas nas atitudes e ações da personagem.

O fato que mulheres hispânicas se veem na necessidade de mudar seu estilo, aparência e comportamento para se adaptar a um desses moldes [tropicalismo ou americanismo] ofende não somente seu talento, mas sua habilidade de representar a si mesmas de modo mais realista e de uma forma que represente, de fato, a real variedade de mulheres hispânicas em todas as esferas da vida (CALDERÓN, 2014).

A não adequação das mulheres latinas aos padrões de branquidade ou de negritude (extremos étnicos nos Estados Unidos) gera uma ambiguidade que responde ao apelo homogeneizador do mercado midiático. Nessa perspectiva, Guzmán e Valdivia (2004) e Patrick (2009) sugerem que as mulheres latinas com traços “universais” ganham mais que um espaço próprio, pois podem transitar por diferentes papéis na mídia. A atriz Gina Torres, que assume papéis de mulheres negras, e Jennifer Lopez, frequentemente vista em papéis de mulher ítalo-americana são exemplos de tal ambiguidade.

Por outra perspectiva, produções audiovisuais podem ainda atribuir diferentes origens étnicas a uma dada atriz, promovendo determinadas características físicas como pertinentes a todas as mulheres latinas. Esse fenômeno, evidentemente, desloca as atrizes como ícones de sua própria etnia e busca uma recontextualização étnica que não promove nem a diversidade étnica e racial das mulheres latinas, além de privá-las de uma representação positiva de largo alcance. Como consequência, a representação midiática da mulher latina a toma como um “local de múltiplos conflitos mesmo quando oferece uma base para empoderamento” (PATRICK, 2009, p.9).

Tal deslocamento étnico diz respeito à projeção cultural dos grupos minoritários tal como proposto por Johnson (2003). Para a autora, um grupo

minoritário pode se fazer notar diante de outras minorias e da cultura *mainstream* através de imagens que combatam estereótipos sobre si. Logo, se um texto midiático aborda as diferenças internas do grupo social, sua unidade étnica simbólica diante da sociedade aumenta; todavia, quão mais específico para um subgrupo seja esse texto midiático, menor será essa unidade étnica aparente e, portanto, seu empoderamento diante do *mainstream*.

Naturalmente, representações televisivas contribuem para a projeção cultural, afinal, constituem a presença audiovisual de uma minoria em um fluxo de programação predominantemente branca. Além disso, é importante pensar a significação de eventos e pessoas a partir de sua emergência na mídia. Partindo do princípio de que as representações de latinos costumavam ser negativas e com poucas oportunidades de desenvolvimento na tela, e tomando o potencial da televisão de apresentar retratos sofisticados e estereótipos étnicos para alterar o comportamento e modificar gostos, nosso trabalho se concentra sobre um objeto único.

De fato, usamos em nossa pesquisa o primeiro produto televisivo seriado, transmitido por uma grande empresa *mainstream*, produzido por uma proeminente mulher latina, protagonizado por atrizes latinas, mas que as representam em um papel que está cada vez mais associado às mulheres latinas: as empregadas. O papel de empregada na televisão nem sempre foi associado a mulheres latinas. Ainda em 1961, a atriz afrodescendente Shirley Booth, deu vida à Hazel Burke, a empregada da família Baxter no sitcom *Hazel* (KIM, 2016); em 1969, Ann B. Davis veio a se tornar uma das empregadas mais célebres da televisão, Alice Nelson, na série *The Brady Bunch*, assim como Esther Role (afrodescendente) no *sitcom* da década de 1970, *Maude*.

Mais recentemente, todavia, esse papel se tornou uma representação típica de mulheres latinas, principalmente no horário nobre da televisão americana. Um dos primeiros exemplos de latinas no papel de empregada, ainda marcado pela pouca frequência na tela, é Celia, interpretada pela atriz porto-riquenha Lilian Hurst, no seriado *Dharma and Greg* (O'DONNEL, 2007, p.171). Empregada dos pais de Greg, e frequentemente chamada de “oprimida” pelo pai hippie de Dharma, sua participação mais expressiva envolve mudar a própria família para a casa dos patrões para impressionar os amigos.

Rosario Salazar, a empregada de meia idade e respondona de Karren Walker no seriado *Will and Grace* (1999-2006) marca, na verdade, a aceitação da empregada latina como papel recorrente e popular nas séries americanas. Apesar de Shelley Morrison ser descendente de espanhóis, sua personagem era uma professora de El Salvador até emigrar e se tornar uma empregada – cuja patroa frequentemente diria que a comprou de seus pais, mexicanos. No seriado, apesar dos desentendimentos frequentes com a patroa, há uma relação de afeto que se estende até a velhice de ambas.

Uma das mais célebres representações de mulheres latinas no papel de empregada, todavia, se deu com Nadine Velazquez, no papel de Catalina Aruca, *stripper* e empregada do seriado *My name's Earl* (2005-2009). Marcada por sua sensualidade, Catalina Aruca é acusada de assinar a mãe para emigrar para os Estados Unidos, onde casa com um dos personagens para adquirir o visto de permanência. Apesar de a atriz ser de descendência porto-riquenha, sua personagem é supostamente colombiana (HERNANDEZ, 2011).

Outras representações latinas como empregadas na televisão encontram espaço nas animações, particularmente *King of the Hill* (1997-2010) e *Family Guy* (2005, atual). No primeiro caso, eram raras e espaçadas as aparições da empregada Lupino, porém na segunda animação, Consuela é uma das personagens recorrentes. Esta empregada já na meia idade é chefe do sindicato das empregadas e seu conhecimento de língua inglesa é restrito a algumas frases, principalmente “*I no can clean*” (eu não poder limpar). Salienta-se que a voz da personagem é, na verdade, interpretada por um homem americano (HERNANDEZ, 2011).

Quando os papéis subalternos de empregados domésticos passaram a ser costumeiramente relegados à comunidade afrodescendente, grupos como a *National Association for the Advancement of Colored People* organizaram-se para exigir uma diversificação dos papéis e uma representação diferenciada para os afro-americanos. Navarro (2002) alega que a pouca agilidade de grupos latinos em fazerem o mesmo pode ser apontada como uma das causas dessa representação secundária. A autora observa, ainda, que a iniciativa de projetos de tema latino liderados por proeminentes figuras latinas tem ajudado a mudar a natureza dos papéis oferecidos aos atores latinos (e cita Antonio Banderas, como exemplo).

Patti Miller, membro da *Children Now*, observa que por ser uma fonte primária de entretenimento, é importante pensar que mensagem a televisão passa para

meninas latinas sobre seu lugar no mundo diante das constantes empregadas (NAVARRO, 2002). Com o lançamento de *Devious Maids* surge uma nova onda de críticas, populares e especializadas acerca das representações sociais e da responsabilidade social da televisão. No capítulo seguinte, daremos início a nossa empreitada analítica, mas achamos importante justificar uma de nossas escolhas quanto ao *corpus* deste trabalho: a denominação latina para nos referirmos às mulheres de diferentes origens étnicas e culturais ligadas à história de colonização espanhola das Américas.

5.4 LATINOS OU HISPÂNICOS NOS ESTADOS UNIDOS?

A população latina nos Estados Unidos aumentou em aproximadamente de 20 milhões de pessoas em 2000 para 55,4 milhões em 2014, ou seja, aproximadamente 17% da população (VEGA, 2016). Mas o que significa isso, exatamente? O que significa ser *latino* nos Estados Unidos? Seria mais adequado chamar latino ou hispânico? Uma vez que temos usado desde o princípio desse trabalho, o termo ‘latina’ para se referir a um grupo constituído por mulheres de diferentes origens étnicas dentro dos Estados Unidos, achamos necessário esclarecer essa nossa escolha em função da história de imigração de latinos para os Estados Unidos e das questões étnicas que a ela se associam.

Geralmente, os termos latino e hispânico são usados intercambiavelmente para se referir a todo contingente populacional de imigrantes ou seus descendentes cujo idioma materno é a língua espanhola. O problema dessa concepção já é de ciência popular e acadêmica:

Quando dizemos “Latino” ou “Hispânico” nos referimos aos Latinos de primeira, segunda, terceira ou quarta geração? Aos *baby boomers* ou aos latinos do milênio? Ao Hispânico que fala mais inglês, espanhol ou *spanglish*? O imigrante peruano ou hondurenho nascido em Wichita? Ou a qualquer Latino hifenizado de uma das 27 heranças nacionais? (TAPIA, 2014)

De acordo com Lopez (2015), o termo “hispânico” foi proposto pelo censo demográfico para se referir a um grupo de pessoas, principalmente, de origem mexicana, cubana e porto-riquenha. O termo “latino” surgiu como uma alternativa para evitar menção ao legado da colonização europeia e para se referir a uma

comunidade composta tanto por falantes de espanhol, quanto de português (valorizando a crescente comunidade de brasileiros e "brasileiros americanos"). Isto é, se dizer latino é um símbolo da resistência à colonização europeia, em primeiro lugar, e à hegemonia americana, em seu uso neste país⁴. Por outro lado, os membros dos diferentes grupos a que tais hiperônimos se referem também se identificam através das suas nacionalidades ou de gerações anteriores.

Atribuir alcunhas pan-étnicas a comunidades tão diversas é incoerente principalmente se termos como "latinos" ou "hispânicos" são interpretados à luz de critérios raciais como traços biológicos facilmente reconhecíveis, dado que não há homogeneidade de tais traços entre grupos latinos distintos, a exemplo dos mexicanos, colombianos e dominicanos. Similarmente, se consideramos práticas culturais, língua e costumes em comum, essas denominações genéricas também não se mostram suficientes para abordar a diversidade de experiências.

Sobre o tema da identificação racial/étnica dos latinos, Alcoff (2000, 2009) e Stanzione (2013) observam que os "latinos" ao chegarem aos Estados Unidos são unificados em uma identidade "hispânica", como se uma homogeneidade de origens e experiências se justificasse para a diversidade de grupos latinos, assim como "Africano Americano" ou "negro". Por isso, as experiências étnicas de latinos são, na verdade, racializadas nos Estados Unidos, isto é, suas histórias, culturas e diversidade linguísticas são relegadas ao segundo plano, pois é a leitura de uma identidade racial única que prevalece.

Quando as identidades étnicas são usadas em detrimento de identidades raciais, as práticas de percepção de demarcação visual pelas quais enquadrados pessoas em categorias raciais continuam a operar porque a etnicidade não oferece substituto para práticas perceptuais. Em outras palavras, o fato que raça e etnia não mapeiam os mesmos tipos de prática de identificação torna mais difícil afastar-se da raça (ALCOFF, 2000, p.37)

O próprio significado de "latino" ou "hispânico" muda de referente: se, em Miami, a referência tradicional seriam os cubanos, em Nova Iorque, seriam os porto-riquenhos, enquanto no Texas, seriam os mexicano-americanos/chicanos. E mesmo

⁴ Vale salientar que, historicamente, o termo "latinoamérica" foi usado por Napoleão III, em 1860 para legitimar o acesso do império francês à exploração das Américas, através da alusão de uma unidade entre povos latinos (PHELAN, 1986). Portanto, a apropriação do termo já é fruto de ressignificações a partir de um ideal nascido na Europa, no seio das culturas colonizadoras das Américas.

essa mudança geográfica é permeada de variações, pois com os diferentes processos migratórios desde a década de 1960, o número de porto riquenhos em Nova Iorque, por exemplo, não ultrapassa o de dominicanos (ALCOFF, 2000, p.28).

Por outro lado, o significado de uma palavra é historicamente construído, por isso se hoje usamos o termo "latino" para marcar o posicionamento identitário da própria comunidade, em detrimento da valoração do colonizador espanhol, não é possível deslocar ou ocultar essa relação discursiva. Ao mesmo tempo, denominar membros de uma comunidade de "latino" é não somente qualificá-los como um "outro" cultural e racial, mas mantê-lo à parte do *mainstream*

É importante salientar que pensar em uma identificação pan-étnica latina não é ideia nascida das políticas identitárias dos Estados Unidos: líderes da independência da América do Sul, como Simón Bolívar, e defensores da solidariedade Latino Americana, como Che Guevara e José Martí já incitavam a cooperação entre os "novos povos" da América. Nos Estados Unidos, porém, o uso de um único termo para se referir a diferentes grupos de imigrantes sucede a organização de grupos específicos (como os Chicanos e os porto-riquenhos) que já atuavam em nível nacional. Para Alcoff (2000), o interesse recente das grandes empresas midiáticas na representação de uma identidade latina merece atenção e cautela, principalmente por não ter surgido dentro das próprias comunidades.

O processo de racialização subjacente ao uso de hispânico/latino, como a autora (ALCOFF, 2000, 2009) discute, traz ainda duas consequências. A primeira é o desenvolvimento de estereótipos com base em um racismo que se manifesta em quatro dimensões. A primeira dimensão, de origem incerta, é vulgarmente compreendida como derivado de "*no speak (spic) English*" (não falar inglês), e denigre o desenvolvimento bilíngue do imigrante e seus descendentes; a segunda, é referência aos imigrantes que chegam aos Estados Unidos por meios clandestinos e acabam empregados sazonalmente nas plantações, são "costas molhadas".

A terceira dimensão do racismo implicada no uso de latino/hispânico afeta a cor da pele e traços físicos superficiais como a cor e o tipo de cabelo, e morfologia corporal. Nos Estados Unidos, o tipo de pele branca, cabelo e olhos claros de origens europeias são considerados a "norma" étnica, isto é, o grupo hegemônico. Daí a formação de binários como brancos/negros, latinos, asiáticos, árabes. Exemplos de contra-discursos que valorizam a estética latina surgem com o

movimento Chicano, defensores do poder de *la raza*, *la mestizaje* e com o lema *brown is beautiful* (marrom é lindo, em alusão à cor da pele).

Por outro lado, assim como as alcunhas pan-étnicas, esses mesmos discursos, ao valorizarem um tipo latino, ocultam a diversidade de cores dos próprios grupos latinos:

a maioria das imagens que vemos de Hispânicos são de tipos de pele clara como Ricky Martin ou J.Lo ou os tipos "indígenas" nativos de pele marrom. Enquanto essas são definitivamente descrições precisas de muitos Hispânicos, raramente vemos homens e mulheres de pele marrom escura representando a beleza Latina na mídia (WALTON, 2009)

Por fim, Alcoff (2009) defende que a principal dimensão do racismo contra os latinos nos Estados Unidos é o nativismo, isto é, a construção racializada de um grupo como "inassimilável", perenemente "outro", em decorrência de suas características naturais. Essa combinação de xenofobia, etnocentrismo e intolerância cultural que a autora amalgama como racismo, entretanto, não se manifesta para todos os grupos de "outros" nos Estados Unidos: imigrantes de origem europeia não têm suas diferenças físicas ou culturais racializadas da mesma forma negativa e excludente que árabes ou asiáticos.

O alvo da exclusão representacional é o outro que ameaça a identidade imaginária dos Estados Unidos anglo-americano como nação, em outras palavras, sujeitos bilíngues, que possuem e valorizam uma herança cultural distinta. Mencionamos ainda que as comunidades latinas passam por uma "crise representacional" (ALCOFF, 2009), pois se são representados como uma ameaça (vistos como marginais, criminosos, ilegais, culturalmente diversos), também são uma nova força eleitoral, no mercado de trabalho e nos lobbies políticos.

Nesse contexto, é preciso salientar que, nos Estados Unidos, uma em cada cinco mulheres é latina e, de acordo com as projeções, as mulheres latinas representarão quase um terço da população de mulheres desse país em 2060. Ainda, mulheres latinas atingem níveis educacionais mais altos que homens latinos e cerca de 60% dos latinos que terminam ensino superior são mulheres (GÁNDARA, 2015).

Daí o interesse em pensar especificamente a representação sobre a mulher latina em séries de televisão, produzida e transmitida por uma grande empresa da

cultura *mainstream* norte-americana para públicos que transcendem fronteiras nacionais. Nos capítulos a seguir, nos dedicamos à empreitada analítica de nossa pesquisa. No quinto capítulo, descrevemos o plano contextual e constitutivo da série *Devious Maids*, olhando como macrocategorias de produção e universo diegético são organizadas na série para orientar a percepção do leitor sobre as mulheres latinas. Nesse sentido, discutimos não somente a escolha dos profissionais envolvidos na produção da série, como sua construção narrativa. Posteriormente, analisamos cenas da série que trazem com maior saliência (re)produções de representações sociais sobre as mulheres latinas, a partir de recursos semióticos e discursivos.

6 NO SET DE ANÁLISE: PRODUÇÃO E (REPRESENTAÇÃO)

“A televisão é ‘real’. É imediata, tem dimensão. Ela te diz o que pensar e desfila isso. Isso deve estar certo. Isso parece tão certo. Ela até apressa tanto para suas conclusões que sua mente não tem tempo de protestar ‘Que loucura!’”.

Ray Bradbury.

Ninguém nos ensina a ver televisão. Após ligar o aparelho e, diante da programação das emissoras de transmissão aberta ou por assinatura, escolhemos o que assistir e desenvolvemos nossos gostos e preferências. Com o advento do *streaming online*, os telespectadores passaram a não depender dos horários de transmissão. O que permanece invariável na apreciação comum da televisão, todavia, é o fascínio por narrativas de entretenimento. Se, por um lado, o público não se cansa dos dramas policiais ou médicos, dos suspenses e das comédias de fórmulas já populares, por outro, as emissoras buscam novas estratégias para fidelizar públicos cada vez mais diversos.

No oceano das possibilidades de entretenimento de emissoras e plataformas de *streaming*, os critérios que os telespectadores utilizam para escolher esta ou aquela série são individuais e compreendem desde seu senso estético, a preferências por formatos específicos ou, mesmo, a disponibilidade de tempo: seu objetivo principal é o prazer. Preocupações diferentes se põem para quem faz de uma série o alvo de um exercício analítico. Em primeiro lugar, o objetivo do exercício analítico não será a fruição narrativa ou estética, mas sua decupagem em função de propósitos investigativos já definidos. Para uma análise discursiva, a análise crítica da diversidade de recursos geradores de sentidos em um produto audiovisual é tão importante quanto a descrição e discussão das relações entre esses diferentes modos semióticos.

A análise de *Devious Maids*, como explicado no primeiro capítulo desse volume, se desenvolve em dois planos: o contextual e constitutivo (que nos ajudará a entender as condições de produção da série e a construção de seu universo diegético) e o semiótico-discursivo (para analisarmos as cenas da série que reproduzem as representações sociais sobre as mulheres latinas pela *Lifetime*). Nesse capítulo, nos concentramos no plano contextual e constitutivo, nas suas macrocategorias de produção, transmissão e recepção, e de universo diegético. No

capítulo seis, nos voltamos para a análise semiótico-discursiva das cenas pré-selecionadas e concentramos o foco na relação multimodal entre diálogos, imagens e trilha sonora, com ênfase nas escolhas linguísticas feitas por roteiristas alinhados com os interesses da emissora.

6.1 DA PRODUÇÃO DE *DEVIOUS MAIDS*: DIABÓLICAS COMO REPRESENTAÇÃO

Em nossa fundamentação teórica, ao discutirmos o uso da palavra "latina" em detrimento de "hispânica", fizemos considerações acerca da história da imigração de grupos de latinos para os Estados Unidos, da relevância demográfica que estes grupos vieram a possuir e discorremos sobre o desenvolvimento da emissora *Lifetime*, seu público alvo típico e a recente proposta de diversificação da programação em sentido étnico. Para dar continuidade à análise da produção da série, utilizamos as microcategorias de escolha de diretores, roteiristas e elenco para discutir escolhas mais contextuais da série bem como microcategorias que se voltam para a caracterização do produto midiático da *Lifetime*, quais sejam: composição visual do título, slogan, vinheta de apresentação e título dos episódios.

Para a primeira temporada, à exceção do episódio piloto, cujo diretor tem experiência com produtos cinematográficos, os demais episódios foram divididos dois a dois para diretores diferentes. Com isso, os episódios dois e três foram dirigidos por Rob Bailey; quatro e cinco por David Warren; seis e sete por Tawnia McKiernan; oito e nove, Tara Nicole Weyr; dez e onze, John Scott; e doze e *finale* por Larry Shaw. Através de uma investigação rápida por diretórios de filmes e biografias (IMDB, 2016), foi possível compreender as direções artísticas de cada diretor, evidenciando a necessidade de profissionais capazes de desenvolver uma trama rica em dramas pessoais com um motivo investigativo.

Ao pesquisar a carreira filmográfica e a ordem de contribuição dos diretores, constatamos que aqueles com maior experiência e reputação foram encarregados dos episódios de maior relevância narrativa, isto é, com conflitos mais importantes para a temporada e com mais chance de desenvolver as personagens. Após o sétimo episódio, não somente os eventos narrativos tornam-se menos nucleares como buscam encaminhar as personagens para os desfechos já desenhados até o

episódio citado (isso pode ser confirmado através da sinopse dos episódios que elaboramos, no Apêndice).

A contratação do elenco, por sua vez, ocorreu de modo rápido para as atrizes protagonistas Dania Ramirez (origem dominicana) e Ana Ortiz (filha de um porto riquenho com uma irlandesa-americana) chamadas para papéis protagonistas com dias de diferença. Judy Reyes (filha de dominicanos) e Roselyn Sanchez (origem porto riquenha) foram chamadas semanas depois e, finalmente, Edy Ganem (ascendência mexicana e libanesa). Apesar dessa adição, a quinta protagonista só passou a fazer parte do material publicitário da série após as gravações começarem.

Desse primeiro grupo de atrizes, Roselyn Sanches, Ana Ortiz e Judy Reyes já possuíam carreira em produções seriadas de sucesso, ao passo que Dania Ramirez e Edy Garmen ganharam fama com suas aparições na série. Importante observar, também, que apesar das origens étnicas citadas acima, em *Devious Maids*, Dania Ramirez, Judy Reyes e Ana Ortiz interpretam mulheres de origem mexicana, ao contrário das personagens de Roselyn Sanchez e Edy Ganem. Isto nos faz retomar a discussão acerca da homogeneização midiática dos grupos latinos, negligenciando as características afrodescendentes de dominicanos (ALCOFF, 2000).

A recepção da série pelo público telespectador nos fornece pistas interessantes tanto em relação à apreciação da série enquanto produto de entretenimento, quanto a sua configuração audiovisual. A junção de um enredo investigativo e dramático envolvendo americanos brancos ricos e empregadas latinas pobres, de modo geral, foi bem aceita pelos telespectadores, com alguns críticos apontando relações intertextuais com outros programas televisivos. De fato, McNamara (2013) caracteriza *Devious Maids* como uma tentativa de relocar a série britânica *Downton Abbey* para o contexto de Beverly Hills, e Conroy (2013) alega que a série é uma releitura de um produto mexicano aos moldes de *Desperate Housewives* - também escrita por Marc Cherry.

De outro modo, menos discutido entre críticos e telespectadores foi o uso da língua espanhola para divulgação do seriado (DEADLINE TEAM, 2013) e no próprio seriado, entre as personagens. Para a *Lifetime*, interessada em conquistar um público telespectador diverso, usar o espanhol na liberação antecipada do episódio piloto e na posterior disponibilização da série em plataforma digitais foi um dos recursos operacionalizados para atrair as telespectadoras latinas – como evidente em suas preferências (CARTER; VEGA, 2012).

No que diz respeito à série enquanto produto, recorreremos às microcategorias já anunciadas de composição visual do título, da vinheta de abertura e os títulos destinados a cada episódio. Começando pela análise do título, *Devious Maids* significa “empregadas diabólicas”, um título que gera expectativa de empregadas menos subservientes e capazes de ações questionáveis ou erradas. Esse novo modelo comportamental é mantido nas traduções do título da série para outros países; em espanhol, “Criadas e Malvadas”; em húngaro, “Empregadas Diabólicas: Segredos Nefastos”. De acordo com eventos da primeira temporada, as ações “diabólicas” performadas envolvem segredos, manipulações emocionais, e espionagens domésticas.

A composição visual do título da série nos cartazes de divulgação (Anexo 2 e Figura 7), por sua vez, irá apelar aos símbolos notoriamente associados à figura diabólica: os detalhes da letra “d”, “v” e “m” e a cor vermelha. Ao discorrer sobre o uso das cores como modos, Kress e Van Leeuwen (2002) observam, em uma perspectiva funcionalista hallydiana, que cores possuem significados ideacionais, interpessoais e textuais. No caso do título da série, a cor vermelha usada na palavra “diabólica” retoma e reforça os significados religiosos associados ao inferno e ao diabo, isto é, o título orienta o telespectador a pensar as mulheres latinas, empregadas, como endemonizadas por seu protagonismo e capacidade de ação.

Os significados composicionais (KRESS; VAN LEEUWEN; 1996) são constituídos também pelo sobreposicionamento das palavras. Na Figura 7, vemos que a palavra “diabólicas” está em destaque por sua extensão e composição totalmente vermelha, ao passo que “empregadas”, ocupa no plano denotativo do real, possui um tom mais escuro na parte inferior das letras. A colocação da empregada como elemento do real e sua cor menos brilhante e mais neutra dividem os significados composicionais, fazendo interpretar a mulher empregada como um elemento marcado pela possibilidade do errado, do obscuro, do oculto.

Figura 7 Título do seriado com referência visual à figura diabólica.



Fonte: artmachine (2014)

Em outras palavras, o rompimento com a subserviência do papel de empregada ao mesmo tempo em que propõe poder de agência à mulher latina e capacidade de romper com a cumplicidade entre patrões e empregados, o faz por meio do status de mulheres pouco confiáveis, que seguem uma agenda própria pela manipulação de outros a seu redor.

Um arranjo diferente é apresentado para o título da série exibido na vinheta de abertura. Tradicionalmente, as séries produzem aberturas mais ou menos longas, de acordo com a duração do episódio, compostas de imagens da narrativa acompanhadas por uma trilha sonora original. Para comédias, essa abertura é reduzida a uma vinheta com o título da série e uma faixa sonora que identifica a série para o telespectador. No Quadro 4, expomos as principais imagens da vinheta de *Devious Maids*; a faixa sonora pode ser escutada em <http://www.televisiontunes.com/Devious_Maids_-_Pilot.html>.

Quadro 4 Vinheta de apresentação da série



Fonte: Lifetime (2013)

Seguindo o tema principal da primeira temporada, a vinheta aparece entre a perícia da cena do crime e o enterro da empregada assassinada. A apresentação começa com um chão ensanguentado gradativamente limpo por um esfregão: a

primeira palavra que aparece, em vermelho, é *Devious* e, quando o esfregão retorna, a palavra *Maids*, em letras brancas começa a surgir. Ao contrário da fonte do título, foi usada na vinheta uma fonte mais arredondada, em tamanhos diferentes e com maiúsculas e minúsculas: *devious* está em caixa alta e fonte maior e *maids*, em caixa baixa, fonte menor e inicialmente camuflada com o piso.

A vinheta permite uma leitura semelhante ao que discutimos para o título da série, ao apresentar primeiro a palavra "diabólicas" em vermelho, e depois a palavra "empregadas" em branco. Quando isso ocorre, o papel social de empregada é associado aos significados de limpeza e pureza em contraste forte com o vermelho sangue de "diabólicas". Daí, o ato de limpar o chão sujo e a presença do atributo acessório (o esfregão) que constroem metonimicamente a "empregada" (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996), têm seus significados influenciados pelos sentidos da palavra "diabólicas". Isso permite dizer que, na vinheta, é menos importante a ocupação das protagonistas, enfatizando-se os comportamentos "diabólicos", etnicamente comprometidos pela trilha sonora da abertura.

A curta faixa musical de abertura possui notas rápidas e animadas, com instrumentos de corda e sopro tipicamente associados à cultura latina, especialmente à mexicana. Sua rápida realização se divide em uma abertura de notas mais tensas, um desenvolvimento breve de ritmo acelerado e uma conclusão com notas mais altas, sugerindo o embate entre mocinho e vilão e uma conclusão não trágica, em referência ao teor cômico da série. Aproveitamos essa discussão para apontar que a referência étnica por meio da trilha sonora será característica da série, como a música latina que acompanha a troca de roupas de Valentina e sua aproximação de Remi à beira da piscina. De outro modo, não há contribuição de músicas da cultura americana, na verdade, todas as canções e faixas musicais trazem instrumentos típicos das culturas latinas e remetem a ritmos latinos como a salsa, rumba ou bolero. Como vetor de representação social, portanto, a trilha sonora é reforço de estereótipos sobre os latinos e as músicas que consomem, mesmo quando inseridos no contexto cultural dos Estados Unidos.

O slogan da série, "quem tem a sujeira, tem o poder" ("*whoever holds the dirt, holds the power...*"), ao fazer referência a uma disputa de poder a partir da quantidade de conhecimento sobre atos ilícitos praticados por alguém, propõe a leitura das protagonistas como capazes de chantagear e manipular seus padrões ricos com os conhecimentos que possuem sobre os mesmos. Ou seja, esse suposto

poder das protagonistas tem por base comportamentos éticos e moralmente duvidosos e o rompimento da confiança patrão-empregada.

Assim como o título da série, o slogan é performado na ação dramática através de cenas voltadas para a interação das protagonistas entre si, geralmente no parque ou no Bistrô Hollywood. No primeiro episódio, quando Marisol Suarez questiona as demais empregadas se focar sobre os patrões era pouco educado de sua parte, Zoila (a personagem com mais idade e maior tempo de profissão) responde ser um "pré-requisito". São alguns exemplos de segredos domésticos repassados entre as empregadas as circunstâncias da morte de Flora Hernandez, os relacionamentos extraconjugais dos patrões e, até mesmo, seus segredos.

Os títulos de cada episódio, por sua vez, buscam caracterizar a série como voltada para as atividades realizadas pelas empregadas, trazendo uma ação doméstica por vez, como exposto no Quadro 5. Esses títulos fazem referência direta ao protagonismo das empregadas latinas de modo mais ou menos literal para cada ação listada. Tomemos como exemplo o título do segundo episódio: "colocar a mesa", isto é, prepará-la para a chegada de pessoas que ali compartilharão uma refeição. Em termos de desenvolvimento do enredo, o título sugere ações cujas consequências serão vistas nos episódios seguintes.

Quadro 5 Lista de episódios da primeira temporada de *Devious Maids*

1	Pilot	Episódio piloto
2	Setting the table	Colocar a mesa
3	Wiping away the past	Limpar o passado
4	Making your bed	Fazer sua cama
5	Taking out the trash	Tirar o lixo
6	Walking the dog	Passear com o cachorro
7	Taking a message	Receber mensagens
8	Minding the baby	Cuidar do bebê
9	Scrambling the eggs	Mexer os ovos
10	Hanging the drapes	Pendurar as cortinas
11	Cleaning out the closet	Limpar o armário
12	Getting out the blood	Remover o sangue
13	Totally clean	Totalmente limpo

Fonte: Lifetime (2016) [tradução nossa]

Os títulos dão ao telespectador pistas sobre a ação dos núcleos narrativos, porém nem sempre o que é antecipado pelo título corresponde a uma ação das empregadas no episódio em questão, como em “cuidar do bebê”, ação realizada por uma das patroas americanas.

O plano contextual e constitutivo da análise das representações sociais em *Devious Maids* aponta para uma série de escolhas de profissionais que se alinham com os investimentos ideológicos (e estéticos) da Lifetime e de Marc Cherry na produção e transmissão da série. Além disso, com as microcategorias de título da série, slogan, vinheta de abertura e títulos dos episódios somos capazes de entender a rede de significados que é gerada anterior ao consumo da própria série para o telespectador. Na seção seguinte, damos continuidade à análise do plano contextual e constitutivo da série, voltando-nos para seu universo diegético.

6.2 DA NARRATIVA DE *DEVIOUS MAIDS*: DIEGESE E REPRESENTAÇÃO

Dando continuidade à análise do plano constitutivo da série, escolhemos como microcategorias de análise as coordenadas que fundamentam qualquer narrativa: espaço, tempo e personagens. Localizada diegeticamente na Califórnia, em Los Angeles, a série retrata especificamente o bairro de Beverly Hills, onde geralmente celebridades de diferentes níveis e áreas residem. De acordo com o censo de 2010, (CENSUS, 2010), o bairro contava com 34.109 habitantes, divididos etnicamente em brancos (63%), negros (12%) e latinos brancos (8,7%) ou de raças diversas (16,3%). Dos latinos residentes na Califórnia, em particular na região de Los Angeles e Long Beach, 78% têm origem mexicana (BROWN; LOPEZ, 2013).

Esses dados ajudam a compreender a escolha da localização para uma série sobre mulheres latinas que trabalham como empregadas, assim como explicam a divergência de origem étnica das atrizes do elenco e aquelas que assumem nas telas. Situar o enredo baseado no contato doméstico-profissional entre elite americana e trabalhadores do lar no sul dos Estados Unidos estreita os laços de verossimilhança da série, o que é atingido alternativamente a menor diversidade de grupos latinos na tela. Isto é, latinos de origem mexicana são mais numerosos na Califórnia, logo situar midiaticamente mulheres dominicanas nesses locais seria

incoerente com o conhecimento popular. Ao fazer isso, a emissora defende uma categoria étnica única para mulheres de traços físicos distintos entre si – como pode ser visto pelas feições das atrizes Ana Ortiz, Danila Ramirez e Judy Reyes.

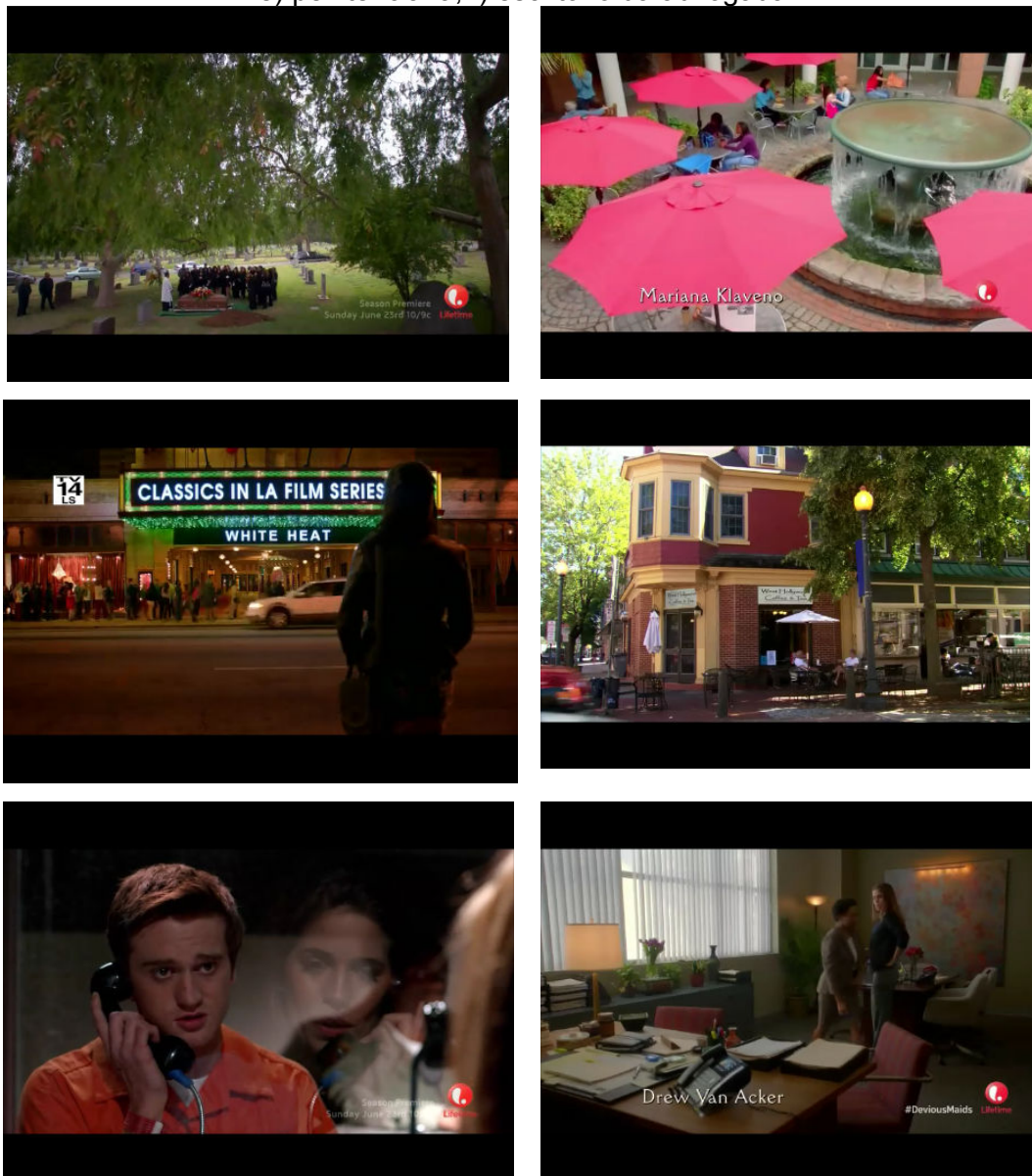
Em Beverly Hills, os cenários podem ser divididos em externos ou internos. Os internos são as residências dos patrões americanos ricos, e a casa de Zoila Diaz (única residência das empregadas a ser inserida na trama). Os externos, por sua vez, são locais fora do ambiente doméstico por onde circulam as empregadas e que tanto auxiliam a verossimilhança do produto audiovisual, quanto são recursos para complicação do enredo. É importante salientar que ao mostrar o bairro onde a empregada Zoila mora, a *Lifetime* reforça o estereótipo da periferia perigosa e etnicamente marcada, criando uma cisão entre ambientes adequados para minorias e para americanos brancos.

Quanto ao tempo, *Devious Maids* não busca apoio em nenhuma coordenada específica de local ou época do mundo real, isto é, não encontramos referências a eventos históricos, situações políticas, celebridades ou produtos de cultural popular; da mesma maneira não vemos representados nem citados nomes de ruas, locais famosos de Beverly Hills ou instituições que aparecem na trama, como cemitérios ou hospitais. Essa higienização pode ser decorrente da mudança do local de filmagem – o qual por questões financeiras, foi alterado para o estado da Geórgia – ou um recurso do próprio estúdio para evitar questões de direitos de imagem. O resultado, porém é e ameaça a verossimilhança do produto audiovisual diante da audiência.

Para evitar que o universo diegético seja compreendido pelo telespectador como inteiramente fantasioso, alguns recursos foram utilizados para fundir parâmetros do mundo real e do fictício (JOST, 2007). Uma estratégia para isso é mencionar locais reais durante as diversas interações entre as personagens. Dessa maneira, logo em sua abertura, a série declara se passar na Califórnia, em Beverly Hills, e, no sexto episódio, o bairro de *Canon Drive* é pontuado como localização específica de residência das personagens de elite.

No caso específico dos cenários, os ambientes externos contribuem para a fusão de parâmetros dos mundos fictício e real, mas não envolvem eventos que influenciem diretamente a trama. Assim, quando vemos as protagonistas no cemitério, no mercado, ou penitenciária não há desenvolvimentos narrativos, mas uma reapresentação dos eventos já acontecidos.

Quadro 6 Locais externos que situam o universo diegético de *Devious Maids*, fundindo os mundos fictício e real. a) lanchonete; b) cemitério; c) cinema; d) bistrô; e) penitenciária; f) escritório da advogada.



Fonte: Lifetime (2013)

Os cenários internos são os mais recorrentes, tanto por serem o local de atuação das empregadas, como por ajudarem a compor a identidade de cada núcleo narrativo. Os cenários não valem por si só, “mas só tem sentido com relação às personagens” (VANOYE; GOLIO-LÉTÉ, 2008, p.77), todavia, optamos por não descrevê-los, uma vez que se associam à construção da identidade dos patrões americanos, e apenas tangencialmente se ligam às representações sobre as mulheres latinas.

No que diz respeito a microcategoria de tempo da narrativa, em virtude das configurações do seriado enquanto formato televisivo e da mescla entre realidade e ficção propostas, *Devious Maids* não situa sua narrativa em nenhum ponto específico da história recente dos Estados Unidos. Entretanto, somos capazes de situar o seriado em um contexto relativamente contemporâneo pelo uso de celulares e modelos de carro que ocasionalmente aparecem nas cenas externas. A falta de coordenadas do tempo real por não construir verossimilhança é um risco para os telespectadores menos críticos: sem quaisquer indícios de que assistem a uma construção fictícia, podem entender como universais ou atemporais as situações e interações propostas na série.

Além disso, era esperado o uso de dispositivos narrativos que contribuíssem para a não-linearidade dos eventos típicos da narrativa complexa. Durante a primeira temporada, portanto, acompanhamos os episódios como se se desenvolvessem no presente, apesar de a presença implícita de um narrador já sugerir cada episódio como acontecimentos passados – aspecto particularmente importante para o episódio piloto, responsável por apresentar o “presente” da narrativa. Além disso, há uso do *flashback* e inversão na sequência de apresentação dos eventos em episódios específicos.

Nos voltamos, por fim, para a construção das protagonistas da série: cinco mulheres de etnia latina que trabalham como empregadas em mansões de luxo em Beverly Hills. O desenvolvimento narrativo de suas biografias, para a janela temporal compreendida na primeira temporada, está vinculado ao de seus patrões e, casualmente, entre si. Podemos organizar as biografias das empregadas e de seus patrões da seguinte maneira:

Quadro 7 Quadro dos Núcleos Narrativos da Primeira Temporada.

Núcleo 1	Flora/Marisol Suarez	Evelyn e Adrian Powell
Núcleo 2	Zoila e Valentina Diaz	Remi e Genevieve Delatour
Núcleo 3	Rosie Falta	Peri e Spence Westmore
Núcleo 4	Carmen Luna	Alejandro Rubio
Núcleo 5	Marisol Suarez	Taylor e Michael Stappord

Fonte: autoria própria (2017).

O núcleo 1 é o que primeiro aparece na série: a empregada Flora e seus patrões. Posteriormente, com o assassinato da empregada, o casal Evelyn e Adrian Powell irão aceitar Marisol Suarez e Rosie Falta como suas empregadas temporárias. A narrativa, ou melhor, o fim da existência narrativa de Flora envolve

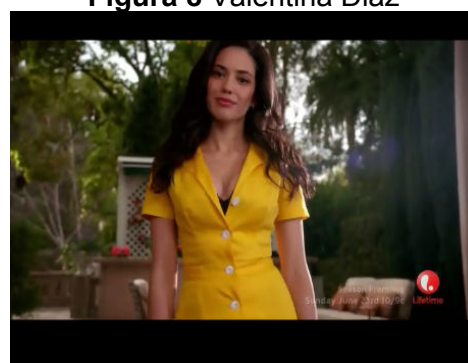
todas as empregadas e duas das famílias de elite (os Powell e os Delatour), mas é também o ponto de contato entre todas as empregadas.

O segundo núcleo, Zoila e Valentina, é dividido em duas sequências narrativas que se tornam cada vez mais independentes com o progredir da temporada. Todavia, para ambas as personagens não há desprendimento da residência dos patrões: os conflitos narrativos de Valentina envolvem sua relação com Remi Delatour, enquanto a narrativa de Zoila diz respeito a como ela lida com a vida amorosa de sua filha ou a vida romântico-financeira de sua patroa.

Para Valentina, trabalhar como empregada foi a solução encontrada para as dificuldades financeiras que a impediram de se matricular na faculdade de moda. Trabalhando com a mãe na residência Delatour, ela desenvolve um interesse romântico pelo filho da patroa, Remi Delatour. Os eventos que durante a primeira temporada constituem a narrativa de Valentina tornam evidentes questões de classe (empregada-patrão), e etnia (ao convidar o namorado para jantar em sua residência).

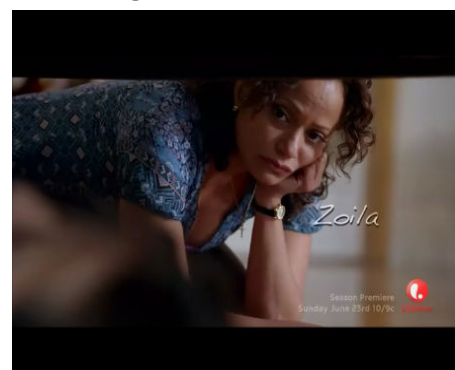
Os eventos da biografia de Zoila, por sua vez, são pouco detalhados nessa primeira temporada, mas sabemos que a personagem é com maior tempo de atuação profissional como empregada (quase 20 anos) e, ao contrário das demais, respeita a cumplicidade suposta entre patrões e empregadas. Em termos de sua vida pessoal, Zoila vive em função de uma decepção amorosa com o irmão de sua patroa, e não é inteiramente satisfeita com seu casamento com Pablo Diaz (de quem não sabemos muito durante a primeira temporada). Para Zoila, a afeição de sua filha pelo jovem Remi poderia levar à repetição de sua própria decepção e, por isso, busca dificultar as investidas de Valentina. Eventualmente, ela muda de ideia quanto ao relacionamento do jovem casal e decide penhorar seus bens para pagar a faculdade de moda da filha. Nota-se, portanto, que sua narrativa envolve questões de classe

Figura 8 Valentina Diaz



Fonte: Lifetime (2013)

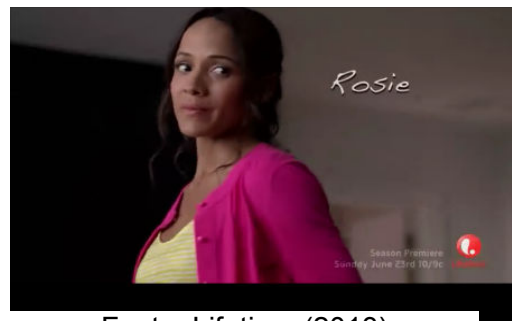
Figura 9 Zoila Diaz



Fonte: Lifetime (2013)

(patrão-empregada), em sua interseção com questões de gênero e etnia (mulher latina/ homem branco americano) e da maternidade (é notadamente o papel de mãe que orienta suas ações).

Figura 10 Rosie Falta



Fonte: Lifetime (2013)

A narrativa de Rosie Falta é dependente quase em totalidade de seus padrões a ponto de que o conflito amoroso que engendra o desenvolvimento da personagem envolve justamente Spence Witmore, seu patrão. Uma jovem viúva cujo marido policial fora assassinado pelo cartel de drogas no México, Rosie emigra para os Estados Unidos e começa a trabalhar como empregada para pagar o processo emigratório de seu filho Miguel. Eventualmente, Rosie se envolve com seu patrão, gerando um conflito entre seu lado amoroso e sua crença religiosa. É possível dizer, então, que os grandes eventos da narrativa de Rosie são orientados para a maternidade e sua sexualidade – levemente oposta à religiosidade.

O quarto núcleo narrativo é pouco mais desvinculado dos outros núcleos: apenas o emprego na área de Beverly Hills e o trabalho que inicia como empregada faz com que Carmen Luna possua algo em comum com as demais empregadas. De outro modo, vemos que sua narrativa é movida, principalmente, pela ambição de se estabelecer como cantora nos Estados Unidos, ou pela relação amorosa com o motorista (Sam).

Figura 11 Carmen Luna

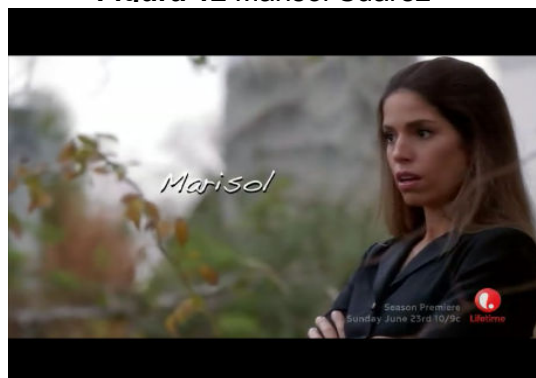


Fonte: Lifetime (2013)

São temas estruturadores da narrativa de Carmen a independência financeira e sua sexualidade. Este segundo aspecto é afirmado tanto no liberalismo que a personagem defende em oposição à Rosie Falta, quanto à fuga de uma relação matrimonial infeliz em Porto Rico. Importante observar que, assim como Marisol Suarez, Carmen é uma recém-chegada no papel de empregada, porém, já no começo do primeiro episódio parece bem mais integrada ao modo de vida das empregadas.

Marisol Suarez, por sua vez, não é uma empregada, mas uma professora universitária que resolve se disfarçar para investigar o assassinato de Flora e, assim, inocentar seu filho adotivo - prestes a ser condenado pelo crime. O não enquadramento de Marisol no perfil típico de empregada é, na verdade, apontado diversas vezes por seus supostos padrões, capazes de ler um comportamento (linguístico e social) pouco condizente com aquele cargo.

Figura 12 Marisol Suarez



Fonte: Lifetime (2013)

Apesar do papel profissional proposto como local social protagonista da série, o desenvolvimento das personagens não se dá apenas em função de seu emprego. Na verdade, para a maioria das protagonistas, cenas fora do âmbito das atividades profissionais mostram ao telespectador aquelas personagens como socialmente situadas e dotadas de outras preocupações além da limpeza de lares alheios. Por isso, as preocupações profissionais ou familiares são desenvolvidas em paralelo a seus afazeres nas residências.

Retomando a natureza multimodal do nosso estudo, achamos pertinente discutir aqui a construção visual das mulheres latinas. Em primeiro lugar, observamos um espectro crescente de idades, com Valentina na extremidade mais jovem, ao passo que Rosie, Carmen (a única cuja idade é revelada), Marisol e Zoila são respectivamente mais maduras. Com isso, a série parece promover não somente a facilidade de qualquer mulher latina se tornar uma empregada, como de não precisar buscar outros modos de vida nos Estados Unidos.

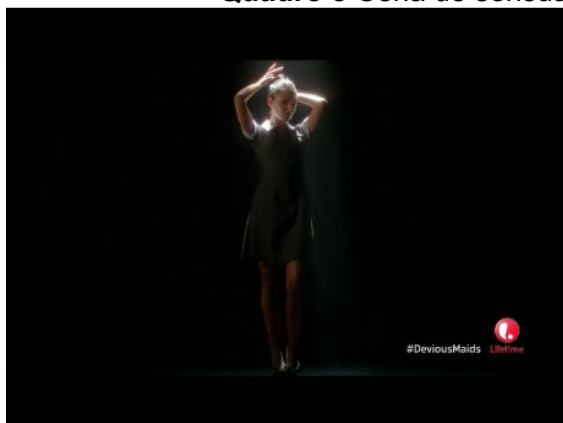
Além disso, comentamos anteriormente que, apesar da diversidade étnica das atrizes, os papéis que as atrizes receberam estreitam as origens aos grupos mexicano (Rosie, Zoila e possivelmente Marisol) e porto-riquenho (Carmen). Ainda, Valentina, filha de Zoila, descendente de mexicanos, com Pablo Diaz (etnia não mencionada) herda os traços físicos do pai, com cabelos escuros e pele clara – o que a permite passar por uma americana. O filho de Marisol, por sua vez, adotado, também expõe a tendência de “embranquecimento” de gerações posteriores de famílias latinas já emigradas para os Estados Unidos. Isto é, a *Lifetime* sinaliza que além de estar no país, aprender os costumes e falar a língua, sujeitos de contextos

culturais não americanos para serem aceitos como membros de tal grupo devem, também, passar por uma assimilação de traços étnicos.

Ainda sobre o físico da mulher latina, comum às mulheres latinas da série está o padrão de beleza baseado em cabelos compridos escuros, seios e quadris volumosos e pernas longas (ou alongadas por saltos, usados inclusive nas cenas que se dedicam às atividades do lar). Os cartazes promocionais (vide Anexos) são exemplos de como esses traços foram explorados pela *Lifetime*. A sexualização dos corpos sensuais das mulheres latinas, tal como aludido em nossa fundamentação, ocorre tanto pelo figurino das personagens quanto pela exposição de seus corpos em determinadas cenas. No primeiro caso, as cenas envolvem principalmente Flora Hernandez e Rosie Falta, ao passo que o figurino é proposto como vetor de representação da sensualidade de Valentina e Carmen Luna.

Sem entrarmos em detalhes sobre todas as cenas sensuais da primeira temporada, faremos algumas observações acerca de eventos narrativos que se voltam para a sensualização e sexualização da mulher latina. A personagem Flora Hernandez, assassinada no primeiro episódio da série, é presença recorrente nos sonhos de Adrian Powell, seu patrão, e quem alegava ter se apaixonado pela empregada. No primeiro desses momentos, no episódio 03, a jovem aparece em um cômodo escuro com uma única fonte de luz superior, ao som de uma música latina sensual e, remove as peças de seu uniforme de trabalho, ficando apenas de roupas íntimas e salto alto. A música cantada por uma mulher de voz suave traz o verso “*pela pasión que me devora*”, cresce em volume e sugere volúpia à medida que a personagem se despe.

Quadro 8 Cena de sensualização de Flora, episódio 03

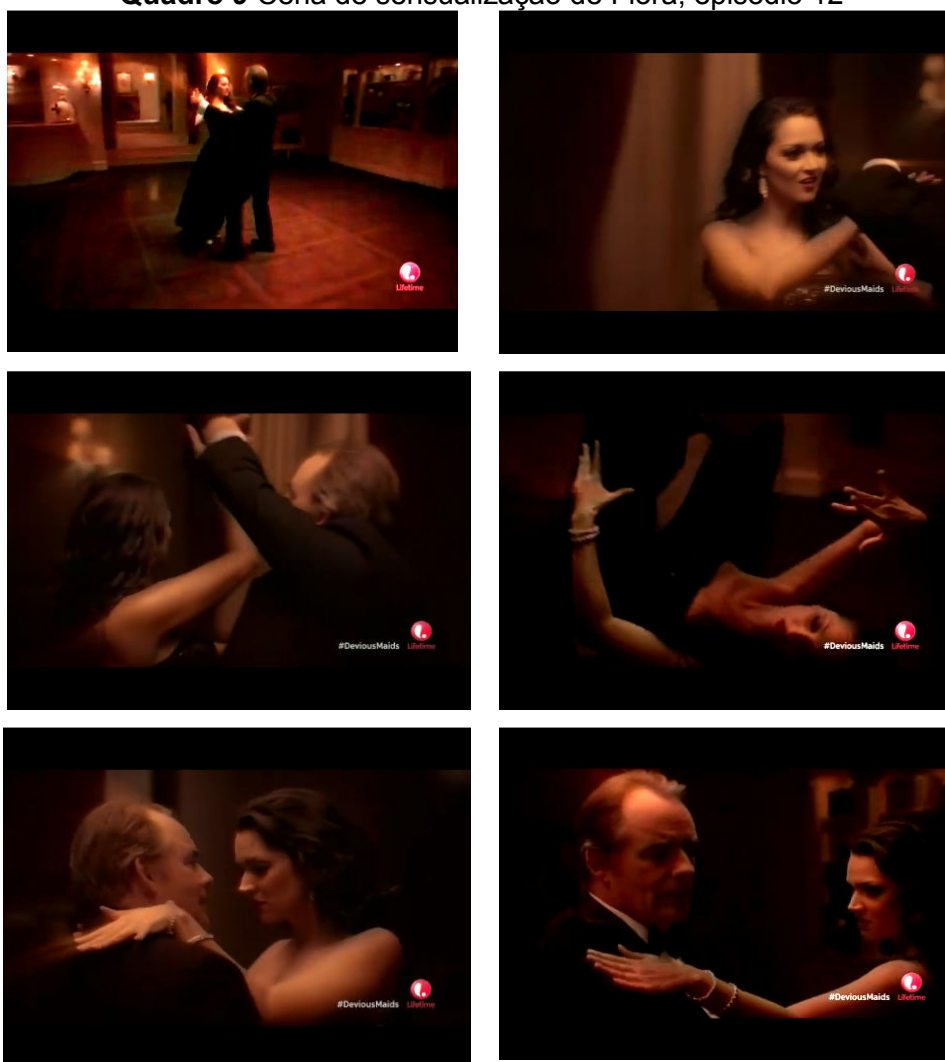




Fonte: autoria própria (2017).

O segundo momento, no episódio 12, ambos, patrão e empregada trajam *blacktie*, na sala da mansão dos Powell, iluminada com cores quentes à meia luz, sugerindo intimidade e ao mesmo tempo emoções intensas; Flora está de cabelos soltos e vestido longo tomara-que-caia, e ao som de uma música lenta, dança passos clássicos do bolero com seu patrão. Durante a dança, além da aproximação dos corpos, há troca de olhares e Adrian Powell parece encantado por Flora, cujos gestos e olhares sugerem uma intenção sedutora.

O jogo de olhares entre as personagens que dançam não convida diretamente o telespectador, distinguindo-se da sequência da anterior, quando há busca do telespectador no processo de sedução proposto pelo *strip tease* da empregada. Com isso, a *Lifetime* usa o sonho de sedução de Adrian Powell para tornar Flora desejável pelo telespectador a partir da apresentação gradual de sua sensualidade potencial de sedução.

Quadro 9 Cena de sensualização de Flora, episódio 12

Fonte: autoria própria (2017).

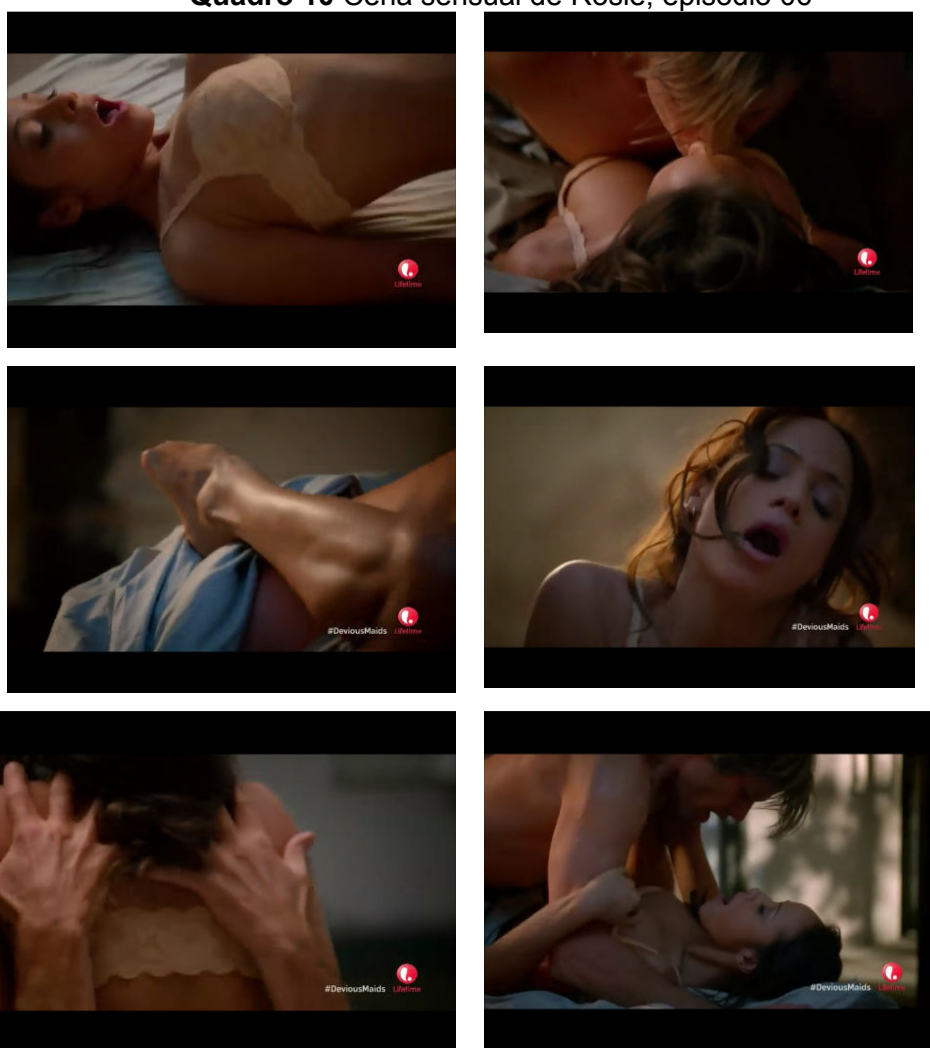
Os sonhos de Adrian Powell com sua empregada ficam longe do platonismo. Usando o dinheiro como atrativo principal, Adrian Powell convence sua empregada a participar do esquema de prostituição que mantinha às escondidas. Nesse papel, Flora seduzia os amigos do patrão, que filmava todas as atividades sexuais para usá-las como material de chantagem. O próprio Adrian se dizia encantado pela personalidade da jovem, que provavelmente buscou o envolvimento com o patrão por interesses financeiros.

A outra mulher latina que aparece em cenas sensuais/ sexuais é Rosie Falta. Rosie é mais discreta em seu figurino, porém os decotes são marca dessa empregada que apesar dos valores religiosos, cede às investidas amorosas do patrão. As cenas de intimidade física com Spence Westmore produzem novas formas de sensualizar a forma física da mulher latina, não somente pelo ato sexual,

mas pelo jogo de imagens mais e menos explícitas, com luzes quentes e trilha sonora diferenciada.

Após resistir brevemente às investidas de Spence Westmore, com cenas de beijos furtivos e certa dose cômica, Rosie aceita se dedicar a um relacionamento com o patrão. Na primeira cena de alusão à atividade sexual, durante o episódio 06, não há exibição explícita das personagens, porém, quando Spence propõe um encontro rápido há uma sequência de maior exposição, como pode ser visto no quadro abaixo:

Quadro 10 Cena sensual de Rosie, episódio 06



Fonte: autoria própria (2017).

A cena é filmada à meia luz, em plano médio e fechado (buscando tornar o telespectador cúmplice e criar empatia com as sensações de prazer) e as imagens se sucedem com maior velocidade, no efeito coerente com um encontro de curta

duração. A própria música que acompanha a cena (uma R&B mais agitada) alude ao jogo de gato e rato das personagens trazendo, na letra, uma insistência por parte do homem para que a mulher concorde em dançar com ele. Nessa sequência, a *Lifetime* projeta a mulher latina como volúvel e sensual, menos atenta às obrigações profissionais, quando existe a possibilidade de se envolver com um homem americano rico. De outro modo, há referência também do poder desse homem sobre a mulher latina em função da assimetria de poder da relação patrão-empregada: Rosie busca não se opor a Spence, talvez por medo de ser demitida por ele.

No que diz respeito ao figurino, Valentina transiciona de roupas casuais para o uniforme e, quando deixa de trabalhar na residência, para vestidos coloridos, acessórios de cabelo e maquiagem forte. Uma das cenas mais relevantes no quesito da exposição do corpo da mulher latina para essa personagem ocorre já no primeiro episódio, quando Valentina troca de roupa na cozinha da patroa (sendo filmada de roupa íntima) para vestir algo mais sensual e servir chá para Remi. Em outra cena deste primeiro episódio, Valentina usa seus dotes de costureira para customizar o vestido comprado por sua mãe, tornando-o mais sensual. Em episódios seguintes, o uniforme de mãe e filha deixa de ser o vestido amarelo canário e passa a ser um vestido azul marinho com avental branco.

Quadro 11 Valentina troca de figurino, episódio 01



Fonte: autoria própria (2017).

A mudança de figurino de Valentina dentro de seu local de trabalho diz respeito a sua intenção amorosa com o filho da patroa. Uma vez que ele não percebe como ela se sente, a jovem começa por atrair o olhar de Remi para seu corpo e somente com o desenvolver da trama, revela como se sente. Nesse sentido, podemos interpretar que uma jovem latina em posição socialmente inferior pode recorrer às curvas e decotes para conquistar um homem americano.

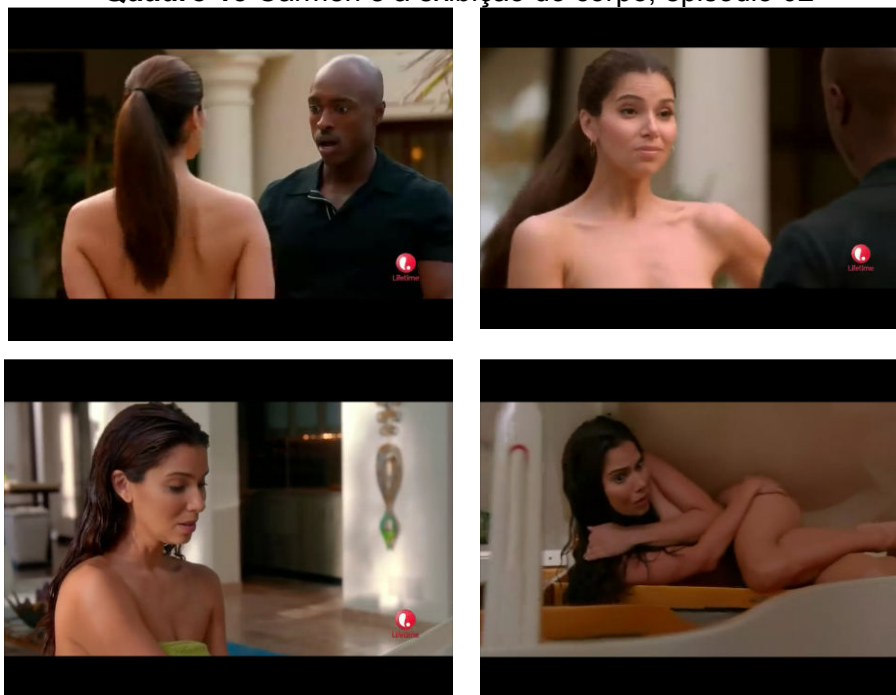
Quadro 12 Valentina customiza o uniforme de trabalho, episódio 01



Fonte: autoria própria (2017).

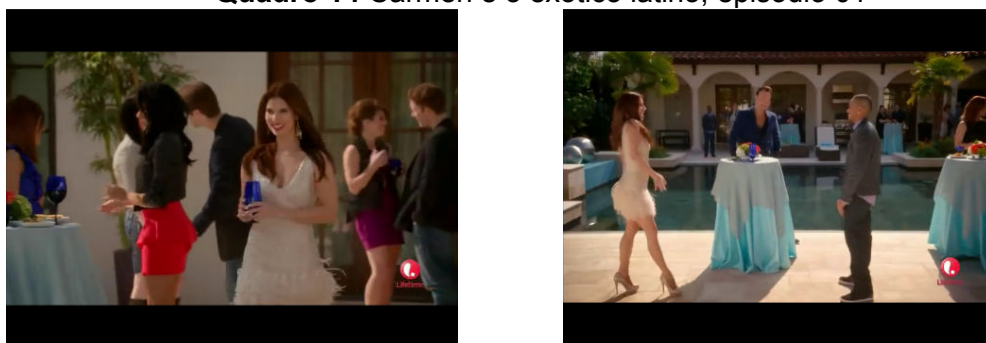
Carmen Luna também aparece em vestidos ou camisolas decotadas e curtas durante a temporada. Ainda que em alguns momentos, o uso de camisolas esteja ligado ao momento de repouso da aspirante a cantora, as cenas de nudez de Carmen são frequentemente desenvolvidas ao redor de Sam, o mordomo da residência apaixonado por ela. No segundo episódio, por exemplo, Carmen descobre que ficará sem supervisão de Odessa ou de seu patrão, e se despe gradualmente em direção à piscina. Não há imagens explícitas de seu corpo (apenas costas e ombros), porém o efeito cumulativo junto à cena de Valentina no episódio anterior propõe a liberdade e facilidade das mulheres latinas em exibirem o próprio corpo.

Para Carmen, usar o corpo para conseguir algo adquire um caráter menos romântico e mais prático: ainda no segundo episódio, ela beija o mordomo para ganhar 15 minutos com as amigas na beira da piscina e, depois, aparece tocando piano trajando apenas uma toalha de banho. Ao final da cena, todavia, a toalha é descartada e a empregada aparece encolhida, escondida no piano de cauda de seu patrão – o horário de transmissão do seriado dificilmente permitira cenas explícitas.

Quadro 13 Carmen e a exibição do corpo, episódio 02

Fonte: autoria própria (2017).

Outro exemplo de como a sensualidade da mulher latina é personificada em Carmen, no quarto episódio, quando vai à festa de seu patrão como convidada, em um vestido decotado, justo e curto. Dessa vez, a sensualidade não serve à troca de favores cotidianos, mas à promoção da imagem de Carmen dentre os demais convidados, isto é, tornar seu corpo desejável para os homens com poder é uma forma que ela encontra de ter acesso àquele poder. Além da exposição do corpo há a retomada de aspectos do exótico tropical da mulher latina, naturalmente uma dançarina – como prova Carmen ao dançar com uma das celebridades presentes.

Quadro 14 Carmen e o exótico latino, episódio 01

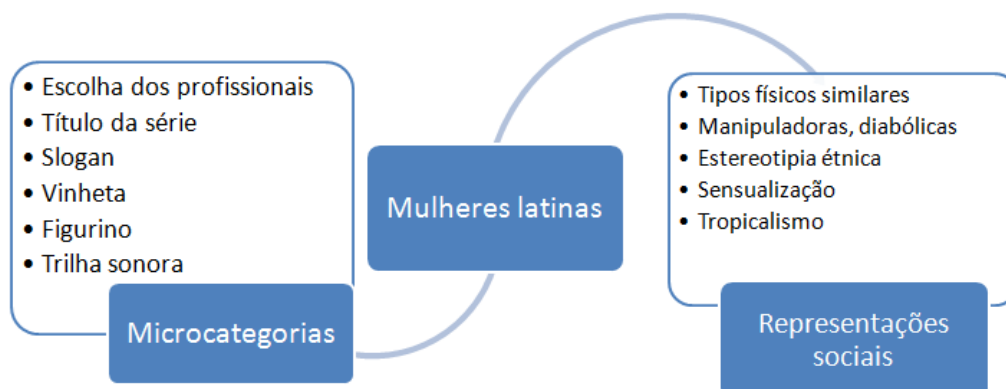
Fonte: autoria própria (2017).

A análise da construção das protagonistas da série *Devious Maids* deixa em evidência alguns vetores multimodais importantes para a representação sobre as mulheres latinas, dentre os quais os temas que caracterizam a experiência dessas mulheres como membros de uma cultura “latina” tradicional, residentes nos Estados Unidos (a maternidade, a afetividade/sexualidade e a inferioridade financeira). Outro aspecto observado é a construção dessas representações a partir de uma visão física homogeneizante e sexualmente apelativa. Como apontamos, à exceção de Valentina, as mulheres latinas na série apresentam corpos que buscam um padrão entre si: peles morenas, cabelos escuros e curvas, exploradas em maior ou menor grau de exposição para cada personagem. Essa proposta tanto projeta uma “pan latinidade” (todas as latinas são iguais) como marca a diferença do corpo da mulher latina para os corpos das mulheres brancas, como defendem Aparicio e Chavez-Silverman (1997) ao discutirem a proposta tropicalista de caracterização das latinas na mídia.

Apagamento de outra natureza é proposto, ainda, na fisionomia de Valentina e Eddie, filho de Marisol. Como membros da “nova geração de latinos”, seus traços mais brancos, os permitem integrar o padrão americano. Com isso, a *Lifetime* sugere que não é suficiente aos latinos abrirem mão de sua cultura e língua, mas devem buscar o clareamento de sua pele para serem mais bem aceitos. Como veremos adiante, os discursos de assimilação cultural de minorias étnicas estarão manifestos em outros temas e realizados em cenas específicas do seriado.

A orientação das representações sociais sobre as mulheres latinas, nos aspectos mais superficiais da série, portanto, não rompe com caracterizações sensuais da mulher latina, nem com seu posicionamento marginal na sociedade americana. De fato, essa marginalização ocorre pelo próprio papel social que assumem enquanto protagonistas: são domésticas e dependem dessa profissão para o desenvolvimento de suas narrativas. De modo complementar, as mulheres latinas são frequentemente associadas a cenas de sensualidade e recursos audiovisuais que recorrem a estereótipos sobre as culturas latinas nos Estados Unidos, homogeneizando sua diversidade.

Figura 23 Esquema da análise do plano contextual e constitutivo



Fonte: autoria própria (2017)

Além disso, a vinheta da série traz um ritmo acelerado e tipicamente associado à cultura mexicana, reforçando o vínculo entre mulheres latinas e uma série de estereótipos étnicos. Por hora, é possível afirmar que, ao posicionar mulheres latinas como protagonistas da série, a *Lifetime* também orienta o telespectador a uma interpretação negativa do caráter e da relação dessas mulheres com seu corpo e sua sexualidade, de modo que ao serem dotadas de poder de agência, as latinas são vistas como “diabólicas” – tal como resumido na Figura 13.

Porque o objetivo geral de nossa investigação é averiguar a natureza da representação sobre a mulher latina proposta pelo canal *Lifetime*, no próximo capítulo procedemos à análise semiótico-discursiva de cenas de diferentes episódios da primeira temporada, a partir de uma perspectiva multimodal. Nesse sentido, lembramos que as propostas de análise já existentes seguiram procedimentos metodológicos para audiovisuais fílmicos, pressupondo o mesmo funcionamento de recursos audiovisuais e narrativos – o que não pode ocorrer tão homogeneamente para um seriado com múltiplas narrativas e um maior número de cenas satélites. Por isso, a ferramenta que usamos é ainda experimental e, assim, incompleta. Além disso, é importante dizer que nossas decisões metodológicas foram refinadas à medida que nos debruçávamos sobre o material de análise e considerávamos a natureza de nossos questionamentos.

7 EM CENA AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, AS IDEOLOGIAS

“Histórias importam”.

Chimamanda Ngozi Adichie

Anteriormente, analisamos o plano contextual e constitutivo da série *Devious Maids*, atentando para as macrocategorias de produção e do universo diegético. Neste capítulo, buscamos dar conta do plano semiótico-discursivo da série, tomando como macrocategoria de análise os modos visuais, verbais e sonoros. Nesse sentido, entendemos que tais modos não geram sentidos isoladamente e constroem cenas cujo desenvolvimento temático contribui para as representações sociais sobre as mulheres latinas. Para isso, usamos as cenas que melhor realizaram os temas identificados nas biografias das protagonistas da série e que são aqui vetores de representações sociais: o sotaque, a maternidade, a religiosidade, a liberdade financeira e o envolvimento romântico com homens latinos e americanos. Esses microtemas, portanto, contribuem para o desenvolvimento do macrotema “mulher latina” a partir de seu desenvolvimento mais ou menos saliente durante a narrativa da primeira temporada.

Como explicado em nosso primeiro capítulo, dedicado à metodologia da investigação, utilizamos como microcategorias de análise, os modos contribuintes e orquestradores, adaptados a partir da teoria kineicônica para nossa própria ferramenta de análise. Assim, essas microcategorias organizam-se em contextuais (cenário e figurino) para narrativas (fala, ação dramática, tempo da ação) e técnicas (enquadramento, iluminação e trilha sonora). Enquanto modos contextuais, figurino e cenário são apenas descritos, pois em consonância com Norris (2011) defendemos que, mesmo que cenário e seus objetos sejam dotados de sentido e estructurem a interação de alguma forma, eles não são prioridade na distribuição da atenção do telespectador. Quando necessário, relacionamos as cenas analisadas a outras do mesmo episódio ou de episódios diferentes, afinal, é característica da narrativa complexa o desenvolvimento de redes temáticas através de diferentes episódios.

7.1 ESTEREÓTIPOS LATINOS

O macrotema etnia está presente em todo o desenvolvimento da série e se associa a diferentes aspectos das vidas das mulheres latinas. Todavia, já na primeira cena do primeiro episódio da série, esse tema é colocado em evidência na rede de pressupostos e subentendidos na relação entre patroa americana e empregada latina. Essa cena começa com uma panorâmica pelo exterior da mansão dos Powell, onde ocorre uma festa de gala à beira da piscina ao som de uma lenta música latina. O ponto de vista da filmagem emerge da piscina e, após olhar panoramicamente para o pátio externo, leva o telespectador a uma janela no primeiro andar, de onde a personagem Evelyn Powell olha através das cortinas. A luz do ambiente é azulada e fria, caracterizando a festa noturna e sugerindo um efeito soturno e tenso no cômodo à meia luz.

À medida que sobe ao primeiro andar, a câmera é fixada em plano médio concentrado em Evelyn Powell e recua suavemente para dentro do quarto quando a personagem avança em direção à sua interlocutora. É possível afirmar que o posicionamento das personagens no cenário e o deslocamento da câmera geram dois efeitos: o primeiro separa a vida social da vida doméstica dos residentes da mansão; e orienta o telespectador para a visão de mundo da elite americana, sem integrá-lo ao universo elitista, uma vez que o ângulo está ligeiramente deslocado à esquerda. Com o deslocar de Evelyn Powell pelo cômodo, o ângulo da câmera não busca a centralização e fica ligeiramente abaixo da altura de seu olhar: quem recebe sua fala não divide o mesmo status que ela. Ademais, o plano médio situa essa personagem em distância social de quem fala.

No monólogo inicial de Evelyn Powell, a primeira sentença traz *“you people”*, uma expressão usada coloquialmente nos Estados Unidos para se referir a membros de uma coletividade não específica cuja carga semântica remete à discriminação étnica, indicando que falante e interlocutor não pertencem ao mesmo grupo étnico. Porque nesse momento da cena não visualizamos com quem ela fala, as palavras são o modo principal de construção do interlocutor, e já antecipam uma relação de assimetria de poderes na cena.

O caráter irônico de sua declaração inicial sobre essa coletividade etnicamente marcada é desenvolvido quando a personagem descreve as atividades (que referenciou cataforicamente) como heroicas, não pelo nível de esforço

requerido, mas porque quem as executa não poderá gozar de suas consequências: *wash clothes you can't afford; polish silver you will never dine with*. Além disso, a segregação de dois grupos sociais baseada nas possibilidades aquisitivas se materializa na fala de Evelyn Powel através do uso de estruturas ideológicas do discurso (VAN DIJK, 2006), isto é, expressões linguísticas sujeitas à marcação ideológica, tais como o demonstrativo *your people* e os pronomes nós/vocês/eles. Como os recursos da voz são também passíveis de expressar significados ideológicos, vemos que a intonação nessa mesma fala de Evelyn Powell busca enfatizar o desprestígio social da interlocutora. Com isso, a aparente simpatia da falante americana pela interlocutora latina, na verdade constitui uma estratégia ideológica de autoapresentação positiva e valorização negativa do outro, reforçando discursos racistas e práticas sociais discriminatórias com estrangeiros e seus descendentes.

O distanciamento entre a falante e sua interlocutora adquire uma dimensão maior em “*You mop floors for people who don't bother to learn your last name*”, quando Evelyn Powell destaca o uso do sobrenome como traço identitário relevante. Como subentendido em sua fala, o sobrenome é negligenciado porque o trabalho que o grupo social inferior e subordinado realiza não implica o reconhecimento social de quem o contrata. O sobrenome (que situa o indivíduo em uma família, com determinada origem), quando deixa de existir indica o processo de apagamento da identidade do “eu” por um “vocês” – o que transcende a questão de classe patrão/empregada. A distinção nós/vocês na oração adjetiva da fala da americana sugere, então, o apagamento das origens étnicas, sociais, familiares dos membros do grupo de menor poder, em favor de sua homogeneização identitariamente amorfa.

Essa inferioridade está também expressa na ousadia em sonhar (*dare to dream of a better life*). O sonho americano não diz respeito a qualquer um, mas apenas aos que são socialmente compreendidos hegemonicamente como aptos. A ascensão social, possível através do trabalho e da terra das oportunidades, não diz respeito a todos que residem e trabalham nos Estados Unidos. Como Alcoff (2000, 2009) e Anzaldúa (1987) argumentam, a discriminação não ocorre para todos os grupos imigrantes, e afeta, principalmente, os não europeus cuja língua, cultura e educação são usados para fixá-los à margem dos processos de integração socio-cultural.

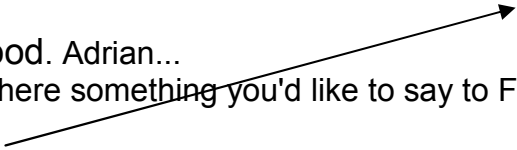
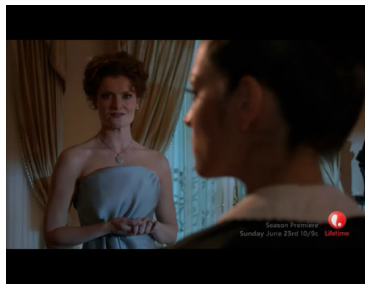
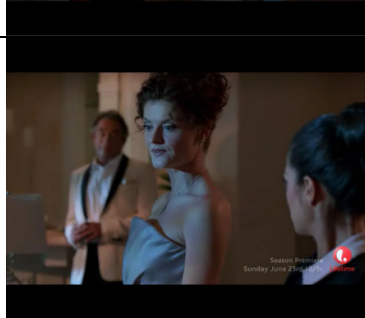
O monólogo de Evelyn Powell diminui a inclusão do sonho americano ao expressar surpresa com a determinação desses indivíduos em abrirem mão de origens, culturas e do esforço no trabalho mal pago e mal reconhecido. Quando diz “*I am in awe of your determination to succeed in this great country of ours*”, ela põe em evidência a etnia de sua interlocutora e sua relação de pertinência com o país no qual trabalha. Linguisticamente, isso ocorre pela menção do próprio país (*this great country*) como algo relevante para o sucesso de quem trabalha, reforçando o status de estrangeiro da interlocutora com o uso do adjetivo demonstrativo (*this*, significando “o meu país”, em oposição a *that*, “o seu país”) e deixando subentendido o fracasso desses sujeitos em seu país de origem. Além disso, o afastamento entre adjetivo possessivo e substantivo em favor da estrutura do duplo possessivo deslocado para o final da sentença (*our great country/great country of ours*) topicaliza a posse do país, ao final da sentença. Ou seja, novamente vemos que a estrutura da fala de Evelyn Powell é investida ideologicamente e busca segregar o “nós” deste *great country* e o “vocês” imigrantes, pobres e marginalizados.

Esse prelúdio, um aparente reconhecimento das agruras vividas por diferentes grupos sociais dos Estados Unidos, se revela, em seguida, como uma estratégia para proteger a face de Evelyn Powell: ela ameaça deportar sua interlocutora. Nesse momento, a câmera já recuou e podemos ver que se trata de uma jovem mulher de pele morena e cabelos escuros, imigrante ou descendente de imigrantes. O posicionamento da câmera mostra a linha que parece relacionar as personagens, porém, deixando evidente a distância física e social através do ângulo baixo e da luz clara incidente sobre a patroa. Vale salientar que até este momento, a trilha sonora extra diegética (não pertencente à festa ou ao ambiente no qual estão as personagens) é tensa, com violinos que intercalam notas mais altas e tons mais graves.

Quadro 15 Análise da Cena 01, Episódio 01

Cena 01 – Episódio 01			
Cenário:	Sala de estar		
Personagens:	Evelyn Powell, Flora Hernandez, Adrian Powell		
Figurino:	Evelyn Powell usa um vestido longo de cor clara e fria que expõe colo e braços, cabelo preso alto; Flora usa o vestido escuro como uniforme e está com cabelo preso em coque; Adrian Powell usa um fraque branco de lapelas escuras.		
TEMPO	FALA	IMAGEM	AÇÃO DRAMÁTICA
00:00:28,611- 00:00:32,323	I think what you people do is heroic.		Evelyn Powell olha pela janela, segurando uma das cortinas com a mão.
00:00:34,367- 00:00:37,870	You wash clothes you can't afford.		Evelyn Powell solta a cortina e se vira para a interlocutora dentro do cômodo.

00:00:37,871- 00:00:45,567	You polish silver you will <u>never</u> dine with. You mop floors for people who <u>don't bother</u> to learn your last name.		Evelyn Powell se desloca lentamente, sem mover os braços ou a cabeça. Sua expressão facial permanece suave com um leve riso.
00:00:45,568- 00:00:48,922	And <u>still</u> , you <u>dare</u> to dream of a <u>better life</u> .		Evelyn Powell ergue um dos ombros levemente.
00:00:48,923- 00:00:57,014	I am in <u>awe</u> of your determination to succeed in this great country of ours. That said...		Evelyn Powell faz um curto levantamento do ombro esquerdo ao pronunciar a palavra “awe” e se posiciona em frente à interlocutora.
00:00:57,015- 00:01:03,355	If you don't stop screwing my husband, I'm going to have you deported. <i>Comprende?</i>		As expressões faciais de Evelyn Powell perdem a suavidade e se tornam ríspitas, assim como seu tom de voz.

00:01:06,399- 00:01:13,948	Good. Adrian... is there something you'd like to say to Flora? 		Flora Hernandez vira o rosto para sua esquerda, não faz contato ocular com a patroa e acena afirmativamente com a cabeça em gesto curto e enérgico. Evelyn Powell une as mãos em frente ao corpo e olha fixamente para Flora, fazendo um ligeiro afirmar com a cabeça. Ao final de sua pergunta, move os olhos na direção de Adrian Powell.
00:01:14,990- 00:01:20,685	- I'm sorry that I allowed myself...to be seduced.		Adrian está encostado no balcão com um dos cotovelos, e suas mãos seguram um copo de whisky em frente ao corpo.
00:01:20,685- 00:01:24,439	Repeatedly.		Flora Hernandez se vira rapidamente para olhar, com surpresa, Adrian Powell. Adrian Powell ergue uma das sobrancelhas para ironizar sua própria fala.
00:01:26,251- 00:01:32,883	<u>Obviously</u> , from this moment forward, when I ask you to do the <u>windows</u> , you will <u>do</u> them.		Evelyn Powell se desloca até ficar a frente da empregada, mas sem virar o corpo para ela. Faz um pivô lentamente, e sai do cômodo, enlaçando um de seus braços ao de Adrian Powell.
Modo	Luz baixa, contra câmera. Plano aberto que se torna médio, plano geral que se torna plano médio à medida que a câmera		

orquestrador da filmagem	sobe do térreo ao primeiro andar, alinhando-se com a personagem. Zoom-in e corte.
	Luz da direita para a esquerda; Plano médio frontal e fixo. Câmera recua suavemente enquanto a personagem avança.
	Plano médio fixo, levemente deslocado à esquerda. Câmera desliza suavemente para a direita. Luz mais incidente na personagem.
	Plano americano com relação a Adrian Powell, plano próximo de expressão em Flora. Enquadra o homem entre as duas mulheres.
Trilha sonora	Música extradiegética, cordas (violinos) acompanha a protagonista em seu movimento de intimidar a interlocutora, descrevendo os sentimentos da cena que se desenrola.

Fonte: autoria própria (2017).

Na ameaça de Evelyn Powell é revelado o motivo da reunião entre as personagens: o envolvimento sexual da empregada com o patrão, Adrian Powell. Evelyn Powel, mulher branca, de meia idade e rica é destituída de seu respeito matrimonial e doméstico quando o marido a trai com a empregada latina, jovem e pobre (o que a faz reforçar as diferenças étnicas que perpassam as questões de gêneros nos Estados Unidos). Nesse sentido, as discussões feministas nos Estados Unidos apontam que os problemas sociais das mulheres americanas brancas não somente não correspondem aos da mulher de cor, mas estes são frequentemente diminuídos em função da noção universal de ‘mulher’.

Na cena, isso se manifesta quando a traição não é compreendida como um (ab)uso do poder do homem sobre o corpo da mulher, mas uma estratégia da mulher de outra etnia na conjuntura da inferioridade cultural e financeira. Por isso, Evelyn Powell atribui à Flora a responsabilidade pela infidelidade do marido e poder de agência nessa relação pelo uso da voz ativa (*stop screwing*). Nessa leitura, Evelyn Powell deixa implícito que a jovem mulher aspirando ao impossível, porém sem recursos para alcançá-lo, apenas poderia estar usando seu corpo como uma ferramenta para mudar de vida.

Retomando a segunda parte da repreensão (*I'm going to have you deported. Comprende?*), Evelyn Powell novamente age com base em pressupostos acerca da origem étnica de sua empregada: Flora uma jovem de origem latina é residente temporária ou imigrante ilegal e, por isso, está sujeita às leis de deportação. De acordo com Adam (2008), os pressupostos são informações não explícitas apresentadas no conteúdo semântico da língua. Aqui, o pressuposto que serve de base para Evelyn Powell é construído principalmente com o recurso visual, a partir das características fenotípicas da mulher: se Flora é latina, é imigrante e, portanto, pode ser deportada.

Por outro lado, a ameaça de deportação de Evelyn Powell resgata a formação discursiva que sustenta a história de imigração dos grupos latinos, o combate cada vez mais intenso à imigração ilegal e a truculência das patrulhas de fronteira e órgãos de imigração. Vale salientar que os números das políticas de combate à imigração ilegal indicam que “saídas voluntárias” e deportações chegaram a quase dois milhões durante a administração de Obama, e, em 2013 (ano de lançamento da série), 89% dos latinos nos Estados Unidos apoiavam uma revisão nas leis de imigração, principalmente nas regras de permanência/deportação para imigrantes

ilegais livres de condenações criminosas (GOLASH-BOZA; HONDAGNEU-SOTELO, 2012; GONZALEZ; KROGSTAD, 2013). Em contrapartida, também em 2013, houve aumento no número de latinos de diferentes origens apreendidos em crimes de fronteira (notadamente EUA-México).

A relação entre mundo real e fictício na série, então, é retomada como um recurso de credibilidade à ameaça preconceituosa da patroa. Por outro lado, enquanto cidadã, a personagem não é capaz de ela mesma deportar sua empregada, havendo órgãos de apreensão e julgamento de ilegais. Porém, em virtude de alto poder aquisitivo e conexões sociais, Evelyn Powel assume diante de Flora ter acesso aos meios institucionais de deportação por meio do uso causativo de *have* (*have you deported*), em detrimento da voz ativa (*I'll deport you*).

Observamos, ainda, que ao final da repreensão, há um toque de ironia relativo ao conhecimento linguístico da mulher, no uso do espanhol. Nesse momento, esperamos que Flora responda à patroa, questione a acusação ou, até, confronte os padrões, mas nos deparamos com o prolongamento do seu silêncio. Um silêncio verbal que não é visual: a resposta é dada com um aceno com a cabeça positivo, em conflito com o alongamento das sobrancelhas para cima e canto da boca para baixo, em expressão de desdém. Ademais, ao engolir em seco e pressionar os lábios um contra o outro, Flora mostra sua não vontade de concordar com o que é dito por Evelyn Powell.

A presença de Adrian Powell, por sua vez, só é construída na cena após o acordo entre as mulheres, quando Evelyn Powell o convoca a dizer algo para a empregada, em tom de voz que decai de forte rispidez à suavidade. Posto entre as duas mulheres, como no triângulo amoroso, Adrian se distancia das mesmas tanto em seu corpo reclinado para trás, quanto em sua proteção por detrás de um copo de uísque. A expressão fácil, pouco preocupada e sua confissão em tom suave sugere que, apesar de não acreditar no que diz, ele endossa o poder de sua esposa durante a cena.

Quando Adrian se coloca vítima de uma sedução, o faz após uma hesitação, a qual tanto marca seu distanciamento do que diz quanto cria o efeito dramático sobre a jovem amante (*I allowed myself...to be seduced*). A surpresa e indignação de Flora são evidentes tanto em seu rosto como na velocidade com que se vira para olhá-lo. Porém, Adrian Powell se sustenta como uma figura de menor poder diante do orquestrado por sua mulher: para Evelyn Powell é importante mostrar a Flora que

independente de seu relacionamento sexual, esta jamais poderia vir a ocupar seu lugar de esposa e mulher rica. Por isso, em sua última fala Evelyn Powell se coloca entre Flora e Adrian e olha a empregada com o canto dos olhos sem se voltar para ela, marcando a distância social entre ambas. A afirmação da inferioridade social e sexual da jovem é, novamente, marcada com o trocadilho *do the windows/do them*: o verbo ‘do’ assume tanto o significado de limpar (as janelas) quanto de fazer (sexo) com o patrão. Ou seja, a patroa afirma que o vínculo empregatício não diz respeito a atividades sexuais (o que faria da jovem uma prostituta), mas à limpeza do lugar.

Os conhecimentos do senso comum sobre os latinos, fundamentais para as representações sociais apresentadas pela *Lifetime* e para a formação de estereótipos, aparecerão de modo mais explícito no décimo episódio, quando geram um conflito entre Remi e Valentina. Nesse episódio, Remi é convidado por Zoila para jantar com a família e, assim, pedir permissão ao pai de Valentina para namorá-la – já sugerindo a orientação patriarcal tradicional de uma família latino americana.

Ao chegar à casa de Valentina e ser apresentado a Pablo, Remi percebe que não sabe o sobrenome de Valentina, necessário para se dirigir com respeito ao pai da namorada (Sr. Diaz). Diante das desculpas do jovem, Pablo explica que o hábito de sempre chamar Zoila e Valentina pelo primeiro nome (porque elas trabalham para ele) justifica a gafe do rapaz. Nesse sentido, Pablo deixa subentendido que Remi recorre ao modo de tratar típico de assimetrias sociais, ainda se colocando como símbolo do poder hegemônico americano. Por isso, Valentina, considera grave a falha de Remi. Abaixo trazemos o diálogo original:

Remi: I just realized, I don't even know your last name.

Pablo: It's Diaz.

Remi: Right. I'm so sorry, Mr.Diaz.

Pablo: I get it. My wife and daughter work for you. You call them by their first names.

Remi: Exactly. God, I really hope I didn't offend you.

Pablo: No! Relax. We're all friends here. Nobody's offended.

(Lifetime, 2013)

Discutiremos brevemente esse trecho da interação entre Remi e Pablo Diaz não somente por antecipar a cena proposta para análise, mas porque se aproxima ideológica e discursivamente do monólogo proferido por Evelyn Powell. Como visto, a patroa diz “*you mop floors for people who don't even bother to learn your last names*” deixando explícito para sua empregada a pouca relevância de sua

identidade pessoal, étnica e familiar. Quando Pablo explica a Remi porque ele não sabe o sobrenome de sua esposa ou filha, torna explícito para o rapaz (através das relações trabalhistas) um protocolo de interação que foge ao rigor social e à igualdade entre as partes.

Quadro 16 Análise da Cena 02, Episódio 10**Cena 02 – episódio 10**

Cenário	Sala de jantar da residência de Zoila Diaz		
Personagens	Remi Delatour Valentina Diaz Pablo Diaz Zoila Diaz		
Figurino	Remi usa camisa social azul escuro e calça jeans; Valentina usa um vestido sem alças azul claro estampado, com cabelos soltos presos por um diadema. Pablo Diaz usa uma camisa polo vermelha. Zoila usa uma camisa estampada escura.		
TEMPO	FALA	IMAGEM	AÇÃO DRAMÁTICA
00:25:26,000 - 00:25:26,190	----- -----		A família Diaz e Remi estão à mesa jantando. Valentina está movendo a comida no prato com garfadas curtas, de cabeça baixa e sem fazer contato ocular com Remi.
00:25:26,191 - 00:25:31,262	So... This is..delicious. What do you call it?		Remi aponta para seu prato com o garfo energicamente antes de elogiar.

00:25:31,264 - 00:25:32,830	Stuffed peppers. Valentina <u>made</u> them.		Zoila vira a cabeça para olhar Valentina.
00:25:32,832 - 00:25:35,933	<u>Really?</u> You know how to stuff peppers?		Valentina bebe um copo de água, enquanto Remi inclina a cabeça para a esquerda e ajusta o braço que segura o garfo sobre a mesa. Sua mão gira suavemente sobre seu próprio prato.
00:25:35,935 - 00:25:41,305	It's Mexican food. I'm Mexican, or did you not know that either?		Valentina ergue as sobrancelhas para a primeira afirmativa. Na segunda, encolhe os ombros projetando-os na direção de Remi e agita a cabeça lateralmente para reforçar o valor da negativa de sua pergunta.

00:25:41,306 - 00:25:45,809	----- -----		Remi esfrega os dedos no garfo que segura, baixa a cabeça e olha seu prato, sem responder à Valentina. Zoila percebe a tensão e olha para Pablo, comandando-o a iniciar uma conversa com Remi.
00:25:45,810 - 00:25:52,950	[pigarro] SO! Remi.....Did you ever try heroin?		Pablo olha para baixo mexendo o maxilar em hesitação. Remi permanece com a cabeça baixa. Pablo segura um garfo e se inclina na direção do convidado para indagar sobre o uso de drogas.
00:25:52,952 - 00:25:56,253	- Pablo! - I'm trying to break the tension.		Pablo usa seu garfo para apontar para Remi e Valentina.

00:25:56,255 - 00:26:00,324	- By talking about heroin? - Fine. You do the small talking.		Zoila mexe vigorosamente a cabeça. Pablo ajusta a postura, ficando ereto e mais alto em seu lugar, abrindo os braços que seguram o garfo e faca.
00:26:01,927 - 00:26:08,566	- So it is really <u>nice</u> to <u>finally</u> have you over, Remi. - It's my pleasure. It's a wonderful <u>house</u>.		Zoila se ajusta na cadeira e meneia a cabeça afirmativamente ao falar com Remi. Remi faz uma jogada de cabeça seguindo o protocolo social da conversa. Ele olha ao redor do cômodo para elogiar a residência de Zoila.
00:26:08,568 - 00:26:10,267	It's cozy, but we like it.		Zoila abaixa a cabeça para receber o elogi de Remi, com um sorriso modesto do rosto e a ergue para olhá-lo nos olhos e respondê-lo.

00:26:10,269 - 00:26:12,570	- So is it just the..three of you here? - Who else would be here?		Remi olha ao redor da mesa. Valentina ergue seu olhar do prato para o namorado e descansando o talher barulhentosamente sobre a mesa, inclina a cabeça para a esquerda.
00:26:15,207 - 00:26:18,008	- Well, I wasn't sure if maybe you had... - Brothers and sisters?		Remi permanece com um braço segurando o garfo e acena negativamente com a cabeça enquanto fala. Valentina é vista inclinando o corpo para frente.
00:26:18,010 - 00:26:21,011	You think I have brothers and sisters?		Valentina puxa os braços para junto do corpo, demonstrando uma surpresa e uma ofensa com a suposição de Remi.

00:26:21,013 - 00:26:23,781	I'm guessing... You don't?		Remi inclina levemente a cabeça para frente, reforçando sua hesitação em afirmar algo.
00:26:23,783 - 00:26:26,750	Why do you have to <u>guess</u> ? You should know!		Valentina permanece com os braços junto a si e ombros tensos.
00:26:26,752 - 00:26:29,253	- Valentina. - I know <u>everything</u> about him!		Zoila move a cabeça para a direita, com a surpresa na expressão e na voz.

00:26:29,255 - 00:26:34,091	I know what his favorite movies are, what he likes for breakfast, what kind of shaving cream he uses.		Valentina usa uma mão para apontar a si mesma e depois para explicitar o que conhece sobre Remi, apontando-o com a mão aberta de palma para cima
00:26:34,093 - 00:26:40,297	How can you not know my <u>last name</u> is Diaz?! How is that <u>possible</u>?		Com as mãos ao lado do corpo sobre a mesa, Valentina as agita vigorosamente e, em seguida, ergue uma mão para apontar a si mesma. Ela usa ambas as mãos sobre a mesa para se levantar. Zoila remove o guardanapo de seu colo e o põe sobre a mesa, retirando-se da sala de jantar.
00:26:40,300 00:26:48,970			

00:26:48,975 - 00:26:51,842	I bet you wish you had some heroin right now, huh?		Pablo que está recostado na cadeira, volta a se aproximar da mesa, pega seu garfo e volta a comer.
Modo orquestrador da filmagem	Plano aberto da sala de jantar/cozinha da residência de Zoila Diaz. Corte para plano médio com enquadramento das diferentes personagens de acordo com os cortes de câmera que acompanham a troca de turnos. Quando há três personagens enquadradas, Remi permanece à direita com Zoila ou Pablo centralizados; Valentina é enquadrada à esquerda. Quando o plano médio se concentra em Zoila ou Pablo, Valentina ou Remi ficam em primeiro plano com perda de foco. A luz do ambiente é fraca derivada de um abajur ao fundo do cenário, único ponto de brilho da cena e a mesa de jantar, as personagens Remi e Valentina são mais iluminadas que Zoila ou Pablo.		
	Plano próximo enquadra ora Valentina ora Remi; para ela, o deslocamento fica à esquerda, e ele à direita. Ela disputa a presença de tela com a figura parcial de Remi e Remi divide tela com o abajur iluminado do cenário.		
	Retorno ao plano médio longo, Remi e Pablo posicionados em lados opostos. Luz fraca com cenário escuro.		
	Plano médio, Pablo Diaz enquadrado, com pouca luz.		
Trilha sonora	A cena começa sem trilha sonora diegética ou extradiegética, a medida que a tensão se instaura na cena, a faixa musical extradiegética surge. Um violão toca as mesmas notas rápidas e tensas de outras cenas de conflito entre personagens. Ela desaparece momentaneamente e surge novamente quando Valentina confronta Remi e se apaga quando a jovem sai de cena. Outra faixa musical já recorrente nas transições de cena de tom jocoso emerge para a piada final de Pablo Diaz. A música não compõe a estrutura narrativa quando acompanha as emoções das personagens, mas ao antecipar a mudança de cena.		

Fonte: autoria própria (2017)

Remi, ao se envolver romanticamente com Valentina, não somente reconfigura a relação patrão-empregada, mas a relação homem americano/mulher latina, até então na série apresentada como uma moeda de troca de interesses e fruto de relações extraconjugais. Não saber o sobrenome de seu sogro (e por consequência o da própria namorada), todavia, faz com que a relação legítima entre Remi e Valentina enfrente às práticas sociais sustentadas pelas ideologias que opõem latinos e americanos: como parte de uma elite étnica e econômica, Remi é uma daquelas pessoas que não se incomodou em aprender o sobrenome de pessoas de seu cotidiano. Essa assimetria é clara para Evelyn Powell e para Pablo Diaz, quem situa Remi como um exemplo de membro de sua classe.

Apesar de legítima, a relação entre Remi e Valentina ainda não superou as tensões provenientes das diferenças étnicas e sociais. O constrangimento de Remi, ao perceber sua falha, é aplacado pela sociabilidade de Pablo, cuja reação pode ser lida de duas maneiras: a compreensão passiva de seu desprivilegio social, fenômeno que não mais surpreende e contra o qual não tenta reagir; ou a compreensão de que animosidade contra o patrão de sua esposa e sua filha poderia significar riscos para o emprego das mesmas. Ao aceitar a falha do jovem, na verdade, Pablo mitiga o poder da prática discriminatória do americano sobre o latino, explicando-a como natural e compreensível.

Para Valentina, especificamente, a falha de Remi não é relevada. Sustentando uma expressão de surpresa e indignação (sem pronunciar uma palavra durante a interação entre pai e namorado), Valentina expressa corporalmente que Remi deveria saber o sobrenome do sogro (e o seu) como modo de redesenhar a diferença social entre ambos dentro da microdimensão de seu relacionamento. Isto é, o seu status social inferior de empregada ou mulher latina seria remediado com sua relevância pessoal para Remi.

Na cena que analisamos, a família Diaz e Remi estão à mesa, jantando. Norris (2011) observa que uma das práticas mais analisadas pelos linguistas é a interação à mesa do jantar. Para a referida autora, a ocorrência do jantar tem precedência sobre a própria conversação, de modo que sem a refeição, os gestos e a interação com os objetos disponíveis, a própria interação não se sustentaria. Na cena em questão, a interação entre as pessoas à mesa não se desenvolve de acordo com as regras da etiqueta, porém, as personagens continuam sentadas à

mesa, com comida nos pratos e usando dos talheres em ações de micro-nível que sustentam significados paralelos e convergentes com a própria conversa.

Ao notar o desinteresse de Valentina em conversar durante a janta (ela se mantém de cabeça baixa e sem contato ocular), Remi abre a conversa com Zoila, seguindo o protocolo de elogiar a comida da anfitriã. A mãe, por sua vez, reorienta a atenção de Remi para dar ênfase aos dotes culinários de Valentina. O jovem se surpreende com a habilidade da namorada de cozinhar pimentões recheados. A movimentação do corpo de Remi ajuda a expressar tanto surpresa quanto empolgação, porém, a resposta de Valentina (*It's Mexican food. I'm Mexican, or did you not know that either?*) expressa raiva pelo ocorrido anteriormente. O tom direto e a organização passiva-agressiva da sentença são usados para ferir a face do namorado, expondo-o perante seus pais.

Aqui, chamamos atenção para a comida servida: sendo o primeiro jantar de Remi na casa da namorada, Valentina não somente cozinha a refeição como faz um prato mexicano. Como veremos mais detalhadamente, em *Devious Maids*, a relação doméstica entre homens e mulheres de origem latina recorre ao pressuposto da cultura machista propagado pelas próprias mulheres (como exemplificam Zoila e Valentina). Por outro lado, a escolha por um prato mexicano recorre às raízes da família Diaz e propõe a inserção de Remi como o “outro” americano em ambiente permeado pela herança cultural de um grupo tradicionalmente marginal e minoritário.

O uso de conhecimentos singulares como representativos de um grupo maior de comportamentos e costumes nos remete aos efeitos de representações estereotípicas, dos atalhos para a categorização do mundo. Em nossa leitura, Valentina não busca desconstruir o estereótipo, na verdade, se irrita com Remi por ignorar os conhecimentos generalizados e descontextualizados que os constituem e, conseqüentemente, por falhar nas interações com sua família. Com isso, a cena sugere que essas representações parciais seriam suficientes para apreciação social das mulheres latinas, enquanto boas donas de casa (e, por isso, boas empregadas domésticas). Esse efeito é oposto ao que esperávamos de uma série que busca valorizar um nicho específico de telespectadores.

Quando a tensão entre os namorados é evidente, Zoila sugere com os olhos que Pablo que retome a conversa com Remi. Nessa hora, o pai faz novamente uma piada ofensiva sobre o vício em cocaína de Remi (*So, Remi...Did you ever try heroin?*). Esse interesse de Pablo no consumo de drogas pode ser interpretado de

duas maneiras: uma forma de atestar sua autoridade sobre o rapaz através das piadas sobre o assunto; ou mostrar o latino de subúrbio como ativamente interessado no uso de drogas.

No primeiro caso, as piadas ofensivas seriam uma estratégia de autoafirmação paternal e étnica, uma vez que coloca o americano rico como elo frágil do tráfico de drogas e sujeito à reprovação. Outra interpretação entende que a insistência de Pablo no assunto como o único assunto sobre o qual poderia conversar com Remi. Essa compreensão recebe apoio da narrativa quando Pablo repassa a Zoila a função de conversar com o convidado (*Fine. You do the small talk*).

Reagindo positivamente à conversa de Zoila, Remi elogia a casa, ao que a anfitriã responde *"It's cozy, but we like it"*. De acordo com o dicionário Webster (2016) *cozy* pode ser definido como a) que goza ou fornece aquecimento e relaxamento b) marcado por ou capaz de fornecer contentamento ou conforto. Quando marcado pela oração *"but we like it"*, a palavra é destituída de seu valor positivo para representar algo com potencial negativo. Uma vez que o convidado mora em uma mansão suntuosa, Zoila reforça a pressuposta diferença entre as residências ao associar *cozy* às dimensões reduzidas de sua casa. Por outro lado, se admite o tamanho reduzido de sua moradia, a anfitriã também faz uma crítica velada à residência de Remi, que mesmo grande não seria capaz de fornecer contentamento ou conforto de um lar familiar, do qual todos gostam.

Ao questionar o número de pessoas na família residindo na casa, Remi inadvertidamente contribui para mais um conflito com Valentina. Irritada com a pergunta, Valentina contrapõe *"Who else would be here?"*, não aceitando que Remi recorra ao estereótipo da grande família latina com muitos filhos vivendo sob o mesmo teto para julgar sua família – principalmente porque a nível pessoal isso significa menos uma coisa que o namorado deveria saber. Quando ele sinaliza o uso desse estereótipo ao admitir não ter certeza do tamanho da família dela, Valentina dá vazão à raiva e frustração com a falta de conhecimento do namorado: *"Why do you have to guess? You should know! (...) I know everything about him"* – fala dita em volume de voz crescente.

O conflito de Remi e Valentina, a *Lifetime* parece mostrar como a relação entre membros de oposições sociais estabelecem relações pouco harmônicas, principalmente porque tais sujeitos orientam suas práticas sociais em função de

estereótipos. Nessa cena, em particular, o conflito entre namorados surge porque as referências e ações de Remi com a família de Valentina derivam do estereótipo de grandes famílias latinas com muitas pessoas morando em casas apertadas de periferia, mas não se estendem à mulher latina, no modo respeitoso de tratar socialmente ou no que é típico (e limitante) de sua cultura.

A cena contribui, então, para que compreendamos as representações sociais sobre a mulher latina da série como complexas redes de conhecimentos cujos investimentos ideológicos nem sempre são organizados harmonicamente e cujos conflitos podem não apresentar soluções rápidas e prontas. Adivergência entre as expectativas de Valentina e o real comportamento e conhecimento de Remi é possível visualizar como o conhecimento que um indivíduo acumula sobre outro, sobre a cultura do outro e o modo como o trata é orientado por ideologias que se articulam em interdependência com a própria tessitura social.

Nas palavras de Van Dijk (2006), as ideologias enquanto sistemas de conhecimentos construídos socialmente que influenciam a partilha de outros conhecimentos, crenças, em nível amplo, irão influenciar, também, as ações das pessoas em suas interações cotidianas. Portanto, podemos ler a inter-relação entre as categorias sociais (etnia, gênero, classe) como proponentes de tensões que perpassam o plano do social e das relações interpessoais, isto é, ideologias do macrossocial se traduzem em práticas que afetam o microssocial. De modo semelhante, enquanto construtoras da própria coesão social, as representações sociais se apresentam menos como quadros fixos de características e conhecimentos, em favor de um caleidoscópio cujos elementos são constantemente reorientados.

7.2 SOTAQUE

Um microtema que surge em diferentes momentos da série diz respeito ao sotaque das personagens. As protagonistas das séries são mulheres cuja herança cultural pressupõe o conhecimento bilíngue espanhol/inglês, demonstrado em diferentes situações de uso durante a primeira temporada. Ainda, faz parte do pressuposto que a língua inglesa seja a língua adicional, influenciada em seus

aspectos fonológicos pelo espanhol como língua materna, deixando saliente o sotaque um vetor de representação social sobre as mulheres latinas.

Por muito tempo, o falante nativo foi considerado o modelo ideal de pronúncia de uma língua estrangeira; porém, com os efeitos da globalização, essa exigência sobre usuários de línguas adicionais passou a ser compreendida como efeito de uma relação hegemônica baseada no poder econômico e social dos falantes nativos. Nesse novo contexto, enfatiza-se a inteligibilidade entre falantes, em detrimento de uma pronúncia padrão promovida por este ou aquele país (COOK, 1999; RAJAGOPALAN, 1997). Todavia, ainda prevalecem perspectivas etnocêntricas que desprestigiam o sotaque como traço de uma herança cultural que jamais poderá ser apagada da pronúncia (MEDGYES, 1992).

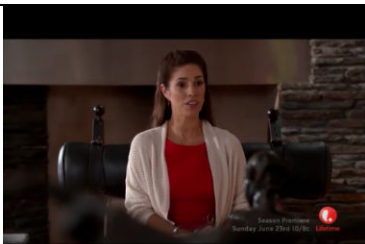
A primeira cena que constrói esse tema como relacionado à representação sobre a mulher latina envolve a entrevista de emprego de Marisol pela família Stappord. No começo da cena, vemos que Michael e Taylor Stappord estão sentados em oposição a Marisol, mas em poltronas separadas. Como provedor do lar e chefe da família, no papel patriarcal típico, Michael Stappord media a entrevista de emprego, também por temer a reação da segunda esposa à candidata. Quando ele descreve as tarefas a serem realizadas e as condições de trabalho, aceitas por Marisol, ainda que ele se mostre satisfeito, sua esposa parece intrigada.

Quando Marisol propõe que Taylor esclareça quaisquer dúvidas, a câmera não corta diretamente para a interlocutora, mas, antes, mostra a reação apreensiva de seu marido. Quando a câmera corta para Taylor Stappord frontalmente, ela sorri e constata verbalmente a ausência do sotaque da possível empregada (*You don't have an accent.*). Essa observação emerge no rosto de Taylor Stappord com um sorriso de quem lentamente percebe algo incomum. A resposta de Marisol, uma pergunta, ocorre em tom de ligeira surpresa (*should I?*), e mostra a diferença de conhecimentos pressupostos que ela tem das profissionais domésticas e os conhecimentos “naturalmente compartilhados” entre americanos, como evidente na justificativa de Taylor Stappord (*I've never met a maid who didn't have an accent*).

Quadro 17 Análise da Cena 03, Episódio 01

Cena 03 – Episódio 01

Cenário:	Sala de estar da residência Stappord.		
Personagens:	Marisol, Michael Stappord, Taylor Stappord		
Figurino:	Marisol usa um vestido vermelho com sobreposição braça, a parte superior do cabelo presa; Michael está de terno e gravata cinza; Taylor está de blusa e saia da mesma cor, em tom e sobretom, cabelo solto pelos ombros;		
TEMPO	FALA	AÇÃO DRAMÁTICA	IMAGEM
00:05:46,134 00:05:50,304	- So the job requires cooking, cleaning, taking our clothes to the cleaners.		O sr. e a sra. Stappord são vistos em ângulo oblíquo, estão sentados e a expressão dele é amigável.
00:05:50,305 00:05:53,265	- - Doing what needs to be done. - Exactly.		Marisol faz um gesto enérgico de cabeça, para reforçar o resumo que propõe das suas atribuições.
00:05:53,266 00:05:56,477	- And uh we're <u>hoping</u> to find someone to live in.		O sr. Stappord está sentado com as pernas cruzadas, mas não faz nenhum gesto.

00:05:56,478 00:05:59,980	- As it happens, that's the situation that I'm looking for.		Marisol faz um gesto de confirmação com a cabeça e encolhe os ombros com um menear afirmativo de cabeça.
00:05:59,981 00:06:01,108	- Terrific.		O sr. Stappord sorri e olha para a esposa.
00:06:01,109 00:06:04,944	- -----		A expressão da sra. Stappord é séria e severa.
00:06:04,945 00:06:07,989	- Do you have any questions for me, Mrs. Stafford?		Marisol engole em seco e inclina a cabeça para a direita quando se dirige à Sra. Stappord, mas não realiza nenhum gesto.

00:06:10,283 00:06:14,203	- - You don't have an accent. - Should I?		A sra. Stappord sorri e inclina a cabeça para a esquerda.
00:06:14,204 00:06:18,207	- I've never met a maid who <u>didn't</u> have an accent.		A sra. Stappord move a mão com a palma para cima para reforçar a singularidade da pessoa diante de si.
00:06:18,208 00:06:21,335	- I was born here in L.A.		Marisol move a cabeça levemente para a esquerda, para reforçar a naturalidade da ausência do sotaque.
00:06:21,336 00:06:28,593	- - You sound like you went to college. - Thank you.		Marisol abaixa a cabeça em gesto de humildade.

00:06:30,637 00:06:33,264	- Would you excuse us for a moment?		A sra. Stappord descruza as pernas e se levanta, olhando gravemente para o marido.
00:06:35,141 00:06:36,809	- Give us just a second.		O sr. Stappord ergue a mão com o indicador levantado (representando o número um) para reforçar que não pretende demorar com a esposa.
00:06:39,562- 00:06:43,732	She has attitude.	 	O casal se ausenta do cômodo, o sr. Stappord passa o braço pelas costas da esposa. Marisol se inclina para trás para visualizar o casal.
00:06:43,733 00:06:45,650	- - Because she doesn't have an accent? - I just don't like her, okay? I want Lupe back.		Marisol descruza as pernas, apoia ambas as mãos no sofá e se ergue. Um gesto enérgico que transmite o ímpeto de ação.
Modo orquestrador da filmagem	Câmera fixa a meio plano com Taylor Stappord ocupando a metade direita do enquadramento, a forma fora de foco de Marisol ocupa à esquerda. Há um leve deslocamento para a esquerda, mas a câmera permanece fixa. Corte.		

	Câmera fixa a meio plano, enquadrando Marisol à esquerda com o ombro de Taylor Stappord fora de foco à direita.
	Câmera a meio plano, fixa, Michael Stappord enquadrado centralmente com Taylor Stappord à direita e levemente fora de foco. Há reflexo de uma vidraça. Corta para Taylor Stappord.
	Câmera desloca de Taylor Stappord para Michael Stappord, corta para Marisol e corta de volta para a sala. Plano médio em abertura, que transita de americano para plano geral médio de ação.
Trilha sonora	A trilha sonora surge ao final do diálogo, quando o casal se ausenta momentaneamente, com um violão que parece remeter às cenas de tensão de faroeste. Não integra estruturalmente, portanto, esse trecho da narrativa, mas antecipa o estado emocional de Taylor Stappord.

Fonte: autoria própria (2017).

A experiência de vida da jovem patroa é particularmente importante porque, como revelado posteriormente na série, a mesma se mudara de Iowa para a Califórnia no começo da vida adulta. Com isso, a relação entre *empregada* e *sotaque* aparece como algo independente da região do país, isto é, no universo diegético de *Devious Maids* fica implicado que do Meio Oeste à Costa Oeste dos Estados Unidos, o serviço doméstico é feito por imigrantes ou descendentes que ainda carregam marcas da língua falada por seus familiares. A *Lifetime*, então, recorre a representações estereotípicas mais generalizadas sobre os trabalhadores de base no contexto da cultura e do senso comum norte americano.

Outros episódios da série irão corroborar a associação entre minorias étnicas e serviços domésticos (episódio 07 e 10) ao trazerem empregadas asiáticas e do leste europeu – porém, elas não se configuram como empregadas ideais, em decorrência da idade avançada, do desconhecimento da língua inglesa ou de serem pouco atraentes. Logo, se o papel de *empregada* é coconstruído com a *diferença linguística* e, conseqüentemente, pertencimento a um grupo étnico não-americano, em *Devious Maids* essa diferença sugere uma preferência para a mulher latina imigrante.

Quando Taylor Stappord fala novamente, faz uma expressão séria e usa um tom acusatório para verbalizar suas suspeitas acerca da educação da candidata a empregada (*you sound like you went to college*). Essa acusação é, na verdade, reflexo da dissonância entre aquilo que ela observa em Marisol e de seu conhecimento de mundo: o nascimento legitimamente americano, ausência de sotaque e um vocabulário sofisticado. De fato, logo nas primeiras falas trocadas com Michael Stappord, Marisol diz “*as it happens, that's the situation that I'm looking for*”, uma construção sintática de caráter semiformal, iniciada com dispositivos de coesão sofisticados para uma candidata a empregada.

A atitude negativa de Taylor Stappord contra a possibilidade de Marisol ter frequentado a universidade acrescenta às atribuições ideias de uma empregada latina: seu baixo nível de instrução. Uma vez que Marisol não somente frequentou a universidade, mas se tornou nome de referência na pesquisa literária, sua resposta é menos espontânea: mantendo uma tensa humildade, agradece o elogio. A reação, porém, não muda o pouco entusiasmo de Taylor Stappord e com uma expressão quase que desdenhosa pede para ter um momento com o marido, com quem se queixa de que a candidata tem “*attitude*”.

A relação entre nível educacional e status econômico de Marisol, que indis põe a patroa contra si, também criará suspeitas em Adrian Powell. Isso primeiro ocorre quando, ainda no primeiro episódio, a empregada recém-contratada enxota a ex-mulher de seu patrão de um jantar comemorativo, fazendo Adrian Powell comentar que “*We’ve never seen a maid quite like you*”, retificando “*In fact, I’m fairly sure you’re not a maid*”. Ou seja, a iniciativa de Marisol de expulsar uma mulher americana da mesma classe de seus patrões, com um fervoroso monólogo sobre a cegueira social americana, quebra o protocolo de submissão e passividade tipicamente associados às empregadas.

No segundo episódio, outra cena com Adrian Powell retoma as suspeitas linguisticamente justificadas sobre a mulher; dessa vez, Powell confessa que apesar de politicamente incorreto, acha necessário perguntar “*What kind of maid uses the word ‘inquisitive’?*”. Em contrapartida, a impossibilidade de uma latina ter terminado os estudos é rejeitada pelas próprias profissionais. No sétimo episódio, quando Rosie descobre a real profissão de Marisol, alega que “*Most maids learn English. They don’t teach it*” e uma pessoa com diploma universitário não pensaria em limpar casas para sobreviver. Dessa maneira, embora sejam tipos ideais, as mulheres latinas só o podem ser se efetivamente limitadas por um restrito grau de instrução.

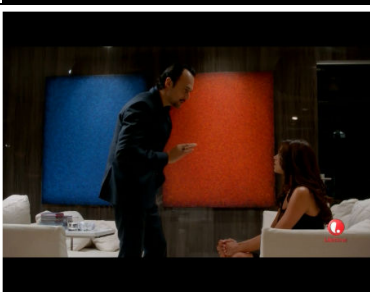
O tema do sotaque ressurgirá na série como uma característica ideal de toda mulher latina, porém não para aquelas que desejam libertar-se de seus papéis sociais mais típicos e serem bem sucedidas profissionalmente. No episódio 03, Carmen Luna consegue uma entrevista com um produtor musical de celebridades latinas nos Estados Unidos, Benny Soto, também de origem latina.

A cena começa com a exibição de uma faixa demo do álbum que Carmen pretende lançar nos Estados Unidos e uma rápida troca de amenidades com o produtor, na qual ele revela reconhecer o sotaque de Carmen (de Porto Rico) e já ter visitado a ilha para produção de um álbum. Em seguida, Benny Soto caracteriza essa marca identitária como um aspecto negativo para quem pretende ascender ao estrelato no mundo da música. Porque o próprio produtor possui sotaque ainda mais perceptível que o de Carmen, ele usa três estratégias para proteger a sua identidade linguística e a face de sua interlocutora: pede permissão para expressar a realidade do mundo dos negócios e evitar ofensas (*But can I keep it real with you?*); posteriormente, caracteriza como *funny* a sua sugestão e; justifica sua colocação com base no trabalho com o público.

Quadro 18 Análise da Cena 04, Episódio 03

Cena 04 – Episódio 03

Cenário: Personagens: Figurino:	Sala de reunião de Benny Soto Benny Soto, Carmen Luna Benny Soto usa terno e camisa azul escura; Carmen Luna usa um vestido tubinho preto.		
TEMPO	FALA	AÇÃO DRAMÁTICA	IMAGEM
00:24:42,389 - 00:24:45,058	- <u>But</u> can I keep it real with you? - Yes, of course.		Carmen e Benny Soto estão sentados um de frente para o outro, ela mantém as mãos com os dedos vigorosamente cruzados sobre os joelhos, enquanto Benny está curvado para frente e mantém as mãos abertas com os dedos espalhados.
00:24:45,092 - 00:24:48,428	If you're gonna sing in English, you gotta get rid of this <u>accent</u> .		Benny deixa apenas os indicadores erguidos para dar ênfase ao seu conselho.
00:24:48,479 - 00:24:51,814	I know it's funny for me to say <u>that</u> , but that's the audience.		Benny aponta para si com uma das mãos e faz um meneio rápido com a cabeça ao falar da ironia de seu conselho. Quando traz a adversativa, sua mão se abre novamente.

00:24:51,849- 00:24:57,520	Americans.they lliike Latinas as long as they're not <u>too</u> Latina.		Benny move a mão com um gesto circular que compreende o corpo de Carmen, ao falar do gosto pelas latinas. A concessão de sua fala é feita com uma expressão mais séria e um gesto curto com a mão.
00:24:57,554 - 00:24:59,322	And how do I do that?		Carmen inclina a cabeça suavemente para o lado, reforçando seu desconhecimento e curiosidade.
00:24:59,356 - 00:25:00,657	Practice!		Benny abre as mãos e deixa as palmas para cima, oferecendo a resposta ao mesmo tempo que salientando sua obviedade. Ele bate as mãos nos joelhos, que usa como apoio para se levantar.
00:25:00,691 - 00:25:06,446	When you <u>sing</u> , when you talk, when you breathe, every chance <u>you get</u> .		De frente para Carmen, com o indicador direito em riste, ele começa a falar das ocasiões para controlar o sotaque. Ele dá as costas para ela, mas se volta e mantém a mão na altura do peito, usando-a para enfatizar suas palavras com os dedos unidos e um gesto com a palma para baixo sempre gestos curtos e enérgicos.

00:25:06,497 - 00:25:09,499	Whatever I have to do, I'm gonna do it.		Carmen meneia a cabeça e se levanta, olhando fixamente para os olhos de Benny Soto.
00:25:09,500 - 00:26:11,000	Good to know. Well, I think we're in business.		Benny olha para o corpo de Carmen discretamente, associando a fala dela com suas curvas. Ele, então, estende a mão para fechar negócio com ela.
Modo orquestrador da filmagem	Plano médio de abertura, e americano de ação. Enquadramento das duas personagens lateralmente, de modo simétrico. Corte.		
	Plano médio curto, enquadramento de Benny à esquerda com parcial de Carmen de costas, fora de foco. Luz frontal, equilibrada.		
	Plano aproximado, Carmen Luna. Enquadramento central, com ela pouco mais à direita e Benny de costas com foco quase total. Luz frontal, com pouco mais de brilho sobre Carmen. Corte.		
	Plano Americano, com Benny Soto em pé de costas enquadrado centralmente, mantendo Carmen à direita. Luz por trás de Benny gera uma figura encoberta de sombras. Corte.		
Trilha sonora	Plano aproximado de peito, enquadramento centralizado de duas personagens, com Carmen mais iluminada e voltada para a câmera.		
	A parte da canção em espanhol reproduzida por Carmen no começo da cena (trilha diegética), não há novo componente musical. A música integra estruturalmente a narrativa como assunto que mobiliza o encontro entre as personagens.		

Fonte: autoria própria (2017).

É importante salientar que imposições culturais e situacionais no que tange a serviços e produtos são definidas por Brown e Levinson (1987) como ações que podem levar à ameaça da face, assim, Carmen poderia ofender-se pela sugestão de Benny Soto, simplesmente pelas assimetrias de sua relação (homem/mulher, produtor/aspirante, rico/pobre). Benny Soto recorre à cortesia, então, para minimizar a imposição presente em sua fala, assumindo duas vezes uma posição de deferência em relação à possível cliente e mitigando a ironia da situação em seu efeito catalisador de impolidez (MARQUES; BARROS; COSTA, 2015) ao defini-la como “engraçada”.

Durante essa cena, a câmera está fixa em plano médio, evidenciando a distância física entre o produtor e sua possível cliente; o cenário está fora de foco diminuindo a relação de verossimilhança do ambiente com seu correspondente no mundo real. Quanto ao enquadramento, Benny Soto está à esquerda, enquanto parte da cabeça de Carmen ocupa a direita de tela. Observamos também a oposição das personagens em função das telas coloridas ao fundo do enquadramento lateral: Benny Soto em frente ao painel azul e Carmen em frente ao painel laranja. A oposição entre cor fria e cor quente (azul contra laranja), que são também complementares, pode ser lida como uma extensão da seriedade e frieza dos negócios personificada por Benny Soto e a sensualidade latina da figura de Carmen.

Com relação à simetria das personagens nessa cena, retomamos a disposição de informações de acordo com os significados composicionais do dado-novo (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996), ou seja, o que o produtor faz e fala corresponde ao dado, algo que é tradicional ou esperado do ramo da música, ao passo que Carmen é o elemento “novo”, isto é, uma aspirante que precisa se apropriar desses fatos para ser bem sucedida. Na verdade, se olharmos para as celebridades latinas de maior fama nos Estados Unidos, tais como Jennifer Lopez, Cristina Aguilera e mais recentemente Demi Lovato e Selena Gomez, a recomendação do produtor ganha verossimilhança, uma vez que nenhuma delas possui sotaque característico de suas origens étnicas e familiares.

Ao explicar a necessidade de eliminar o sotaque, o produtor alega que “*Americans... they like Latinas as long as they're not too Latin*”. Topicalizando *Americans*, tanto verbal quanto gestualmente (movimento da mão direita), salientando para sua interlocutora a nacionalidade do público e sua importância na proposição do apagamento de sua identidade linguística. Observamos que o próprio

Benny Soto faz uso da palavra *latina*, em detrimento do termo hispânicas. Como discutimos em nossa fundamentação teórica, este termo foi imposto pelo governo americano nas atividades de censo e remete à memória de colonização espanhola, ao passo que *latina* implica empoderamento identitário desses diferentes grupos étnicos amalgamados em torno de características comuns por uma cultura hegemônica. Quando Benny Soto usa a palavra *latina* explicita o desprestígio linguístico e identitário dessas mulheres e as expõe a atitudes drásticas como apagar a expressão dessa identidade étnica por meio de eliminação do sotaque, para integração à cultura *mainstream* (sob a forma de sucesso comercial, para esta cena específica).

Outro aspecto importante desse mesmo segmento é o prolongamento da palavra *like* (*liiike latinas*), acompanhado de um gesto circular de mão, simultaneamente à fala do produtor. A soma desses significados aponta para a modalização do produtor sobre o que diz: a forma como os americanos gostam de latinas, na junção da fala com o gesto, é algo já banalizado, não surpreendente; porém, para que isso ocorra, elas não podem ser muito latinas (e novamente o produtor enfatiza, com breve pausa entre as palavras e tom ascendente, o advérbio em *too latinas*).

Nas discussões de Guzmán e Valdivia (2004) e Patrick (2009) argumenta-se que as mulheres latinas com traços “universais” têm conquistado mais espaço por transitarem por diferentes papéis na mídia. Para uma cantora, como proposto em *Devious Maids*, o sotaque apela a uma comunidade restrita de fãs, por isso, ser menos latina possibilita transitar por espaços musicais mais amplos – até porque os traços físicos da cantora já a caracterizam como não-americana. Em outras palavras, para ser aceita como celebridade americana, Carmen precisa abrir mão de seu vínculo identitário linguístico enquanto manifestação da herança cultural de seu país.

Ao ser menos porto riquenha e se tornar mais americana (comprando o ideal do falante nativo e do inglês americano padrão como modelo de pronúncia), ela garantiria para si acesso a públicos que apenas o cidadão americano teria acesso naturalmente. A ideologia subjacente ao discurso do produtor não é senão racista: a aceitação dos latinos pelos americanos envolve ações de assimilação e apagamento da herança cultural que se relacionam à herança cultural não-americana. Dessa

forma, vemos que as palavras e os recursos da oralidade, assim como os gestos do ator, são estruturas ideológicas do discurso tal como van Dijk (2006) as define.

A resposta de Carmen às instruções do produtor “*Whatever I have to do, I'm gonna do it*” abrirá espaço não somente para um acordo verbal entre as partes, mas para uma proposta de caráter sexual do produtor. De fato, antes de estender a mão para um acordo verbal, os olhos de Benny Soto se concentram no corpo de Carmen, sugerindo sua intenção de fazer uso da empolgação da aspirante a cantora para negócios não musicais. Novamente, vemos que o corpo da mulher latina se torna uma moeda de troca: se antes Flora se envolvia com o patrão, agora, Carmen irá aceitar a investida de Benny Soto para garantir seu contrato. Com esse desenvolvimento, observamos que a sexualidade das mulheres latinas é um aspecto constante para sua representação social, ainda que nem sempre em “foreground” (NORRIS, 2011). Isto é, mesmo que não esteja no foco da atenção interacional das mulheres latinas, os corpos sensualizados e objetificados das latinas permanecem como vetores multimodais importantes para suas diferentes representações.

Em contrapartida, vemos que para Benny Soto, a identidade de produtor musical é construída secundariamente, uma vez que as ações de baixo nível, tais como gestos e olhares (NORRIS, 2011, p.48-49) se concentram no desejo sexual pela mulher com quem fala. Nesse sentido, antes de se comportar como produtor musical – papel que nunca chega a exercer na primeira temporada – Benny é representado como um predador sexual e um latino “domesticado”, isto é, um latino que faz uso do acesso a determinadas formas de poder para marginalizar a identidade de outro latino.

Para essa cena, é fundamental compreender o implícito que, embora os americanos aceitem e sejam atraídos pela beleza física da mulher latina, outros aspectos de sua herança cultural são menos aceitos – como é o caso do sotaque. Falar inglês com influência de aspectos fonológicos de outra língua, no contexto da série, coloca as mulheres latinas à margem da sociedade americana, construindo representações dessas mulheres vinculadas a sujeitos migrantes de pouca instrução e cuja herança cultural se demonstra uma ameaça à hegemonia da cultura americana.

7.3 MATERNIDADE

Dentre os temas escolhidos pela produção da série como significativos para a representação social das mulheres latinas está a maternidade. Dentre as cinco mulheres latinas do programa, três delas são mães: Zoila é mãe de Valentina, a jovem financeiramente impossibilitada de ir à faculdade; Rosie é mãe de um menino de seis anos, Miguel, ainda residente no México; e Marisol é mãe adotiva de Eddie. À exceção de Miguel, nascido mexicano, Valentina e Eddie são americanos e suas características físicas não remetem aos traços tipicamente associados às etnias latinas.

No caso de Eddie, isso se justifica através da adoção, impedindo que ele tenha a herança genética da mãe, porém, sendo branco de olhos claros, é possível especular que o ex-marido de Marisol era, também, um americano branco. Por outro lado, Valentina é filha de mãe mexicana e pai de origem latina não especificada na primeira temporada e, sua pele branca mostra a predominância genética do pai. Com isso, a *Lifetime* parece sugerir o embranquecimento das novas gerações de latinos nos Estados Unidos como uma manifestação sutil do discurso racista: para que os filhos dos latinos imigrantes sejam assimilados socialmente, devem afastar-se daquilo que os identifica etnicamente.

Para os perfis maternos da série, distinguimos Rosie e Marisol como mães solteiras, a primeira por viuvez e a segunda por separação, e ambas encontram-se separadas de seus filhos por motivos sociais: Rosie enfrenta problemas judiciais para trazer o filho do México e Marisol vê o filho ser preso e acusado de assassinato. Zoila é a única mulher casada da série, e durante a primeira temporada, o telespectador descobre apenas que seu casamento com Pablo Diaz sucedeu a decepção amorosa com Henri Delatour.

Apesar dessas diferenças, há um denominador comum a todas as mães latinas: o autossacrifício em favor dos filhos. Marisol, uma renomada professora universitária, temporariamente abre mão de sua carreira e status social para trabalhar como empregada no intuito de inocentar o filho; Rosie trabalha como empregada e babá para o casal Westmore para financiar o processo legal de emigração de Miguel, bem como ajudar em seu sustento no México; e Zoila trabalha exaustivamente como empregada para pagar a educação da filha. É possível antecipar, com isso, os conhecimentos que a *Lifetime* difunde como constituintes do

tema maternidade para a representação social sobre as mulheres latinas: trabalhadoras dos lares americanos voltadas para a criação dos seus filhos (e dos filhos dos próprios americanos), que lutam para dar melhor futuro às novas gerações, abrindo mão do conforto e de si.

Na cena que escolhemos analisar, concentramo-nos no sacrifício de Rosie para trazer Miguel para os Estados Unidos. Já no começo do episódio piloto da série, a empregada tenta pedir um dia de folga para encontrar o advogado que cuida da imigração de seu filho. Sua patroa, todavia, nega a folga porque necessita da babá de seu filho, uma vez que sua agenda está repleta de compromissos. Essa primeira cena, que sugere Rosie como uma mãe dedicada a estar junto do filho cria a imagem oposta para a mãe americana, voltada para a carreira. Ou seja, a série busca já representar a mulher latina como mães dedicadas e capazes de autossacrifícios, ao passo que a mulher americana, focada em sua carreira, transfere os cuidados maternos com seus filhos para profissionais domésticas.

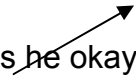
Na cena analisada, já ciente que não conseguiria cumprir o compromisso com o advogado, Rosie liga sorrateiramente para sua mãe no México e conversa brevemente com Miguel. Durante o diálogo em espanhol (a cena foi legendada em inglês na transmissão) Rosie explica emocionadamente ao filho seus esforços para que fiquem juntos.

A filmagem mostra a jovem mãe enquadrada lateralmente em plano próximo, fazendo do telespectador uma testemunha íntima de suas emoções, mas incapaz de identificar-se com as mesmas: o ângulo lateral de observação se opõe à ênfase das expressões faciais e impede a projeção do sofrimento sobre quem olha, gerando o desencontro de universos entre a personagem e observado. Por fim, no esquema dado-novo, Rosie ocupa o lado direito, pois descobrimos novas informações a seu respeito e sobre sua família; ouvimos a voz do Miguel; e o diálogo é em espanhol – até então incomum em séries televisivas.

Quadro 19 Análise da Cena 05, Episódio 01			
Cena 05 – Episódio 01			
Cenário Personagens Figurino	Quarto do bebê; corredor e sala da residência Westmore. Rosie Falta e Peri Westmore; Rosie usa uma bermuda jeans e uma camiseta azul com casaquinho amarelo, cabelo em trança; Peri usa short preto, camiseta branca e salto dourado, cabelos soltos.		
TEMPO	FALA	AÇÃO DRAMÁTICA	IMAGEM
00:23:24,75 - 00:23:29,560	- Holla? - Mama? It's Rosie. Pongame mi hijo.		Rosie está sentada com os pés juntos e olhando para o chão.
00:23:31,060 - 00:23:35,147	Rosie!		Com o bebê a tiracolo, a sra. Westmore anda apressadamente pelo corredor, procurando a babá.
00:23:36,858 - 00:23:38,275	Rosie! Rosie, you've gotta take the baby, I'm late for my thing!		Ainda com o bebê, a sra. Westmore faz um lento rodopio pela sala, enquanto olha para cima, gritando pela babá.

00:23:51,900 - 00:23:52,210	- Cuando te puedo ver, mamá? - Voy hablar con un hombre muy inteligente. El vá encontrar una manera de traerte a America.	 When can I see you, Mama?	Rosie é vista com a cabeça levemente inclinada e uma expressão chorosa.
00:23:53,500 - 00:23:57,730	- Te extraño mucho. - No llores, mijo.	 Don't cry, baby.	Rosie faz um movimento circular com a cabeça, para baixo enquanto fala com o filho e para cima quando retoma o fôlego.
00:23:59,010 - 00:24:02,900	El encontrará la manera de..estemos juntos.	 He'll find a way for us to be together.	Rosie move a cabeça afirmativamente, reforçando suas palavras para si mesma.
00:24:12,700 - 00:24:21,810	- Quiero.estar contigo, mamá. - Pupito, tengo que colgar. Dille a abuelita que esté pendiente del chieque que le mandé.	 Listen, I have to go.	Rosie inclina a cabeça para a direita enquanto fala com o filho e faz um aceno afirmativo ao falar do cheque.

00:24:25,930 - 00:24:32,170	- OK, mamá - Que Diós te bendiga. Te quiero muuucho.		Rosiee sorri com a fala do filho; sua expressão é de comoção profunda, com lágrimas nos olhos.
00:24:34,180 - 00:24:36,200	Te quiero mamá.		Rosie beija o celular, o desliga e o põe sobre os joelhos, enxugando-o e segurando-o com força. A sra. Westmore aparece sem o bebê, com uma expressão séria e as mãos em frente ao corpo.
00:24:43,670 - 00:24:46,310	Mrs. Peri. I didn't see you.		Rosie enxuga o nariz e os olhos, enquanto fala com a sra. Westmore.
00:24:46,551 - 00:24:48,844	Is something wrong?		A expressão da sra. Westmore é de preocupação com a mulher que chora a sua frente.

00:24:48,845 - 00:24:52,431	I was just talking to my son.		Rosie mantém a expressão chorosa e sofrida. Sua voz está nasalada pelo choro.
00:24:52,432 - 00:24:54,559	Is he okay? 		A sra. Westmore expressa surpresa nas expressões faciais e no tom de voz.
00:24:55,977- 00:25:01,773	He's young. He doesn't understand why I <u>haven't</u> brought him here yet.		Rosie move a cabeça para os lados quando fala do filho.
00:25:01,774 - 00:25:05,695	Can't his <u>dad</u> explain it to him?		A sra. Westmore inclina levemente a cabeça em direção ao ombro, reforçando a tentativa de sugerir algo a Rosie e seu desconhecimento da situação de imigração do filho da empregada.

00:25:08,156 - - 00:25:16,288	Miguel's father died. That's why I have to come here..... to work.		Rosie sustenta uma expressão de dor e a sra. Westmore une as sobrancelhas em compaixão.
00:25:28,259 - 00:25:30,927	Oh!.....So...		A expressão da sra. Westmore muda, enquanto ela olha para o canto esquerdo do cômodo e deixa a boca aberta, para mostrar hesitação em falar o que deve falar.
00:25:30,928 - 00:25:48,362	I'm late for a facial. And I can't... miss this appointment because... I'm being interviewed tomorrow and...my pores are just...		Rosie meneia a cabeça afirmativamente. A sra. Westmore reforça a impossibilidade de perder o horário com um menear de cabeça que acompanha um leve balançar de ombros.
00:25:50,072 - 00:25:55,076	- <u>Go</u> . I'll take care of your baby. - Thanks.		Rosie sustenta uma expressão determinada e séria, enquanto os ombros e a expressão da sra. Westmore se relaxam e ela sorri.
Modo orquestrador	Plano aberto, geral. Enquadramento centralizado da personagem, vista lateralmente câmera em zoom-in lento. Apesar de dia, luz baixa no ambiente. Corte. Plano aberto, geral médio para geral à medida que Peri se desloca pela casa, vista		

da filmagem	frontalmente e quase centralizada. Ambiente bem iluminado, ampliando as dimensões do cômodo.
	Plano fechado e próximo, com Rosie enquadrada à direita da tela, vista lateralmente. Câmera em zoom-in enquanto desloca para a esquerda até atingir grande plano com Rosie enquadrada à esquerda e vista lateralmente. Luz frontal fraca e posterior mais forte, mas sem excesso de brilho. Cenário fora de foco.
	Plano médio, Rosie enquadrada à esquerda da tela.
	Plano médio, Peri enquadrada à esquerda com a cabeça de Rosie à esquerda ligeiramente fora de foco. Luz ambiente mais forte e bem distribuída, com maior brilho no enquadramento de Peri.
	Plano próximo com enquadramento de Peri à esquerda da tela. Corte. Mesmo plano, com Rosie à direita de tela. Luz frontal joga sombras sobre Rosie. Corte. Plano médio com zoom-in até plano próximo, com Peri enquadrada de modo centralizado. Luz equilibrada, sem excesso de brilho.
	Plano médio, enquadramento de Rosie à direita da tela, nas configurações de luz ambiente já citadas.
Trilha sonora	A trilha sonora é composta de uma faixa suave de violino e violão que tocam melosamente enquanto Rosie e Miguel conversam. Quando Peri aparece, o violão predomina com notas suaves. Há transição para a faixa musical usada em cenas de tensão.

Fonte: autoria própria (2017)

Ao explicar a Miguel sobre a dificuldade de estarem juntos, Rosie diz ao filho que “*Voy hablar con un hombre muy inteligente. El vá encontrar una manera de traerte a America*”, permitindo inferir a dificuldade de imigração de crianças mexicanas para o território americano e, por isso, a necessidade de “*un hombre inteligente*” para conduzir o processo. Esse homem, o advogado de San Diego a quem Rosie já se referira na cena anterior, é o único dentro de suas condições financeiras. Ressalvamos que Rosie define o trabalho desse “homem inteligente” como “*encontrar una manera*” de trazer Miguel para os Estados Unidos, permitindo a inferência de uma solução não inteiramente legal.

É válido lembrar que no ano de lançamento da série, os mexicanos representavam o maior grupo de imigrantes nos Estados Unidos com 11,6 milhões de indivíduos legais e ilegais e a Califórnia o segundo estado com maior população de imigrantes. Ainda, o número de menores desacompanhados atravessando a fronteira com os Estados Unidos aumentou em 90% de 2013 para 2014, chamando atenção das autoridades governamentais. Todavia, de acordo com Donato e Sisk (2015), a imigração de crianças pela fronteira do México é predominantemente vinculada a processos migratórios dos próprios pais, seja migrando junto com eles ou juntando-se a eles posteriormente – o que é verossímil com o encenado em *Devious Maids*.

Ao final da série, para provar ser capaz de boas ações, Peri Westmore irá até o México cuidar do processo de imigração de Miguel. Ao comparar as dificuldades de Rosie com o modo rápido com o qual o menino é levado aos Estados Unidos pela atriz, novamente a *Lifetime* aponta para o desequilíbrio de poder entre grupos sociais nos Estados Unidos. Além disso, no final da temporada, Peri Westmore denuncia Rosie ao departamento de imigração, resgatando o risco de deportação e a prática de migração ilegal como temas pertinentes na representação social das mulheres latinas (e mais amplamente, para os imigrantes nos Estados Unidos).

Outra alusão ao processo migratório México - Estados Unidos presente no diálogo entre mãe e filho diz respeito à contribuição financeira enviada por Rosie a sua mãe (*Dile a abuelita que está pendiente del cheque que le mande*). Primeiramente motivada pela necessidade de mão de obra barata da indústria americana, a migração de mexicanos pareceu congelar a imagem dos Estados Unidos como a terra das oportunidades. Isso se comprova no fato que principalmente mulheres e jovens (DONATO; SISK, 2015) estão imigrando mais em

busca de oportunidades de emprego de outro modo não disponíveis em seu país ou cultura.

Não raro, os que são bem sucedidos em imigrar e arranjar emprego enviam contribuições a suas famílias no país de origem, como faz Rosie. Como ela mesma explica à patroa nesta cena: incapaz de encontrar emprego em seu país, tenta a sorte na Califórnia onde passa a juntar dinheiro para pagar o advogado e contribuir com a renda familiar no México (*That's why I have to come here... to work*) – o que só ocorreu após o falecimento de seu marido, supostamente provedor do lar. Vemos, então, que no processo migratório há mais que o deslocamento geográfico, mas a reconfiguração de um estilo de vida: se no México, Rosie vivia como dona de sua própria casa e mãe pelo sustento financeiro do marido, nos Estados Unidos, a jovem passa a limpar a casa e se torna a mãe dos filhos dos outros.

Peri Westmore aparece, então, na porta do quarto do bebê e indaga o motivo do choro da empregada. O plano de ação, então, passa do próximo para o médio, com a oposição das personagens em diferentes enquadramentos. Peri Westmore será enquadrada frontalmente, olhando para dentro do quarto, enquanto Rosie continua filmada por ângulo oblíquo e ligeiramente inferior à patroa. Com isso, se cria a inferiorização financeira e a vulnerabilidade emocional da mulher latina, em oposição a projeção de superioridade e distanciamento emocional da mulher americana. Ao mesmo tempo, a trilha sonora extradiegética transita de uma melodia suave e tocante de violão e violino para a faixa de notas altas e ritmadas gerando efeito de tensão. Visualmente, a narrativa afasta as duas personagens, permitindo a Peri impor/expor suas necessidades apesar do sofrimento de Rosie – o que não se dá sem certo grau de constrangimento, com expressões faciais tensas e a fala entrecortada por pausas (*And I can't... miss this appointment because... I'm being interviewed tomorrow and...my pores are just...*).

Ainda que se possa justificar o diálogo com a personalidade egoísta da atriz, fica subentendido que os valores que regem a vida das mulheres latinas (maternidade) se opõem ao das mulheres americanas (o trabalho), mesmo quando aquelas também são profissionais que trabalham fora de casa. Novamente, vemos que a série busca relacionar à mulher latina comportamentos domésticos e à maternidade preenchida de autossacrifícios. Isso ocorrerá também com a personagem Zoila.

Ao contrário de Rosie, recém-emigrada, Zoila é descendente de imigrantes há algumas gerações nos Estados Unidos, como inferimos pela ausência de sotaque, e herdou de sua mãe a função de empregada da residência Delatour. Na série, Zoila leva sua filha para trabalhar nessa mesma residência para que ambas possam pagar as mensalidades da faculdade de moda que Valentina deseja cursar – uma vez que a jovem foi apresentada na série como candidata não viável para auxílios financeiros por não viver em condições de fragilidade social.

O episódio que analisamos retoma o relacionamento entre Genevieve Delatour e Alfred, seu mais recente namorado, o qual impôs como condição ao casamento de ambos a geração de um herdeiro. Diante das impossibilidades biológicas, a solução encontrada é a barriga de aluguel combinada com fertilização *in vitro*, usando especificamente um óvulo doado por Valentina. Quando Zoila é informada da condição ao matrimônio, chama a proposta de insultante e proíbe a patroa de comunicar a ideia a sua filha – o que não impediu que Alfred o fizesse, oferecendo como estímulo o pagamento do curso de moda que a jovem desejava fazer. A cena que analisamos traz, então, o conflito entre mãe e filha sobre a proposta de doação do óvulo.

Começando com a oposição de planos entre Zoila e Valentina, a cena antecipa a importância da reação de Zoila, colocada em primeiro plano (próxima à câmera), em oposição ao anúncio de sua filha. Uma vez que já conhecemos o posicionamento de Zoila sobre o assunto, ela aparece ao lado esquerdo (da informação dada) e Valentina ao trazer “uma novidade” se aproxima pelo lado direito da cena.

A mudança de planos na cena se dá em quatro níveis (plano americano, plano médio, plano próximo e grande plano) de acordo com a intensidade do conflito, buscando aproximar o telespectador da rede de expressões e sentimentos que se revelam entre as personagens. Dessa maneira, enquanto Valentina e Zoila argumentam acerca da doação do óvulo, temos o plano próximo e plano médio, mas quando o impasse de opiniões entre mãe e filha parece definido, a cena se fixa no plano americano. Vale comentar ainda, que durante a cena, as personagens se deslocam pelo cenário, fazendo da cozinha da residência Delatour um palco para seu conflito – o qual recebe maior efeito dramático pelo ângulo sempre oblíquo da cena.

Na dimensão verbal, Valentina está decidida a estudar no próximo semestre, declarando “*I’m gonna start fashion school next fall*” – o futuro com *be going to* alude a eventos mais certos de acontecerem e com causas tangíveis. Feliz com a novidade, Zoila atribui o fato a uma reconsideração do comitê responsável por distribuir bolsas de auxílio financeiro, uma vez que o poder aquisitivo financeiro da família permanece inalterado. Porém, a explicação de Valentina não agrada à mãe e sua negativa gestual traduz-se também no afastamento físico até outro balcão da cozinha.

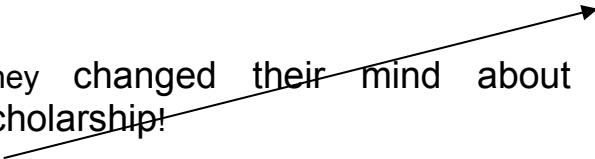
Para Valentina, ceder um de seus óvulos em troca do pagamento da mensalidade da faculdade é apenas uma transação que a possibilitaria realizar um sonho seu e da mãe “*this is what we always dreamed of. I’ll get to go to school*”. O sonho compartilhado por duas gerações na fala de Valentina (*we dreamed of*) tem por base o desejo de romper com o ciclo de emprego em serviços domésticos vividos pela própria Zoila. A *Lifetime*, com isso, promove o discurso de acesso aos benefícios sociais para mulheres latinas das novas gerações, para quem é possível sonhar com o ensino superior. O que fica menos evidente nesse discurso, todavia, é que esse acesso (ainda restrito) deriva das lutas e conquistas das gerações anteriores – simbolicamente representado pelos sacrifícios de Zoila.

Observamos, também, que Zoila usa palavras que aproximam a transação óvulo/mensalidade da prostituição, uma vez que sua filha venderia parte de si em troca de dinheiro (*by selling a part of yourself?*) – o que ela caracteriza como burrice ou desespero (*I didn’t raise you to be this stupid or this desperate*). Vale salientar que vender parte de si por dinheiro ou por sucesso é o que duas das mulheres latinas na narrativa fazem: Flora entra no círculo de prostituição mantido por Adrian Powell e Carmen aceita a chantagem sexual de Benny Soto, seu produtor. Indiretamente, a *Lifetime* coloca mulheres latinas umas contra as outras: aquelas com alguma cidadania estável podem ganhar acesso a determinados benefícios e, por isso, julgam como desesperadas ou burras aquelas mulheres recém-imigradas ou em situação de vulnerabilidade social.

Quadro 20 Análise da Cena 06, Episódio 09

Cena 06 – episódio 09

Cenário	Cozinha da residência Delatour		
Personagens	Zoila e Valentina Diaz		
Figurino	Zoila usa o uniforme com um casaco verde e traz uma sacola de compras; Valentina usa o uniforme de trabalho.		
TEMPO	FALA	AÇÃO DRAMÁTICA	IMAGEM
00:21:00,140 - 00:21:02,700	So... I have good <u>news</u> .		Valentina entra na cozinha abanando os braços e batendo uma palma. Ela chega ao balcão e apoia as mãos sobre o mesmo. Zoila está removendo vegetais das sacolas de compras.
00:21:03,190 - 00:21:05,610	Well, don't just keep it to yourself. <i>A ver.</i>		Zoila está removendo vegetais das sacolas de compras.
00:21:05,980 - 00:21:08,220	I'm gonna start fashion school next fall.		Valentina torce as mãos em frente ao corpo.

00:21:09,540 - 00:21:11,910	They changed their mind about the scholarship! 		Zoila abre os braços com as mãos viradas pra cima enquanto se locomove até Valentina para abraçá-la.
00:21:12,900 - 00:21:17,160	Not exactly. <u>I found a way</u> to pay the tuition.		Zoila larga a filha rapidamente para encará-la. Valentina inclina a cabeça para a direita, mexendo os cabelos e assumindo a autoria da mudança de rumo de sua vida.
00:21:18,210 - 00:21:25,720	 - How did you do that? - Mr. Pettigrove came to me. He <u>told me</u> about Mrs. Delatour and what she asked you.		Zoila se afasta da filha com a cabeça levemente inclinada para trás reforçando seu afastamento do que é dito por Valentina.
00:21:25,755 - 00:21:26,685	Oh, my God.		Zoila dá um passo à esquerda.

00:21:26,720 - 00:21:33,150	- And <u>now</u> he's offering to pay <u>my tuition</u> if I help them. - Absolutely not.		Zoila se apoia no balcão, enquanto Valentina usa as mãos para enfatizar o que diz à mãe. Zoila levanta a mão e com um gesto circular se afasta ainda mais de Valentina, pegando outra bolsa cheia de compras no balcão.
00:21:33,780 - 00:21:38,590	<u>Mami...</u> this is what we always dreamed of. I'll get to go to school!		Valentina vai atrás de Zoila até o outro balcão da cozinha, com uma mão sobre o balcão realça o valor da proposta.
00:21:38,920 - 00:21:45,740	By <u>selling</u> a part of yourself? I didn't raise you to be this stupid..<u>or</u> this desperate.		Zoila usa gestos negativos de cabeça e o afastamento do tronco para expressar sua opinião.
00:21:46,810 - 00:21:48,680	I wouldn't just do this for myself. I'd be doing it for you, too.		Zoila continua retirando coisas da bolsa de compra.

00:21:51,100 - 00:21:52,500	↗ For me?!		Zoila volta a encarar Valentina com a cabeça, mas não com o tronco. Mantendo a cabeça semi erguida me posição passivo agressiva.
00:21:52,750 - 00:22:01,100	<u>I see</u> the sacrifices you make, how <u>hard</u> you work on weekends and holidays, just to make a few extra bucks that you end up giving to me.		Valentina mexe a mão para enfatizar o que expressa com volume crescente de voz. Sua expressão é angustiada.
00:22:01,135 - 00:22:04,640	I don't complain about that.		Zoila dá as costas à filha e se afasta novamente de Valentina.
00:22:06,480 - 00:22:08,930	Which makes it even worse! <u>Now</u>..is my chance to <u>help</u> you.		Valentina com uma mão aberta sobre o balcão realça o valor da proposta.

00:22:09,560 - 00:22:17,540	- If the tuition is paid for, you could <u>finally</u> stop and take some time off. - Do you really think that I would trade a <u>grandchild</u> for a <u>vacation</u>?!		Zoila se afasta do balcão e com as duas mãos em frente ao corpo faz um gesto vertical, o qual começa com os dedos unidos embaixo e se abrem para mãos espalmadas na altura do tronco que se agitam.
00:22:17,610 -- 00:22:22,300	It's just an egg! And this <u>money</u> would change our lives.		Valentina agita energicamente o braço esticado em direção ao balcão pontuando a relevância do dinheiro oferecido, pronunciado cada expressão com dentes cerrados.
00:22:22,335 - 00:22:28,040	This <u>decision</u> would change our lives in ways you can't <u>begin</u> to understand!		Zoila se aproxima de Valentina com ambas as mãos erguidas na altura do peito e com os dedos unidos. Enquanto fala, suas mãos se abrem para abranger a filha em seu gesto.
00:22:31,110 - 00:22:35,640	I'm sorry, sweetheart. But I will not <u>allow you</u> to do this.		Zoila passa as mãos pelas têmporas e segurando os ombros de Valentina, olha-nos olhos e a proíbe de agir. Ela respira fundo, segura a cabeça da filha, toca seus ombros e se afasta.

00:22:43,430 - 00:22:48,810	- Mami, you can't stop me. - <u>What</u> did you say?		Zoila se vira do balcão para Valentina.
00:22:49,370 - 00:22:55,570	It's my body, so it's my decision. And I'm doing this for both of us, whether <u>you</u> like it or not.		Valentina dá as costas à Zoila ao final da sua fala.
Modo orquestrador da filmagem		Plano médio com Zoila em primeiro plano e Valentina que se aproxima do plano aberto ao plano médio. Enquadramento de Zoila à direita com perda parcial de foco. Luz ambiente uniforme sem pontos de brilho.	
		Plano próximo com Zoila enquadrada à direita e de costas, Valentina enquadrada frontalmente, à esquerda, em ângulo oblíquo.	
		Plano médio com deslize da câmera de um lado ao outro do cenário acompanhando Valentina. Corte para plano próximo enquadrado em Zoila. Retorno ao plano próximo com cortes que enquadram Zoila ou Valentina com a mudança de turno.	
		Plano médio alongado com maior enquadramento do cenário e simetria espacial das personagens. Foco de brilho no abajur atrás de Zoila.	
Trilha sonora		A cena começa sem trilha sonora extradiegética ou diegética. Quando o conflito entre Valentina e Zoila começa a se instaurar, uma faixa musical extradiegética de cordas tensas, mas em volume baixo começa, e é substituída por notas esparsas de piano em tom melancólico.	

Fonte: autoria própria (2017)

A cena retoma, novamente, a relação monetária entre mulheres latinas e seus corpos já presentes nos estereótipos cinematográficos sobre essas mulheres; porém, no caso específico de Valentina, é menos sua beleza que importa, mas a juventude de seu corpo (capaz de produzir óvulos saudáveis) em combinação com suas dificuldades financeiras. Essas dificuldades, como ela própria argumenta, não são exclusivamente suas, mas da família: *"I see the sacrifices you make, how hard you work on weekends and holidays, just to make a few extra bucks that you end up giving to me"*. Na visão de Valentina, as condições e a quantidade de trabalho a que Zoila se submete têm a ela mesma como motivação: todo o dinheiro excedente é dado à jovem.

Esses sacrifícios maternos, em conjuntura com a etnia mexicana de Zoila remetem ao arquétipo da Virgem de Guadalupe, nas palavras de Anzaldúa (1987, p.31), criado para manter as mulheres dóceis e pacientes, capazes de abrirem mão de si pelos outros, em particular pelos filhos. A reprodução do arquétipo nas figuras maternas de *Devious Maids* apela à noção de maternidade a toda prova, congelando essas mulheres/mães em um papel social altruísta de sujeitos sem ambições próprias ou desejo de mudanças.

Para Valentina, essa resignação e principalmente, seu silêncio é inaceitável (*Which makes it even worse!*). Em detrimento de ver sua mãe trabalhar exaustivamente, a jovem sem apoio do sistema social, busca uma solução, restando-lhe, portanto, vender o próprio corpo. Nesse momento, Zoila procura deixar claro para a filha o que entende estar em jogo na proposta de Alfred e Genevieve: *"Do you really think that I would trade a grandchild for a vacation?!"*. Ao usar o verbo *trade* e substituir o óvulo por *grandchild*, Zoila recontextualiza o conflito da esfera financeira para a familiar.

Se Valentina se concentra somente no dinheiro disponível pela transação, sua mãe observa que óvulo não somente daria origem a outro ser humano, como esse seria seu neto. Portanto, vendê-lo seria uma forma de tráfico humano, seria criminoso. Ainda, Zoila teme, ainda, a reorientação cultural de sua família para os valores da família Delatour: seu neto não teria laços culturais com sua cultura, ao ser criado pela família americana.

Em contrapartida, Valentina enxerga a venda de seu óvulo como uma mera transação, assim como qualquer jovem poderia ver no aborto a interrupção de um processo indesejado (*"It's just an egg. And this money would change our lives"*). Nas

falas de mãe e filha, então, vemos construída uma oposição discursiva a favor e contra a venda do óvulo através dos discursos pró-aborto e contra o tráfico humano – reforçada pela oposição entre *money* e *decision*. O conflito de Valentina e Zoila deixa em evidência que apesar de não possuir valor intrínseco para a jovem, a venda do óvulo poderia ter as mesmas consequências que vender uma parte de si ou uma vida.

Expressões linguísticas recorrentes em campanhas de liberação sexual da mulher ecoam na fala de Valentina: *“It’s my body, so it’s my decision”*. Através do paralelismo com o chavão “meu corpo, minhas regras”, a fala de Valentina enfatiza o poder da mulher de decidir sobre o que fazer com seu próprio corpo. Por outro lado, o uso desse discurso na série é contextualizado no uso de si para atingir um determinado objetivo, isto é, o empoderamento das mulheres latinas sobre seus corpos implica no uso dos mesmos para atingir metas financeiras.

Na cena, vemos o conflito de representações sobre as mulheres latinas em função dos papéis atribuídos ao gênero (ser mãe/profissional) e de geração. Enquanto se difunde a ideia de que mulheres latinas são capazes de sacrifícios maternais e amor incondicional, nas novas gerações, o desempenho da maternidade recebe menor atenção. De fato, para as novas gerações, personificadas em Valentina, o futuro profissional pode importar ao ponto de serem válidas decisões de alto risco ético e psicológico, difundidas através dos discursos de empoderamento da mulher sobre o próprio corpo. Consequentemente, as mulheres latinas aproximariam-se da representação “diabólica”, desviante proposta no título da série.

O conflito entre mãe e filha apenas é resolvido quando a própria Genevieve desiste do acordo com Alfred ao ter seu desempenho maternal questionado por Zoila. Diante da impossibilidade de não ver sua filha frequentar a faculdade, sonho que a jovem queria a ponto de pensar em se vender, Zoila decide vender um anel que ganhara de presente para pagar as mensalidades da faculdade. A resposta empolgada de Valentina é menos consciente do significado do gesto da mãe, cuja última fala *“whatever sacrifices I’ve made for you are none of your business. All you gotta do is grow up and be happy”*, sintetiza o sacrifício maternal esperado de uma mãe latina, preocupada com a felicidade de seu lar.

Nenhuma cena da série envolvendo o núcleo narrativo de Marisol se faz de sua maternidade tema predominante, por isso não a incluímos diretamente na análise. Porém, gostaríamos de fazer algumas considerações acerca de sua relação

com o filho Eddie. Sem fugir da maternidade como autossacrifício proposta pela *Lifetime*, Marisol, na verdade, é típico exemplo da objetivação da mulher latina no que diz respeito a este vetor: após trabalhar dois empregos para pagar a universidade e se tornar professora universitária, ela suspende sua carreira para trabalhar limpando casas de americanos no intuito de inocentar o filho acusado de assassinato.

Exemplo dessa devoção de Marisol ao filho é dado no quinto episódio, quando depois de discutir com Eddie, ela narra suas perdas pessoais e conclui que “*But I’m not strong enough to lose you*”. Para essa mulher, privada da própria mãe ainda na infância e da possibilidade biológica de ser mãe, a perda do filho adotivo para o sistema prisional dos Estados Unidos é inconcebível, principalmente por acreditar em sua inocência. Com isso, novamente a *Lifetime* secundariza outros aspectos da vida de uma mulher para retomar e rerepresentar as mulheres latinas como mães devotas – usando para isso o exemplo contrário das mulheres americanas, concentradas na carreira profissional ou nas aventuras amorosas como são Peri e a sra. Delatour.

A maternidade enquanto tema pertinente às representações sociais sobre as mulheres latinas, portanto, depende de questões de gênero (desde o poder sobre o próprio corpo como as funções que as diferentes culturas latinas desenham como pertinentes a uma mãe), de etnia (em oposição ao que outras culturas constroem como pertinentes à figura materna) e da intersecção dessas matrizes discursivas e ideológicas na realidade financeira dessas mulheres. A representação que a *Lifetime* resgata, reescreve e difunde para sua audiência sobre a mulher latina em sua maternidade promove uma ruptura com a tradicional família de muitos filhos, mas não as liberta da servidão maternal e resignada, fervorosa e incansável no sustento de seus filhos.

7.4 LIBERDADE FINANCEIRA

Um tema recorrente nos diálogos de personagens latinas sobre si e de personagens americanas sobre as mulheres latinas diz respeito à situação econômica. Em diferentes episódios, o telespectador escuta essas mulheres falarem de suas finanças, principalmente com “*I need a loan*” ou “*I’m broke*”, ou as vê

aceitando ajuda do patrão por não conseguir economizar dinheiro (Rosie, episódio 3), trabalhando para pagar a faculdade (Valetina, episódio 09).

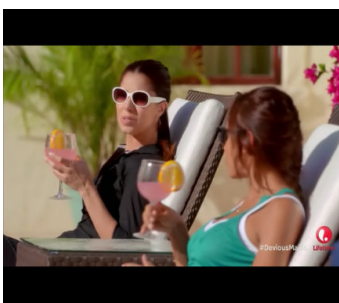
A cena que escolhemos se concentra na personagem Carmen, quem mais reclama das agruras financeiras e observa a importância do dinheiro como fator de poder na relação entre homem-mulher. No episódio 04, Alejandro Rubio e a governanta Odessa estão ausentes e Carmen passa a usufruir das comodidades da mansão, alegando para Sam que ela deve corrigir o erro do patrão de não usufruir dos bens que possui. A partir daí, convida as amigas durante a pausa do almoço para desfrutarem de um momento à beira da piscina.

A cena começa, portanto, com uma agitada trilha sonora que exalta a natureza tropical do momento, com as mulheres ainda em seus uniformes e roupas de trabalho, usando óculos escuros e bebericando *drinks* cor de rosa à beira da piscina. O plano próximo da cena busca criar um efeito em perspectiva que alinha as quatro mulheres, alternando o foco de acordo com quem assume o turno de fala e opondo o enquadramento de Carmen à esquerda, às colegas à direita. O fato que Carmen é sempre filmada à esquerda propõe que sua falta de gosto pelo serviço doméstico e a vida de privações da situação financeira desprivilegiada sejam interpretadas como parte do

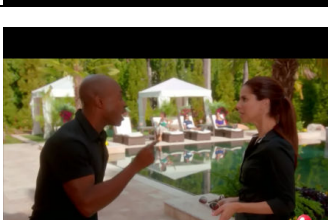
Quadro 21 Análise da Cena 07, Episódio 02

Cena 07 – episódio 02

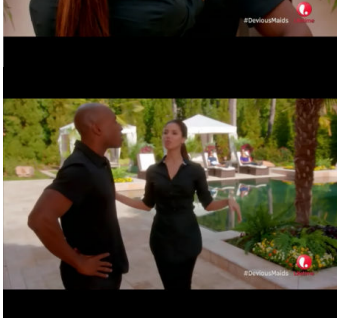
Cenário	Área da piscina da residência de Alejandro Rubio.		
Personagens	Carmen Luna, Rosie Falta, Zoila Diaz, Marisol Suarez, Sam.		
Figurino	Carmen veste o uniforme composto por vestido e calças de cor preta e cabelo preso, com óculos escuros; Rosie veste a roupa para trabalho, um top verde e calça branca, cabelos presos em trança, e óculos escuros; Zoila Diaz veste o vestido azul com avental, seu uniforme de trabalho, cabelos presos parcialmente e óculos escuros; Marisol Suarez veste a roupa para trabalho, um vestido azul escuro, cabelos presos e óculos escuros. Sam usa seu uniforme de trabalho composto por calça e camisa polo pretas.		
TEMPO	FALA	AÇÃO DRAMÁTICA	IMAGEM
00:15:04,946 - 00:15:09,517	- I should have been born rich. - We're right there with you, mija.		Todas as mulheres estão encostadas e seguram um drink rosa.
00:15:09,518 - 00:15:14,622	No, no, no. It's different for me. You guys know how to pull off <u>poverty</u> . I don't.		Carmen se desencosta da cadeira e reforça sua negativa com um gesto simultâneo de cabeça.
00:15:14,623 - 00:15:19,760	- Was that a compliment? - Who cares? I'm on a beach with Enrique Iglesias [suspiro].		Marisol vira a cabeça e força um sorriso para fazer sua pergunta. Quando Zoila fala, Marisol retorna a sua posição original.

00:15:20,862 - 00:15:26,333	See? Ever since I was a kid, I knew I was meant to own nice things, not <u>clean</u> them.		Carmen segura o drink na altura de seu ombro e olha para frente quando fala; ela faz um gesto semi-circular com a mão ao falar “since I was a kid”, realizando gestualmente o passar do tempo do “antes” para o “agora”. Na última oração de sua fala, Carmen olha para as colegas, além de uma negativa curta e rápida com a cabeça, há um leve erguer de ombros.
00:15:26,334 - 00:15:29,537	I don't think you ever cleaned <u>this</u> . It's disgusting!		Rosie ajusta os óculos de sol sobre o nariz e passa o dedo pela mesa com a mão que não segura o drink. Com a cabeça rapidamente em aceno rápido, conclui sua fala.
00:15:29,538 - 00:15:33,474	Rosie, for the next hour, we're on <u>vacation</u> . You don't gotta keep thinking like a <u>maid</u> .		Carmen deixa sua cabeça voltada para Rosie até concluir sua fala, quando volta a olhar para frente.
00:15:33,475 - 00:15:35,710	I was thinking like someone who wants to put her drink down.		Rosie se vira para Carmen e leva a cabeça até o ombro, fazendo um gesto com a mão direita para reforçar sua fala.

00:15:35,711 - 00:15:41,816	Caarmen, if you like money so much, why don't you do what the rest of Beverly Hills does? Marry a rich guy.		Ao fazer sua sugestão, Marisol se desencosta da cadeira e olha para Carmen. Rosie limpa as pernas com as mãos, removendo alguma sujeira.
00:15:41,817 - 00:15:46,320	Because then it's <u>his</u> money, and <u>he</u> has the power. And that is <u>unacceptable</u> .		Com o drink erguido, Carmen explica seu motivo e ao final faz outro gesto semi circular para enfatizar sua negativa.
00:15:46,321 - 00:15:51,892	Okay, ladies. It's time to be <u>quiet</u> . Let's just.savor the moment.		Carmen se volta para frente e se acomoda na cadeira.
00:15:51,893 - 00:15:55,663	- Carmen! - Son of a bitch!		Carmen dá uma palmada leve com a mão livre, enquanto se desencosta da cadeira.Ela coloca o drink na mesa ao lado.

00:15:55,664 - 00:16:01,269	Okay. Stay here. I'll be back.		Carmen remove os óculos e posiciona as pernas lateralmente para sair de fininho de perto das colegas. Rosie sorri, se desencosta da cadeira, suspende os óculos e analisa a mesinha.
00:16:03,839 - 00:16:07,641	I mean, how can she not wipe this down? It's so gross!		Rosie se vira para as colegas e aponta para a mesinha rapidamente, aproximando a cabeça do ombro para reforçar seu nojo.
00:16:07,642 - 00:16:10,811	I'm trying to pass out here, either <u>grab a rag</u> or <u>shut up</u> .		Zoila mantém o corpo descansado, virando apenas a cabeça para Rosie. Rosie saca um paninho rosa para limpar a mesinha.
00:16:15,216 - 00:16:18,118	- What is going on here? - I'm <u>alloowed</u> to take a lunch break. - Inside, by yourself. Who are those people?		Sam está com as mãos na cintura e inclina-se para Carmen, com evidente raiva em sua expressão. Ela apoia o peso em um lado do corpo e mantém as mãos que seguram os óculos a frente do corpo. Sam usa a mão direita para enfatizar os detalhes do contrato de Carmen e apontar para as colegas dela.

00:16:18,119 - 00:16:23,357	- They're my friends. - Well, I want <u>them</u> out of here! →		Carmen se vira para as colegas e unindo rapidamente cabeça e ombro explica o óbvio ao motorista.
00:16:23,358 - 00:16:24,491	- Ten more minutes. - No.		Carmen se curva e usa uma expressão que pede compaixão para fazer seu pedido.
00:16:24,492 - 00:16:26,293	- Pleeease. - No!		Carmen se curva e usa uma expressão que pede compaixão para fazer seu pedido.
00:16:26,294 - 00:16:32,133	- Why are you being so <u>mean</u> ? - We're not allowed to have guests here. Why should I risk <u>my job</u> so that you can play hostess?		Carmen move os braços discretamente para questionar o colega. Sam une as mãos em frente ao peito enquanto a responde, batendo uma pequena palma para enfatizar seu argumento.

00:16:32,140 - 00:16:38,538		Carmen olha fixamente para Sam e move o queixo para o lado esquerdo, estica os braços e os apoia sobre os ombros de Sam para mantê-lo no lugar, enquanto o beija na boca.
00:16:38,539 - 00:16:41,275	Okay, ten more minutes.	 Sam permanece imóvel.
00:16:41,276 - 00:16:45,480	Oh, baby, after that kiss, I deserve at least 15.	 Carmen se afasta com passos miúdos e os braços abertos, movendo os quadris e os ombros. Com a mão ela renegocia o tempo extra que ganhou com o beijo.
Modo orquestrador da filmagem	Plano Médio, personagens em linha perspectiva, enquadramento centralizado em Carmen, quando as personagens estão voltadas para à direita; foco na personagem que fala, apesar da linha perspectiva; luz e brilho em direção às personagens voltadas para a piscina; Plano próximo, luz frontal com poucas sombras; enquadramento centralizado em Carmen e Rosie e à medida que as mesmas trocam de turno, há deslocamento para a direita ou esquerda; Plano aberto, com jogo de simetria no reflexo da água, luz forte sem sombras; Plano próximo, nas mesmas condições de luz e enquadramento anteriores. Plano médio, luz menos intensa, uniformemente distribuída. Plano próximo com jogo de cortes entre Carmen e Sam, enquadramento à esquerda para ela e enquadramento à direita para ele.	

Trilha sonora	A cena começa com a faixa musical extradiegética que lembra uma salsa e gradualmente diminui até tornar-se música de fundo para os diálogos das personagens principais; quando Carmen beija Sam uma nova faixa musical emerge, com tom mais jocoso. Na primeira parte da cena, a música descreve os cenários e as personagens latinas envolvidas na cena, direcionando a atenção do telespectador para seu caráter lúdico; já na segunda parte, quando ressurgue após uma troca inesperada, a música entra em consonância com a malícia de Carmen.
---------------	--

Fonte: autoria própria (2017)

conhecimento já compartilhado com o telespectador. Isto é, não há novidade no fato que mulher trabalhadora aspire a maior poder aquisitivo.

Verbalmente, a cena começa com Carmen declarando que deveria ter nascido rica. Esse desejo encontrará eco na resposta de Rosie (*We're right there with you, mija*), que une os sonhos econômicos de Carmen ao de todas as demais, retomando, implicitamente, os motivos da migração para os Estados Unidos: melhores condições de vida. Carmen, todavia, interpõe três negativas: “*No, no, no. It's different for me*”. A repetição do advérbio, em ato de negação enfática do que dissera Rosie, é acompanhada da impossibilidade de equivalência entre sua situação e a experiência das colegas, criando dessa maneira, um primeiro distanciamento das colegas.

É no momento seguinte, “*You guys know how to pull off poverty*”, que a mulher porto-riquenha (que abandonara um lar e o marido em Porto Rico) em busca do estrelato nos Estados Unidos, explica que ser pobre não é uma habilidade natural. Ao usar “*you guys*”, apesar da afetividade, Carmen novamente se põe à parte das outras mulheres, qualificando-as de modo inferior pela subentendida tradição histórica da pobreza (*pull off poverty*). A desvantagem que Carmen não reconhece como sua, nos remete aos discursos de diferenciação étnica dos latinos nos Estados Unidos (ALCOFF, 2009): a experiência de migração de Carmen, porto-riquenha, não se compara a de Zoila e Rosie, de origem mexicana.

Como mencionado em nossa fundamentação teórica, os imigrantes porto-riquenhos chegaram aos Estados Unidos em condições distintas dos imigrantes mexicanos. Estes, a princípio “vendidos” junto com o território aos Estados Unidos, posteriormente foram atraídos pelo sucesso econômico e a possibilidade de emprego nas plantações e na indústria americana – muitas vezes para encontrar uma vida de clandestinidade. Os porto-riquenhos, por sua vez, foram considerados cidadãos americanos após o Ato Jones-Shafroth, em 1917 – uma tentativa de conter a emigração para o território americano. Com o efeito reverso (GUTIERREZ, 2015), milhares de porto-riquenhos que se instalaram principalmente na cidade de Nova Iorque. Atualmente, os porto-riquenhos e seus descendentes compõem o segundo maior grupo de latinos nos Estados Unidos, concentrados em Nova Iorque e Chicago, mas também por estados como Ohio, Texas e Califórnia.

Ao se referir às colegas como “*you guys*”, a porto-riquenha implicitamente deixa subentendido que não divide as experiências de “você mexicanos,

historicamente discriminados e situados à margem da sociedade”, enquanto ela goza da legitimidade da cidadania americana. Para Marisol, o significado das palavras de Carmen é evidente, mas para preservar a sua face e a das demais colegas, busca ver a leitura da “habilidade de ser pobre” como um elogio.

Diante da colocação, Carmen tenta explicar: “*See, ever since I was a kid, I knew I was meant to own nice things, not clean them*”. Quando retoma sua infância e seu destino de possuir coisas de qualidade, Carmen faz mais que se distanciar da pobreza, ela permite ao telespectador inferir que não teve uma infância pobre e que sua condição financeira é, na verdade, uma consequência de sua emigração. Esses efeitos são sustentados, também, pela pausa em sua fala, como indicado pela (/) e pela oposição tônica dos verbos (sublinhado): *I was meant to own nice things/not clean them*.

Quando Rosie retruca (*I don't think you ever cleaned this.*) em plano próximo, a expressão da atriz acentua a insuficiência da outra como empregada, ao que Carmen responde posicionando-a em estado perpétuo de inferioridade social, por “*keep thinking like a maid*”. A preocupação de Rosie com a falta de limpeza é retomada mais adiante (*I mean, how can she not wipe this down? It's all gross*), como alguém que está genuinamente enojada – o que também pode ser lido como uma junção de sua personalidade com o papel social que exerce.

Para desviar a atenção do emergente conflito, Marisol busca reorientar a lógica financeira de Carmen retomando o estereótipo das mulheres americanas que desejam rápida ascensão social em Beverly Hills: “*Marry a rich guy*”. Sem conhecer o passado conjugal da colega, Marisol sugere que Carmen use a si mesma, tornando-se uma esposa troféu, ignorando que as diferenças étnicas geram diferentes possibilidades entre mulheres americanas e mulheres latinas.

Para Carmen, todavia, ser um troféu não corresponde a seu projeto de vida “*Because then it's his money, and he has the power. And that is unacceptable*”. Ela, então, resgata as matrizes discursivas ligadas à ideologia de emancipação financeira aos moldes de um discurso feminista: dinheiro para ela não é somente o poder aquisitivo, mas poder sobre si, poder de escolha e independência da figura masculina provedora. Isso é particularmente importante em decorrência do abandono de seu casamento aos moldes tradicionais (discutido adiante): casar seria não somente ilegal, mas uma nova sujeição às regras impostas por um homem.

Nesse sentido, sua oposição ao casamento não diz respeito ao sexo masculino, mas às limitações culturais e financeiras associadas ao casamento enquanto instituição.

No trecho final da cena, temos um diálogo entre Sam e Carmen acerca da apropriação por ela do espaço físico da mansão de Alejandro Rubio e da reconfiguração de sua hora de almoço. Para o motorista, Carmen ameaça o seu emprego, pois seria considerado cúmplice de suas ações desviantes (“diabólicas”). Como solução para o conflito de interesses, Carmen beija o colega e garante quinze minutos de intervalo de almoço à beira da piscina. A trilha sonora extradiegética antecipa a reação maliciosa e a permite adotar movimentos de corpo mais sinuosos de mulher sedutora. Fica evidente que, quando se trata de homens que dividem seu status social, o uso do corpo não é fruto de uma demanda externa, mas uma resposta iniciada pela própria mulher.

Com a cena analisada, fica evidente que a luta emancipatória de Carmen é, de fato, diferente das demais mulheres latinas em *Devious Maids*: ela conscientemente abre mão de uma forma de vida para buscar algo para si. Por outro lado, Rosie apenas depois de viúva buscou o mercado de trabalho, Zoila que desde jovem trabalha como empregada vive um casamento tradicional com um homem latino e, Marisol trabalhou e estudou para se tornar professora universitária além de criar o filho adotivo sozinha – após ser abandonada pelo marido. Isto é, na representação sobre as mulheres latinas, a *Lifetime* inter-relaciona não somente o papel social em função dos valores associados à etnia latina, mas à força do patriarcalismo em suas vidas.

A personagem Carmen objetiva uma representação social ímpar sobre a mulher latina em função da libertação (fuga) de grilhões do patriarcalismo, isto é, ela reforça a possibilidade de se afastar de uma herança cultural em busca do estilo de vida americano. Nessa perspectiva, o ícone de emancipação e empoderamento não é inteiramente constituído, pois ao buscar sucesso para si, Carmen se vê sujeita a outras formas de opressão (a exemplo do ocorrido com Benny Soto). Uma possível alternativa seria a personagem Marisol, porém, mesmo com a conquista de uma carreira profissional independente, a real prioridade da vida da professora é seu filho adotivo. Ou seja, a *Lifetime* continua a propor que as mulheres latinas sejam entendidas como inferiores social e financeiramente, sem quaisquer poderes de resposta.

7.5 RELIGIOSIDADE

A religiosidade, no formato do catolicismo, é um dos aspectos recorrentes na construção de personagens latinas em filmes e séries. Em *Devious Maids* também as crenças religiosas católicas serão associadas às vivências e a formação ideológica das mulheres latinas, principalmente na figura de Rosie e sua antagonista, Carmen. No caso desta, a religiosidade é menos um princípio norteador da salvação espiritual ou da conduta moral, assumindo a forma de uma interpretação da realidade que a permite desfrutar dos confortos do mundo material. Nesse sentido, no começo do episódio 02, quando Alejandro se ausenta, Carmen observa que se Deus favorece alguém com boas posses, é dever de alguém (dela) desfrutar das mesmas se há negligência do favorecido. O uso da religião de acordo com seus interesses também diz respeito a sua liberdade sexual, o que instaura novo ponto de conflito com Rosie, para quem a religião é um código de conduta.

Rosie é, na verdade, a única das mulheres latinas que expressa uma prática religiosa. As demais, nascidas nos Estados Unidos ou com cidadania americana, não dão vazão a discursos religiosamente orientados, de modo que a relação entre etnia e religiosidade pode ser compreendida como um dos aspectos para distinguir imigrantes de primeiras gerações daqueles já ambientados culturalmente nos Estados Unidos. Com isso, fica subentendido que à medida que vivem neste país, os latinos abrem mão de práticas de suas culturas de origem ou, de seus valores morais.

O comportamento religioso de Rosie é primeiro manifesto através do flagra da infidelidade de sua patroa. Rosie se reúne com as colegas em um bistrô e revela o ocorrido. Diante das perguntas, ela defende que independente de um caso amoroso ou apenas sexual, “*it’s a sin and a sin is wrong*”. Como consequência de sua postura religiosa, Rosie é antagonizada por Carmen, que não aprecia o julgamento moral da colega. Em contrapartida, veremos que as crenças religiosas de Rosie serão colocadas à prova quando ela se envolve com o patrão.

A cena que analisamos ocorre depois de Spence Westmore confessar à Rosie que se sente atraído por ela, e antes de se envolverem. Preocupada com o patrão, sistematicamente traído pela esposa e com o casamento fragilizado pelos constantes conflitos domésticos, Rosie vai à igreja. A cena começa, portanto, com uma visão panorâmica em ângulo contra-picado (de baixo para cima), ostentando a

imponência da instituição religiosa da igreja católica. Após o corte, vemos Rosie ser recebida no confessionário por um padre (de traços americanos).

Durante o diálogo, Rosie e o religioso são filmados em planos próximo ou médio, de modo que o telespectador é convidado ao ambiente íntimo do confessionário, efeito sugerido pela meia luz durante a cena. O enquadramento mostra composicionalmente que o telespectador ainda se mantém como uma entidade alheia à interação entre Rosie e o padre. Por outro lado, essa mesma rede de significação sugere que o conflito da mulher que se confessa não é novo (campo semântico do dado, à esquerda da tela), ao contrário da orientação do padre. Além disso, Rosie está de frente para o padre, mas o representante dos dogmas da igreja católica não a olha, fazendo com que além da tela do confessionário, também sua postura corporal e facial o distancie dos assuntos que recebe em confissão.

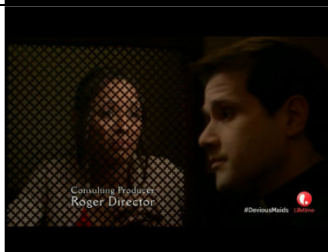
A presença de Rosie na igreja, ao contrário do que se espera, não se deve à confissão de pecados, pois como ela própria declarada “*I have nothing to confess*”. Narrativamente, a cena se inicia dessa maneira para que, em sua última cena no episódio, Rosie busque o confessionário com algo a confessar. Quando o padre questiona a ausência de pecados em sua vida, Rosie declara não ter tempo para pecar, uma vez que “*All I do is cook and clean and wait for my son to come to the States*”. Isto é, ela se define como não pecadora menos por fidelidade aos dogmas da igreja, mas pela ausência de oportunidades para tal.

Em seguida, ao falar das atividades domésticas, Rosie não as descreve em função de seu vínculo profissional, isto é, não observa que cozinha e limpa para outras pessoas. O que sugere que a) o conhecimento sobre a vida de Rosie enquanto imigrante e empregada é compartilhado e implícito entre padre e fiel, ou, b) Rosie propõe construir seu seu ethos discursivo como uma viúva dedicada a cuidar de sua casa e da emigração de seu filho, como exemplo de uma “boa mulher latina”. Sobre este assunto, ela ainda diz “*wait for my son to come to the States*”, colocando-se na posição de agente paciente, isto é, como uma boa mulher latina, ela não age, espera que receber os efeitos das ações dos outros – ou da divina providência.

Quadro 22 Análise da Cena 08, Episódio 04

Cena 08 – episódio 04

Cenário	Confessionário da igreja		
Personagens	Rosie Falta e o padre.		
Figurino	O padre usa o hábito e Rosie um casaco sobre a camiseta, cabelos em trança.		
TEMPO	FALA	AÇÃO DRAMÁTICA	IMAGEM
00:05:37,15 00:05:38,031	----- ---		
00:05:38,031 - 00:05:39,264	I have nothing to <u>confess</u> .		Rosie aparece com as mãos cruzadas em frente ao peito.
00:05:39,282 - 00:05:43,786	Rosie, I know you're a good <u>catholic</u> , but <u>surely you're not without sin?</u>		O padre tem uma expressão suave e amigável. Não vemos nenhum gesto seu durante a cena.
00:05:43,820 - 00:05:48,991	<u>How can I sin? All I do is <u>cook</u> and <u>clean</u> and wait for my son to come to the States.</u>		Um movimento de cabeça para a direita e para a esquerda ajudam Rosie a pontuar as tarefas que realiza.

00:05:49,042 - 00:05:52,962	Until then, I'm a shadow. <u>Shadows</u> can't sin.		Rosie aproxima a cabeça do ombro, para reforçar a causalidade de seu apagamento e do estado de não pecado.
00:05:52,996 - 00:05:56,916	<u>Why</u> did you come here? Is something troubling you?		O padre permanece em sua posição original.
00:05:56,950 - 00:06:00,086	I'm worried about my <u>boss</u> , Mr. Spence.		Rosie se aproxima da tela do confessionário.
00:06:00,120 - 00:06:03,889	He's such a good man, but he's married to such an <u>awful</u> woman. A <u>bruja</u> , padre.		Rosie abaixa a cabeça, aproximando-a das mãos e ganhando uma postura curvada.

00:06:06,977 - 00:06:16,185	The Bible says that service to others is the fastest road to happiness. Help this family, and you will no longer be a shadow.		A cabeça do padre se vira suavemente na direção de Rosie, mas sem olhá-la de frente.
00:06:16,236 - 00:06:22,108	I'll try. I just want him to be happy.		Rosie move a cabeça para o lado, reforçando com o corpo a explicação que dá ao padre.
00:06:23,810 - 00:06:31,784	Rosie, I have to ask. .. Are you having impure thoughts about your boss?		O padre vira a cabeça antes de questionar os motivos de Rosie.
00:06:33,837 - 00:06:38,007	I told you, I have <u>nothing</u> to confess.		Rosie move as mãos lenta e discretamente antes de responder e um movimento enérgico de cabeça reforça a negativa de sua confissão.
Modo orquestrador da filmagem	Plano fechado, enquadramento de Rosie levemente deslocado à esquerda e do padre à direita à medida que a câmera se afasta. Luz restrita predominante no rosto da personagem. Sem detalhes de cenário.		
	Plano próximo com Rosie enquadrada lateralmente. Luz fraca que incide sobre o rosto da personagem. Corte para o padre, visto em plano fechado com a luz incidindo sobre seu rosto.		
Trilha sonora	A cena começa com o sino da igreja chamando os fiéis, a faixa musical emerge durante a confissão quando o padre suspeita das intenções de Rosie. A faixa musical é suave, com um violão em notas altas, em tom melancólico.		

Fonte: autoria própria (2017).

Como consequência de sua devoção ao papel de “boa mulher latina”, Rosie explica “*Until then, I'm a shadow. Shadows can't sin*”. Como conclusão da junção dos enunciados, Rosie deixa a entender que até que seu filho esteja nos Estados Unidos, ela não pecará. E não pecará porque assumirá o papel de uma sombra, isto é, algo que não tem forma nem vida própria, surge pela incidência de luz sobre um objeto. Uma sombra é também algo marginal, que foge à percepção do mundo real, disforme e esquivo; ao se definir como uma sombra, além de se por como um ser sem vida própria que depende do filho para a consolidação do seu ‘eu’, Rosie também se define como pessoa marginal à cultura e à sociedade americana, atribuindo-se um local social de inferioridade.

Sem questionar a decisão da fiel, o padre apenas a indaga acerca de sua presença no confessionário, recebendo, em troca, a confidência de Rosie sobre o patrão: “*He's such a good man, but he's married to such an awful woman. A bruja, padre*”. Ao analisar o relacionamento de seus patrões e descobrir a infidelidade de Peri Westmore, Rosie assume definitivamente o antagonismo contra a patroa (demonstrado em outros episódios quando a chama de *qualquiera* ou a julga pela infidelidade e pelos conflitos crescentes do casal). Vale salientar que, nesse momento da série, Rosie já está ciente dos sentimentos de Spence Westmore, daí o paralelismo sintático-semântico “*such a good man/such an awful woman*” equivaler e contrastar o grau de afeto pelo patrão ao desafeto pela patroa.

O desafeto de Rosie se traduz, ainda, para o espanhol, quando chama Peri de *bruja*. Na antiga tradição, bruxas eram as transmissoras de saberes folclóricos, vinculadas a um sistema de pensamento analógico com base em convenções distintas das atuais, em relação aos elementos da natureza. Na tradição da latinoamerica, com a colonização espanhola, as divindades indígenas foram reconfiguradas sob o domínio do diabo, e suas sacerdotisas reinterpretadas como bruxas. De fato, com a proliferação do cristianismo, particularmente, do catolicismo, há a imposição de uma verdade universal, de uma visão monolítica que exclui a magia e a ela se opõe, considerando-a falsa, herética e, mesmo, abominável (SARRIERA, 2014, p.7) – como viriam provar as mortes na fogueira e as torturas da Santa Inquisição.

Quando Rosie traduz a figura da patroa, *an awful woman* em *bruja*, retoma uma cadeia discursiva de julgamentos distorcidos e práticas de tortura da história da Igreja Católica, para promover junto a seu interlocutor o sofrimento do marido diante

da figura assombrada e diabólica da esposa – o que é ainda mais forte por se tratar de um padre recebendo sua confissão. A jovem fiel, então, atribui-se o papel de Santa Inquisidora, preocupada com a corrupção da alma de uma inocente.

Como pastor em um rebanho, o padre segue o protocolo e utiliza das palavras da Bíblia para orientar sua fiel: *“The Bible says that service to others is the fastest road to happiness. Help this family, and you will no longer be a shadow”*. Sem discutirmos a paráfrase rápida de diferentes trechos da Bíblia, para o padre, não cabe a Rosie julgar a família ou a esposa, mas ajudá-los a encontrar a felicidade. Em outras palavras, na impossibilidade de ter sua família completa, Rosie deverá se dedicar a outra família, assim como por não estar com seu filho, cuida do filho de sua patroa. O discurso institucional da igreja, portanto, não promove a libertação da fiel, mas a reinsere na posição subalterna ao privá-la de julgar a patroa e fazer de seu trabalho servil o caminho para realização pessoal.

O padre, em sua função de orientador espiritual, busca um meio de tornar Rosie uma cidadã do mundo real, porém, sua resposta contraditoriamente acentua o caráter marginal e incompleto da identidade da empregada. Para Rosie, dedicar-se para que a família Westmore não é inteiramente importante: em sua fala, revela sua real preocupação com o patrão: *“I’ll try...I just want him to be happy”*. Essa escolha não passa despercebida pelo padre e, no único momento que faz contato visual com a fiel, finalmente tomando interesse em Rosie, reformula a pergunta que iniciara a cena (*“Are you having impure thoughts”*).

A pergunta do padre é menos uma indagação verídica, assumindo o tom de conscientização da fiel sobre o pecado que já cometera em pensamento. A demora de Rosie em responder e o gesto de esfregar as mãos parecem contradizer a certeza com que afirma não ter nada a confessar. Pontuamos, ainda, que quando Rosie revela sua preocupação com o patrão, a faixa musical extradiegética com violão acompanha o final do diálogo, e sugere uma atmosfera de melancolia e reflexão.

Mais do que simplesmente distinguir latinos de americanos pela polaridade de protestantes e católicos, a construção de representações sociais de mulheres latinas a partir de crenças religiosas ensejada pela personagem Rosie, sugere que tais crenças são usadas por essas mulheres como código para julgamento dos outros, mas não de si. Ironicamente, a própria Rosie entrará em conflito ao se relacionar com Spence Westmore – fragilizando os valores tradicionalmente associados à

cultura latina. Além disso, a religiosidade não é estruturada narrativamente, em *Devious Maids*, como tema relevante para as representações sobre as mulheres latinas nos Estados Unidos de modo geral, contribuindo de modo apenas tangencial para o desenvolvimento da personagem e objetivação de saberes.

7.6 RELACIONAMENTO (CÔNJUGE LATINO)

A relação conjugal será tema recorrente na série, tanto por parte das famílias americanas, com suas próprias crises e preocupações, quanto pelas empregadas latinas. Para estas, todavia, já havíamos dito que apenas Zoila estaria efetivamente casada, e Carmen, ainda que casada, teria fugido de seus laços matrimoniais. Adiante analisamos uma que diz respeito apenas a Carmen e põe em evidência as expectativas e os comportamentos da mulher/esposa e do homem/marido em função da etnia. Optamos por não discutir nenhuma cena com Zoila e Pablo pela redundância do argumento e a escassez de informação sobre esse casamento na própria narrativa.

Vale salientar que, tradicionalmente, o casamento é, ainda, uma instituição religiosamente forte em países da América Latina, principalmente na perpetuação da lógica patriarcal entre cônjuges. Por isso, na confluência de crenças religiosas e ideologias sexistas, os casamentos latinos são representados na mídia como a união dos estereótipos do homem provedor do lar, ciumento e, por vezes, violento e da mulher, dona de casa, mãe, devota e fiel ao marido. Em *Devious Maids*, o casamento latino é apresentado dentro dos moldes estereotípicos, tanto para Carmen quanto para Zoila. Pela riqueza de detalhes narrativos, nos deteremos aqui, apenas, à relação conjugal de Carmen.

A cena que analisamos é decorrência da visita do marido de Carmen à residência de Alejandro Rubio. Até o quinto episódio, tanto personagens quanto o telespectador permanecem ignorantes do passado matrimonial da mulher porto riquenha, assim, quando Oscar Valdez exige ver a mulher, ela pede a Sam que o mande embora. Surge, então, a necessidade de se explicar tanto para o motorista quanto para Odessa, testemunha do ocorrido. Assim, a cena começa com Carmen sentada de um lado da ilha da cozinha e Sam e Odessa do lado oposto. O ângulo contra-picado coloca Carmen em posição levemente inferior aos colegas, em decorrência de sua desvantagem moral, mas, como ocorre ao final do episódio,

também por assumir o papel de alguém que recorre à ajuda de pessoas que acredita superiores.

A alternância entre plano médio/médio longo, plano próximo e plano médio irá criar o contrapeso das emoções de Carmen com a instância distante de Odessa e Sam. Ao passo que a trilha sonora compõe a dramaticidade da confissão de Carmen, ganhando volume com a intensificação de sua angústia.

Observamos primeiramente que Carmen é a personagem com maior tempo de fala, com um monólogo que explica seu casamento e, também, um pouco de sua biografia. Na primeira parte de sua fala, Carmen retoma sua juventude e o casamento precoce dentro do molde tradicional: *“I married Oscar Valdez when I was 17. He wanted a traditional Latin wife, someone who would cook for him and clean... and have a house full of babies”*. Quando usa o verbo na voz ativa (*I married*), ela informa sua responsabilidade pelo casamento com Oscar Valdez, porém o uso do pronome pessoal *“he”* a distancia da vontade de seguir os moldes de um casamento tradicional. Ainda, os tempos do pretérito (*wanted, would cook and clean*), revela que o desejo do marido foi frustrado quando ela não conseguiu engravidar. Nesse momento, Carmen informa ao telespectador as expectativas para a mulher na cultura latina, mesmo se vinculada aos Estados Unidos: casamentos entre adolescentes ou jovens mulheres com homens mais velhos; e a assimetria de poder com base na diferença de gêneros.

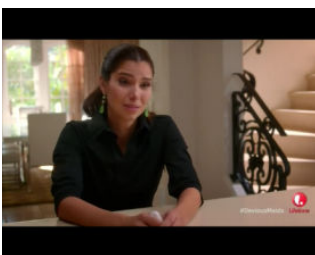
Ao revelar a dificuldade em ter filhos, Carmen também revela o esvaziamento de sua vida e a busca de conforto no canto. Porém, quando tenta transformar essa atividade em algo que pudesse gerar sentido para sua vida, enfrenta as imposições patriarcais do marido: *“He said no. I told him I needed to do something with my life and he said, ‘You’re my wife. That should be enough’”*. Para o marido, não caberia à Carmen procurar um sentido para a vida além do ambiente doméstico, pois a independência financeira a faria conhecer outros homens – diminuindo o valor de Oscar como homem *macho*. Essa desvalorização é impensável para culturas que centralizam no homem a vida da mulher.

Quadro 23 Análise da Cena 09, Episódio 05

Cena 09 – episódio 05

Cenário	Cozinha da residência de Alejandro Rubio.		
Personagens	Carmen Luna, Sam e Odessa.		
Figurino	Carmen usa o uniforme de trabalho composto de uma camisa de manga comprida preta, brincos longos verdes, cabelo preso. Sam usa camisa preta de manga comprida e calça preta; Odessa usa o uniforme de trabalho: uma camisa branca com sobreposição preta e cabelos presos.		
TEMPO	FALA	AÇÃO DRAMÁTICA	IMAGEM
00:07:59,606 - 00:08:09,482	I married Oscar Valdez when I was 17. He wanted a traditional Latin wife, someone who would <u>cook</u> for him and <u>clean</u> ...		Carmen está sentada ao balcão com os braços esticados a sua frente, segurando um lenço branco.
00:08:09,516 - 00:08:13,069	and have a house full of <u>babies</u> .		Odessa está com os braços cruzados ao lado de Sam, intermediário, está reclinado no balcão com os braços ao lado do tronco.
00:08:13,120 - 00:08:25,581	But the babies never came. My life was so... empty. The <u>only</u> thing that gave me any kind of joy was my singing.		Carmen faz um aceno negativo rápido e discreto com a cabeça.

00:08:25,632 - 00:08:41,347	I told Oscar I wanted to try for a career as a professional. He said no. I told him I needed <u>to do</u> something with my life and he said, "You're my wife. That should be enough."		Carmen agita as mãos enquanto fala, retorcendo o lenço.
00:08:41,381 - 00:08:44,234	- So you left him? - In the middle of the night.		Sam inclina a cabeça para trás, mas não há deslocamento notável.
00:08:45,985 - 00:08:52,108	I just left my wedding ring on the pillow and.... walked out.		As explicações de Carmen são acompanhadas de gestos rápidos com as mãos e ao final da fala, quando revela o que fez, dá de ombros e abaixa a cabeça, envergonhada.
00:08:52,159 - 00:08:54,527	You never got a divorce?		Sam desencosta do balcão, coloca as mãos na superfície onde Carmen está apoiada, buscando invadir com seu questionamento o espaço dela.

00:08:54,561 - 00:09:01,000	He wouldn't have <u>agreed</u> to that. That would have meant <u>he failed</u>. Oscar Valdez doesn't <u>fail</u>.		Carmen meneia a cabeça negativamente, olhando para o balcão, olha rapidamente para Sam, mas permanece de cabeça baixa (envergonhada da reprimenda do colega). Ao final, quando menciona o marido, sacode a cabeça para os lados, satirizando a declaração sobre o marido. Sam a olha com expressão de choque.
00:09:03,670 - 00:09:10,843	- But now he's..found me. God, I don't know what <u>to do</u>. - You got to talk to him.		Carmen olha rapidamente para o outro cômodo (como se Oscar estivesse à espreita) e novamente, baixa a cabeça.
00:09:10,843 - 00:09:16,966	- Are you crazy?! - This guy is your husband. If it's over?.Say it to his face.		Carmen ergue a cabeça para olhar para Sam, quem se inclina para frente para falar com ela. Ao expressar a condicional, encolhe rapidamente os ombros e depois relaxa o corpo.
00:09:17,017 - 00:09:20,436	- You owe him that. - No! I can't.		Com a cabeça baixa, Carmen expressa sua negativa com um gesto rápido e enérgico de cabeça. Sam se ergue novamente e suspira fundo.

00:09:24,191 - 00:09:29,528	Odessa, <u>please</u> . Help me out here.		Carmen olha para Odessa, para pedir ajuda. Odessa ergue sua cabeça e encara firmemente a colega. Carmen abre as mãos com as palmas para cima pedindo ajuda.
00:09:32,032 - 00:09:38,204	There are some problems you cannot run away from. You must face this man.		Odessa inclina a cabeça para a esquerda para pensar antes de falar, mas sua negativa se expressa em um leve menear de cabeça e no encolhimento de ombros. Ao fazer sua sugestão, sua cabeça se agita verticalmente.
Modo orquestrador da filmagem	Plano médio em abertura, com personagem enquadrada à esquerda em ângulo lateral e parte do cenário aparece à direita; luz incide ao fundo, deixando o cenário mais iluminado, enquanto o primeiro plano é mais escuro; a câmera desliza para enquadrar menos do cenário e centralizar a personagem em ângulo 3/4 .		
	Plano médio longo, Carmen enquadrada à direita, com Odessa e Sam à esquerda. Janela aos fundos com cortina impede a incidência de luz sobre Carmen. Ponto de vista ligeiramente contra picado.		
	Plano próximo, enquadra Carmen, luz fraca incide da direita sobre a cena. Corte para plano médio longo com Odessa e Sam e corte para plano próximo enquadrando Sam, à direita da tela com Carmen fora de foco à esquerda, ponto de vista contra picado (de baixo para cima).		
	Plano próximo enquadrando Odessa, à direita da tela com Carmen fora de foco à esquerda, ponto de vista contra picado (de baixo para cima) e ângulo oblíquo mais acentuado.		
Trilha sonora	A trilha sonora emerge como música extradiegética lentamente à medida em que Carmen revela seus infortúnios, com um piano meloso com notas suaves.		

Fonte: autoria própria (2017).

As imposições da cultura tradicional latina que aleijam as mulheres são discutidas por Anzaldúa (1987, p.18) como reflexo da assimetria de poder entre homens e mulheres, pautadas na expectativa cultural de que as mulheres aceitem os valores dos homens: “a cultura e a Igreja insistem que a mulher seja subserviente ao homem”. Às mulheres, nesse paradigma, cabe transmitir às outras, nas relações entre filhas e mães, tias e avós, os valores das boas esposas, das boas donas de casa. O machismo, como discorre a autora (ANZALDUA, 1987, p.83), surge na necessidade do “macho” de proteger e sustentar a mãe e a família, mas na cultura latina marginalizada pela cultura angloamericana, se corrompe e dá origem a relações opressoras e mesmo brutalizantes.

Ciente do elo matrimonial, Sam a questiona sobre o processo da separação e Carmen revela que simplesmente deixou a aliança no travesseiro e fugiu. Nesse momento, ele se aproxima da bancada e põe as mãos próximas a Carmen, penetrando seu espaço pessoal e questionando a existência de um divórcio formal. Essa aproximação inquisitiva por parte do motorista já era esperada, uma vez que seu interesse por Carmen é evidente desde o primeiro episódio. Ao saber que ela não se divorciara, Sam reconhece a impossibilidade legal de Carmen se relacionar com um homem americano.

Para a mulher latina, porém, a separação legal não é uma possibilidade, afinal, exporia a dissolução do poder do homem sobre si, isto é, a incapacidade de Oscar de manter sua esposa. E, como ela mesma disse: “*That would have meant he failed. Oscar Valdez doesn't fail*”. É da angústia de Carmen não saber lidar com o reaparecimento do marido que surge o conflito com a cultura anglo-americana: sem desconhecer a realidade do machismo latino, Sam exige que ela encare o marido e desfaça a união de modo explícito e consensual. Ciente das possíveis consequências, Carmen até questiona a sanidade da proposta e recorre à Odessa. A mulher de origem russa desconhecadora da força sexista da cultura latina, assim como Sam, defende que Carmen enfrente o marido.

Na cena seguinte, mesmo temendo a reação de Oscar, Carmen o convida à residência de Alejandro. No encontro, Oscar promete mudar e até leva uma proposta de emprego que arranjou para ela em uma boate e Porto Rico, mas Carmen insiste em não retornar ao matrimônio. O marido, então, a ameaça de infidelidade e tenta levá-la a força. Após lutar com Sam, Oscar é derrotado pela perna prostética de Odessa e hospitalizado.

Simbolicamente, a força opressora das expectativas patriarcais irrompe violentamente contra diferentes culturas, nocauteando, inclusive, aquelas que se definem como expressão da liberdade individual. Todavia, é a mulher branca que possui o poder de reação (igualmente violento) capaz de combater esse sistema – uma referência, possível, ao feminismo universal que parte da construção de uma comunidade global de “manas”.

Não há, portanto, na expectativa de Carmen e nas ações que Oscar protagoniza espaço para discursos e atos ideologicamente orientados que libertem as personagens latinas do sexismo da cultura latina tradicional. Essa escolha, apesar de contribuir para o efeito dramático da série e aproximar Carmen e Sam, não contribui para a projeção cultural do grupo latino nos Estados Unidos, tal como Johnson (2003) a defende. De fato, a *Lifetime* no conjunto de cenas voltadas para o matrimônio na cultura latina dá continuidade às representações negativas dos homens latinos, quando tenta construir uma representação positiva de independência e protagonismo para a mulher.

7.7 RELACIONAMENTO (ROMANCE AMERICANO)

A primeira cena que escolhemos para discutir as representações sobre as mulheres latinas em suas relações com homens americanos é o desdobramento de duas cenas de um episódio. Na primeira cena, ao abraçar o patrão em agradecimento por uma ajuda financeira, Rosie acaba por excitá-lo sexualmente; na segunda cena, ela encontra Marisol e Zoila para contar a reação de Spence Westmore, e é aconselhada por Zoila a apresentar um namorado ao patrão para que ele não crie expectativas sexuais em virtude do dinheiro. Ou seja, há necessidade dessas mulheres de se protegerem de sua posição de desvantagem financeira e assimetria de poder na residência (elas dependem dos empregos e quem sustenta o poder financeiro é o patrão), e apenas outra figura masculina seria suficiente.

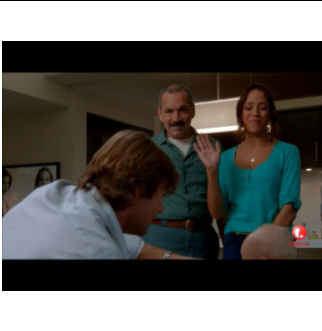
Na cena que escolhemos, Rosie leva um colega de trabalho, o jardineiro Raul (que não fala inglês) a se passar por seu namorado diante de Spence Westmore. A cena começa com Spence sentado à mesa dando de comer ao seu filho, quando Rosie entra no cômodo, pela porta dos fundos, trazendo consigo Raul. O patrão parece não reconhecê-lo ou não entender a presença do jardineiro em sua casa.

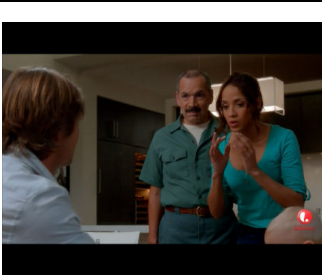
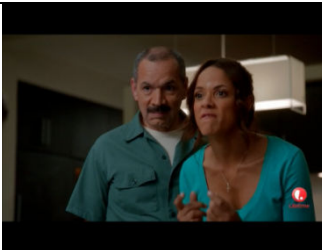
Quando indaga o que está acontecendo, Rosie explica que após ter usado o dinheiro para o advogado, o casal gostaria de agradecer adequadamente.

Quadro 24 Análise da Cena 10, Episódio 03

Cena 10 – episódio 03

Cenário	Sala de estar da residência Westmore		
Personagens	Spence Westmore Rosie Falta Raul Tucker (o bebê)		
Figurino	Spence usa camisa social branca com mangas arregaçadas e um relógio de pulso; Rosie usa uma camiseta de manga 3/4 com jeans e cabelos trançados; Raul usa o uniforme de jardineiro.		
TEMPO	FALA	AÇÃO DRAMÁTICA	IMAGEM
00:22:29,507 - 00:22:32,008	Yeah. There you go.		Spence Westmore está mexendo na papinha, quando Rosie entra segurando um dos braços de Raul, que visivelmente hesita em entrar no cômodo.
00:22:32,043 - 00:22:36,346	- Hello, Mr. Spence. - Hi, Rosie.		Rosie traz Raul até ficar de frente com o Sr. Westmore, que olha rapidamente para os dois enquanto mexe na papinha.
00:13:30,148 - 00:13:32,532	- Hello, uh... - Raul. He's your gardener.		O sr. Westmore divide a atenção entre a papinha, Rosie e Raul. Rosie solta o braço de Raul, mas permanece lado a lado com ele.

00:22:39,433 - 00:22:44,137	Of course, Raul. I love your work.		O sr. Westmore para a papinha no ar enquanto cumprimenta Raul.
00:22:44,188 - 00:13:40,607	- What's up? - I gave the money to my lawyer, and everything is going really goood. So we wanted to take a minute and thank you proper.		Rosie deixa as mãos levemente entrecruzadas em frente ao corpo e se curva para frente, abrindo as mãos em um gesto apaziguador. Seu corpo se vira para Raul quando o inclui em sua fala e novamente suas mãos se direcionam ao sr. Westmore com as palmas voltadas para cima.
00:22:52,596 - 00:22:57,400	- We? - Yees Raul is my boyfriend.		O sr. Westmore move rapidamente a cabeça. Rosie usa ambas as mãos com a palma voltada para cima para apontar para Raul e explicar seu relacionamento com ele, acenando vigorosamente com a cabeça.
00:23:00,488 - 00:23:02,655	- Oh uuh...I didn't know that. - Oh, yes. For <u>many</u> months now. We are <u>very</u> happy.		O sr. Westmore continua mexendo na papinha até entender o que Rosie disse, quando ergue a cabeça e a olha, antes de se voltar para a papinha novamente. Rosie faz um gesto rápido com a mão, para tornar menos importante seu relacionamento. Ela se vira para Raul e esfrega o nariz nele, inclinando o corpo para traz em seguida.

00:23:08,779 - 00:23:17,754	- Well..congratulations. - Thanks. So.Raul has a favor to ask you, and he means no disrespect.		Rosie continua com as mãos em frente ao corpo e apenas ao final da fala ergue as mãos com os dedos abertos em gesto de cautela.
00:23:17,788 - 00:23:20,123	[exala] What is it?		O sr. Westmore exala profundamente, deixando os ombros relaxarem e com um balanço rápido de cabeça, faz a pergunta em tom amigável.
00:13:57,058 - 00:14:01,978	He saw you hug <u>me</u> yesterday, and he'd prefer you don't do that anymore because it makes him aah what is the English woord?		Rosie se curva, com as mãos unidas tensamente em frente ao corpo, suas expressões ficam caricatas, um olho se fecha ao fazer o pedido em nome de Raul; sua hesitação é marcada gestualmente com as mãos tamborilando os dedos, enquanto olha para o canto superior direito do cenário e para os pés, sem seguida.
00:14:02,013 - 00:14:03,463	- Jealous? - Violent.		Um lento menear de cabeça reforça a palavra que Rosie escolhe.

00:14:03,481 - 00:14:07,634	- I'm sorry. It won't happen again.		O sr.Westmore concorda lentamente com a cabeça, imitando Rosie.
00:14:07,652 - 00:14:10,937	Oh, no. You don't gotta worry. He's a teddy bear. You know, underneath the violent. Let's go.		Novamente, Rosie usa um gesto de mão para diminuir o valor do que diz, sorrindo nervosamente. Um movimento de cabeça para os lados reforçam a não-violência do caráter de Raul, enquanto Rosie se vira para o colega e o empurra para a saída.
00:14:10,971 - 00:14:16,860	Mas entonces, que dijo? Rosas o dalias?		Com um braço nas costas de Raul, Rosie e ele saem do cômodo. Então, ela o segura por um braço e ambos andam pelo corredor.
00:14:16,860 - 00:14:17,150	He dicho que lo sorprendas. Sigue caminando.		
Modo orquestrador da filmagem	Plano médico com Spence em primeiro plano e Rosie e Raul em plano americano. Spence é enquadrado em ângulo oblíquo ¾ levemente contra-picado, enquanto Rosie e Raul são enquadrados levemente à direita, de frente. Luz bem distribuída pelo ambiente e pelas personagens, apesar de sua fonte principal no cenário estar atrás de Spence Westmore.		
	Plano médio frontal, Spence enquadrado frontalmente. Tucker à extrema esquerda da tel. Luz incide pela direita		

	sobre a personagem. O plano médio favorece o foco nas expressões faciais da personagem e a relação jocosa com seus interlocutores.
	Plano americano que fecha em plano médio para Rosie, enquadrada mais à frente que Raul. Rosie está à direita da tela, enquanto Raul, atrás de si, fica à esquerda. E Spence, enquadrado parcialmente, também à esquerda, mas em primeiro plano de costas.
	Plano aberto que se torna plano médio, com o deslocamento das personagens na direção da câmera. Enquadramento frontal das personagens com Rosie à esquerda da câmera enquanto há deslocamento e fixa à direita nos últimos segundos.
Trilha sonora	Não há trilha sonora diegética ou extradiegética, em termos de faixa musical ou ruídos ambientes da cena.

Fonte: autoria própria (2017)

Para Rosie, o estranhamento de Spence é sinal de que o patrão não conhece o próprio funcionário, daí apresentá-lo nominalmente. Ela ignora que ver Raul dentro da residência não é parte do cotidiano da família, afinal, aos homens latinos geralmente são destinados trabalhos braçais externos (como evidente nas pequenas aparições de Raul). Dessa maneira, Rosie insere Spence na categoria de americanos já aludida por Evelyn Powell no primeiro episódio.

Como reação à apresentação de Rosie, Spence responde em inglês, sem dar sinal de saber que o jardineiro só fala espanhol (*Of course, Raul. I love your work*). Sua resposta aparece moldada às expectativas de Rosie, quando em tom de jocosa lembrança e constrangimento reconhece o funcionário e o elogia por seu trabalho – preferindo não corrigir o pressuposto no qual Rosie se baseara. No momento seguinte, a empregada explica o motivo de ter levado Raul à presença do patrão: "*I gave the money to my lawyer, and everything is going really good. So we wanted to take a minute and thank you proper*".

Talvez pela presença de Tucker e a necessidade de não assustar nem ao bebê nem ao pai, Rosie assume um tom de voz didático para explicar o que fizera com o dinheiro. Nesse momento, usa um registro informal (*I gave the money to my lawyer, and everything is going really good*) caracterizado pelo alongamento da palavra *good* com entonação crescente e uso do adjetivo em detrimento do advérbio (*good/well*).

Em seguida, Rosie assume uma postura dissimulada, portando falsa inocência em gestos e expressões faciais, com a voz casualmente animada e tom de voz mais alto nas sílabas fortes para anunciar o agradecimento do casal ("*So we wanted to take a minute and thank you proper*"). O ângulo contra-picado também parece equiparar Spence e Tucker ao mesmo nível de ingenuidade diante do esquema montado por Rosie, que de pé assume superioridade na relação de saberes expressa visualmente pela cena.

Novamente, as escolhas linguísticas de Rosie merecem destaque. Ela aparentemente usa o adjetivo *proper* por redução do advérbio, comum na linguagem informal americana (*he wants it bad, não *badly**). Para Rosie, imigrante que não fala inglês como primeira língua, o uso de *proper* em detrimento de *properly* sugere que ela não possua o conhecimento da norma culta do inglês – o que se revela uma estratégia da competência sociolinguística e pragmática, ou seja, de adaptar o uso da língua ao seu interesse para a interação e às expectativas de seu interlocutor

sobre si. Entretanto, é o uso do pronome pessoal "we" que chamará atenção de Spence: apesar da presença de Raul, ele não estabelece suposta relação entre a empregada e o jardineiro e o agradecimento por um favor feito a ela (*We?*).

O tom de Rosie continua didático presente na tonicidade das palavras (sublinhado) e na entonação ascendente para o final da sentença (negrito), enfatiza a última palavra ("Yees. Raul is my boyfriend "). Os gestos dela continuam explicativos com as mãos sinalizando discretamente a presença do jardineiro. O cenho franzido de Spence Westmore, a rápida sacada de olhos entre papinha de bebê/Rosie/Raul, e sua pausa em confessar desconhecimento expressam um constrangimento que se opõe ao sorriso discreto que surge durante sua fala. Essa reação se explicará em outra cena quando Spence revela saber que Raul não somente estaria próximo dos 60 anos de idade, mas é casado com dois filhos - o que impossibilitaria um vínculo com Rosie.

Sem observar que o patrão discretamente se diverte com a situação, Rosie exagera os gestos de dissimulação com as mãos ao aumentar a mentira em "*Oh, yes. For many months now*", momento que aumenta o volume da voz na palavra *many* e acrescenta uma rápida demonstração de afeto ao pronunciar "*We are very happy*". Ainda discretamente divertido com a cena, Spence congratula o casal. O jogo com o plano americano oposto ao plano médio, no qual Spence é enquadrado, faz com que as expressões dele ganhem ênfase, apesar da pantomima de Rosie: o aparente divertimento do patrão é pista para revelações de outras cenas do episódio. Quando o turno volta para Rosie, sua expressão facial e seus gestos ficam mais tensos, e ela se preserva atrás de mãos cruzadas, adotando um falso alarme quando anuncia um favor a pedir em nome do namorado.

Nesse ponto, Raul continua tal como entrou na cena: em pé ao lado de Rosie e sorridente. Quando Spence descansa a colher que alimenta o filho na mesa e volta sua atenção e postura física para o pedido que Rosie anuncia, também a expressão facial do jardineiro muda: para antecipação da resposta. Durante o pedido, Rosie se curva para a frente, adotando um tom de voz mais suave, eventualmente levantando as mãos para indicar hesitação no uso do léxico do inglês: "*he'd prefer you don't do that anymore because it makes him, what is the English word?*".

Dois recursos merecem ser observados para essa fala. O primeiro diz respeito ao prolongamento da palavra *word* em conjunção com o gesto de mãos e a

expressão facial exageradas para indicar a dúvida da palavra adequada. O segundo deriva do pressuposto de conhecimento da língua inglesa por Rosie: além de procurar uma palavra que expresse uma reação negativa quando seu namorado testemunha outro homem em contato físico consigo, ela também falha ao usar o tempo pretérito para o auxiliar da negativa. Quando a sentença adequada à norma culta seria *"he'd prefer you didn't do that anymore"*, a imigrante falante de espanhol como primeira língua diz *"don't do that anymore"*.

Essa dissonância dos conhecimentos linguísticos refletirá na contradição entre a expectativa do patrão e a seleção lexical que ela realiza para adjetivar o comportamento de Raul. Por outro lado, a escolha de Spence pela palavra *"jealous"* recorre ao conhecimento estereotipicamente partilhado do machismo latino, de acordo com o qual todo homem reage de modo ciumento e efusivo ao contato físico com suas mulheres. Rosie, por sua vez, busca a face mais rígida desse estereótipo com *"violent"*.

Ainda que Spence Westmore reaja com um sorriso no rosto e declare que *"It won't happen again"*, Rosie cuida também de proteger a face do colega: para que o patrão não se sinta ameaçado pelo jardineiro nem o demita pela mentira dela, ela argumenta que *"You don't gotta worry. He's a teddy bear. You know, underneath the violent"*. Esse turno é dividido em duas posturas verbais e gestuais. Na primeira, Rosie sorri e até se inclina para o ombro de Raul para defini-lo como alguém dócil (Raul apenas sorri). Porém, para não se contradizer, muda rapidamente de expressão facial.

Quando julga já ter passado a mensagem e não complicar a situação, Rosie se vira para Raul e o empurra com as mãos em direção a saída (*"let's go"*). Por outro ângulo, ela e Raul são vistos em plano médio alongado que rapidamente se reduz a plano médio. Com Raul à direita propondo um novo conhecimento, o telespectador descobre que Rosie se oferecera para perguntar acerca das flores a serem mudadas para o jardim da residência no intuito de usar o colega jardineiro.

Durante a cena, fica em destaque o fato que o conhecimento linguístico é uma forma de exercer poder, não somente pela dissimulação de seu desconhecimento (no caso de Rosie) quanto como indicador de inserção cultural e social (no caso de Raul). Um imigrante braçal que não fale inglês será mais facilmente associado à imigração ilegal, ao contrário de imigrantes que já conhecem o inglês. De outro modo, a cena sinaliza uma diferença de nível educacional entre

imigrantes homens e mulheres nos Estados Unidos – em favor delas e refletindo a realidade demográfica do país.

Em segundo lugar, o conhecimento compartilhado sobre o machismo latino permite que Rosie estabeleça uma troca com o patrão acerca do suposto comportamento do suposto namorado, mas, na verdade, há um jogo de proteção contra uma opressão com o uso de outra figura opressora (fazendo com que a mulher latina não seja representada como independente e autônoma). Vale salientar que no episódio, a devoção paternal de Spence Westmore é mais acentuada buscando caracterizá-lo como um potencial parceiro para Rosie. Nesse sentido, Spence atende às expectativas de Rosie em função de seu próprio repertório cultural, por dispor da cidadania americana e do poder aquisitivo de uma celebridade de Beverly Hills.

Ao contrário da cena anterior, que trata de um relacionamento afetivo-amoroso entre uma mulher latina e um homem americano, marcados pela cisão patrão/empregada, nos voltamos agora para uma curta troca entre Marisol Suarez, Adrian Powell e seu convidado Dante Penrose. Marisol, através de um acordo com Evelyn Powell, passa a trabalhar nessa residência nos horários de folga de seu trabalho com os Stappord, buscando pistas que possam inocentar seu filho.

Como visto, Adrian Powell suspeita que ela não é, de fato, uma empregada, mas não perde o interesse em inseri-la em seu esquema de prostituição – do qual Marisol tomara conhecimento no episódio anterior. Por outro lado, Marisol tem um interesse em particular no convidado, Dante Penrose, legista responsável por assinar a declaração de óbito e preencher os documentos da autópsia de Flora Hernandez.

Quadro 25 Análise da Cena 11, Episódio 04

Cena 11 – episódio 04

Cenário	Sala de estar da residência Powell		
Personagens	Adrian Powell; Dante Penrose; Marisol Suarez		
Figurino	Adrian usa um terno preto com camisa escura; Dante usa terno e gravata; Marisol usa um vestido vermelho e sapatos escuros com cabelos soltos.		
TEMPO	FALA	AÇÃO DRAMÁTICA	IMAGEM
00:10:29,990 - 00:10:32,324	Marisol, my old friend here is becoming a callous conservative.		Dante Penrose coloca a mão na cintura de Marisol ao receber a bebida.
00:10:32,359 - 00:10:35,778	Tell him that your people need our help.		A mão de Dante Penrose desce para o glúteo de Marisol.
00:10:35,829 - 00:10:39,231	My people?... can take care of themselves.		Marisol move a cabeça rapidamente para reforçar sua declaração e, com uma mão, retira a mão de Dante Penrose e a coloca no joelho dele rapidamente.

00:10:41,584 00:10:43,952	- Mr. Powell, I know your wife is away visiting her mother,		Marisol se curva diante da mesa de centro para retirar dois copos de bebida vazios. Dante e Adrian Powell estão sentados em lados opostos do sofá, segurando suas bebidas.
00:10:44,004 00:10:45,838	- So if you need an extra set of hands for the <u>gala</u> , I'd be happy to help out.		Marisol balança a cabeça agitando seu cabelo ao se erguer com os copos, um curto encolhimento de ombros ligam causalmente as orações de sua fala.
00:10:47,407 00:10:50,259	- We'd love that. Wouldn't we, Dante?		O sr. Powell se reclina para enfatizar o próprio entusiasmo.
00:10:50,293 00:10:52,845	- Absolutely.		Dante Penrose olha fixamente para Carmen.

00:10:54,297 - 00:10:56,265	Great. I look forward to it.		Novamente, um curto encolhimento de ombros expressam o entusiasmo de Marisol.
00:10:56,300 - 00:11:00,650	-----		Marisol dá as costas aos homens e sai do cômodo.
00:11:00,721 - 00:11:05,358	- She's fantastic. - I told you. - Does she like to play? - Not sure.		Dante Penrose e Adrian Powell se aproximam no sofá, mostrando que o distanciamento fora encenado apenas para Marisol.
00:11:05,392 - 00:11:14,734	- I've dropped hints, but so far, Marisol has shown no interest in our <u>extracurricular</u> activities. - Well, can't we offer our usual <u>inducements</u>? - We could, but don't get your hopes up.		Ao questionar o amigo, Dante Penrose move a mão aberta para a saída do cômodo, em referência a Marisol.

00:11:14,768 - 00:11:18,538	I have a horrible feeling that this one is <u>impenetrable</u> .		O sr. Powell permanece reclinado com o drink em frente ao seu corpo.
00:11:18,572 - 00:11:27,580	Well, you forget that I work with the poor and disadvantaged. <u>They all</u> have a price. And usually, it's a bargain.		Ao final de sua fala, Dante Penrose vira a cabeça para o amigo.
Aspectos técnicos da filmagem	Plano médio em abertura, e aberto geral em ação, com as personagens ao centro da câmera, a mulher à direita e ele à esquerda. A luz incide de uma janela ao fundo do cenário, predominante sobre as personagens no sofá. O ângulo de filmagem é oblíquo. As cores do ambiente são claras, em oposição à cor forte do vestido de Marisol e às cores escuras de Adrian Powell e Dante Penrose.		
	Corte e plano fechado na mão que desliza sobre o glúteo e corta para plano médio, ângulo contra picado, com Marisol enquadrada à direita. Corte em plano médio próximo centralizado para dar ênfase à expressão de Dante Penrose em reação à resposta da mulher.		
	Plano aberto, com os homens à esquerda e Marisol à direita, luz incide pela janela ao fundo sobre as personagens masculinas. Corte para plano médio, ângulo contra picado centrado em Marisol.		
	Plano médio com Adrian Powell enquadrado levemente à esquerda e reclinado para trás no sofá. Corte para Dante Penrose, enquadrado também à esquerda, com parte do corpo de Marisol no canto direito da tela. Não há luz forte incidente e ele também está reclinado sobre o sofá.		
Trilha sonora	Durante a cena, uma faixa musical extradiegética executada por um violão com notas rápidas e tensas surge quando Dante pousa a mão no glúteo de Marisol. A faixa musical ganha mais cordas e notas mais graves de um piano durante a cena. O volume da música aumenta no diálogo com Marisol e diminui até as últimas falas de Dante. Durante o brinde, há notas agudas e rápidas. A trilha, então, alerta o telespectador para os interesses segundos do grupo de homens quanto à mulher.		

Fonte: autoria própria (2017).

Na cena, Marisol entra rapidamente para servir bebidas e remover os copos já usados enquanto Adrian Powell e Dante conversam sobre uma festa de gala em favor de uma instituição que cuida de jovens em situação de risco. A conversa é um pretexto para que Dante possa avaliar Marisol e compartilhar do interesse em inseri-la no esquema de acompanhantes do amigo. Por isso, Dante desliza a mão sobre o glúteo de Marisol, avalia sua reação e admira seu corpo quando ela sai do cômodo. A exposição da sensualidade da mulher é acentuada pelo figurino (um vestido tubinho vermelho e saltos pretos, sem o xale branco que a caracteriza na residência Stappord).

O modo visual será mais relevante que o modo verbal para o começo da cena, uma vez que os gestos dos homens irão gerar os sentidos mais relevantes para análise. Ao comentar o comportamento esquivo de Adrian Powell com sua instituição de caridade, Dante Penrose aproveita que Marisol acabara de lhe passar um copo de uísque e pousa a mão em sua cintura. Enquanto convida a mulher a participar da conversa (*"Tell him that your people need our help"*), Dante Penrose desliza sua mão para o glúteo dela. Marisol rejeita o assédio ao alegar que *"My people... can take care of themselves"* acompanhado de um gesto abrupto e forte com o qual retira a mão agressora e a pousa sobre as pernas cruzadas de Dante Penrose com um estalo seco.

A fala de Dante Penrose faz escolhas lexicais que merecem destaque. Ao se dirigir a Marisol, ele novamente a toma como membro de uma coletividade homogeneizada de pessoas (*your people*). Retomando o contexto da conversa com Adrian Powell, *your people* também referencia o grupo social (*"at risk youth in the inner city"*) alvo das ações da de caridade da *Bootstrap Council*. Quando ele diz a Marisol que advogue em nome de *"your people"*, se distancia socialmente da mulher em dois sentidos: ele americano e ela mulher latina; ele rico e ela pobre. Vemos, portanto, que na série *Devious Maids a Lifetime* constantemente usa de expressões coloquiais (mas ideologicamente investidas) da língua inglesa para retomar discursos racistas e promover ações discriminatórias entre grupos sociais distintos.

Outra observação pode ser feita em relação ao tempo verbal da fala de Dante, que, ao incitar a participação da mulher latina na conversa, o faz pelo modo imperativo (*"Tell him that"*), ou seja, ele não tem interesse na opinião dela, mas na confirmação de suas próprias ideias – o que se realiza através do testemunho de alguém pertencente ao grupo social inferior já aludido.

Ciente do implícito na fala de Dante Penrose, a resposta de Marisol divide-se em duas partes. Na primeira parte, ela aceita a inserção proposta pelo legista sobre sua pessoa, quando diz “*My people*”, mas sua voz é tensa e demonstra, por meio de uma pausa, a discordância de sua percepção como parte de um grupo exposto à situação de risco. O fato que Marisol é, na verdade, uma professora universitária explica parte dessa hesitação, mas é possível que ela também se veja distante do grupo vulnerável socialmente por trabalhar como empregada em um bairro de luxo.

A segunda parte da resposta de Marisol é física e verbal. Verbalmente, ela quebra o protocolo proposto pelo uso do imperativo da fala do convidado, manifestando sua própria opinião (“*can protect themselves*”). Para ela, o grupo no qual se viu inserida (pobre e sem acesso a vantagens sociais) não precisa de ajuda de americanos ricos. Enquanto defende sua opinião, ela remove a mão de Dante Penrose de seu glúteo, fazendo com que o gesto compreenda um sentido além do proposto pela conversa com o convidado: o de seu poder de reação, enquanto mulher, ao abuso físico do convidado.

A reação de Marisol retoma dois discursos que se unem para concretizar sua categorização como mulher latina pobre e trabalhadora. Como latina, ela resiste ao discurso hegemônico de inferiorização de latinos, ligados à pobreza e tráfico/consumo de drogas, alegando que os próprios latinos saberiam cuidar de seus jovens sem a ajuda social de grupos de elite americanos. Ademais, a cena constrói através de Marisol, práticas de resistência contra ações advindas de discursos e ideologias sexistas envolvendo homem americano e mulher latina, particularmente na assimetria de poder profissional.

É importante observar que, ao contrário de Rosie e Spence (cuja distância social é suavizada pelo interesse amoroso), na relação entre Adrian Powell e as mulheres latinas, o status social e financeiro dele é um instrumento forte de sujeição sexual. Uma vez que a motivação de Marisol na residência não é financeira, ela não se vê obrigada a aceitar tais insinuações, por isso, remove a mão do convidado e usa as palavras “*protect themselves*” para reforçar sua autonomia em relação ao próprio corpo.

Por outro lado, a necessidade de informação a respeito do óbito de Flora fará com que ela se voluntarie para trabalhar na festa de gala, salientando que na iminência de receber um evento de grande porte, suas competências poderiam ser necessárias (*So if you need an extra set of hands for the gala, I'd be happy to help*

out”). Em resposta, Adrian Powell busca a opinião de Dante Penrose, quem olha fixamente para a mulher diante de si (“*Absolutely*”). Marisol aquiesce com um gesto simples com os ombros e em falsete de falsa animação “*Great*” e, de modo mais sensual, “*I look forward to it*”. Assim, ela não é inteiramente convincente, mas não deixa de manter o interesse de Dante em sua pessoa.

Quando ela se retira do cômodo, a câmera acompanha seus movimentos, enquadrando-a de costas e enfatizando, com a luz de fora do cômodo, suas curvas no vestido vermelho e o movimento de seus quadris, com os saltos pretos. Como cenas posteriores do episódio tornarão explícito, a personalidade combativa de Marisol é um dos fatores pelos quais Adrian Powell levou Dante Pensorse à sua residência. Diante de um aliado, Adrian Powell salienta que apesar de ter insinuado um esquema paralelo ao serviço de empregada, “*Marisol has shown no interest in our extracurricular activities*”. Incapaz de descobrir quem Marisol realmente é, a resistência dela pode estar relacionada a um código moral próprio, que a torna “impenetrável”.

Para Dante Penrose, todavia, Marisol não seria diferente das demais empregadas ou mulheres pobres de Beverly Hills, as quais aceitariam trabalhos menos corretos ou legais em troca de boas recompensas financeiras. Por isso, se oferecer os “*usual inducements*” não é suficiente, ele pontua que como filantropo já sabe que “*They all have a price. And usually, it's a bargain*”. Se a personagem Flora escolhe fazer de seu corpo um produto, a ser trocado por dinheiro ou meio de ascender socialmente, na fala de Dante Penrose é claro o interesse de se reproduzir esse sistema para outras mulheres (pobres e atraentes).

Em cena posterior do mesmo episódio, Dante e Marisol irão encenar o conflito de suas posições. Para ele, a resistência de Marisol aumenta seu desejo, fazendo-o ampliar o alcance de suas ofertas até propor uma mudança de vida em troca de “*a little affection*”. Após a tentativa de intimidação física, Marisol ameaça batê-lo e dá dez segundos para que ele se afaste; quando isso não ocorre, ela incendeia as cortinas do cômodo. O desfecho superficialmente cômico faz com que não somente Marisol não ofenda o convidado de seu patrão, como escape sem um conflito físico direto.

O poder de oposição à proposta e aos avanços de Dante Penrose apenas é garantido a Marisol porque ela não é a típica mulher latina que trabalha como empregada, mas uma professora universitária, com acesso à educação e poder

aquisitivo superior. Por isso, Marisol conhece uma realidade na qual seu corpo não é moeda de troca ou meio de sobrevivência. Essas condições a empoderaram a ponto de poder questionar o próprio Dante (“*How aren’t you embarrassed right now?*”), e de se defender da ameaça a sua integridade.

Nessa última cena, a *Lifetime* sugere um espaço de reconfiguração das representações sociais mais estereotípicas sobre mulheres latinas com base na educação formal e na independência financeira. Através de Marisol, portanto, as mulheres latinas podem projetar expectativas diferentes daquelas apresentadas nas demais narrativas, identificando-se com a mulher empoderada e independente. Na verdade, a relação de vulnerabilidade sexual ao status social (e econômico) dessas mulheres, é novamente reforçada por meio da exploração visual de seus atributos físicos e do princípio que uma mulher atraente e pobre inevitavelmente será corrompida.

Finalizada a análise das cenas pré-selecionadas, enfatizamos que as mesmas não se encontram isoladas das demais cenas de seus episódios, afinal, para evitar redundância, escolhemos aquelas cenas que mais extensamente se voltassem para os temas presentes na série. Isso significa dizer que os sentidos das pequenas unidades olhadas aqui são somados aos demais gerados durante a primeira temporada para (re)produzir representações sociais sobre as mulheres latinas com maior ou menor ênfase em diferentes aspectos. A partir dos dados de nossas análises, buscamos organizar as representações sociais sobre as mulheres latinas a partir do que sobre elas era (re)produzido na série (ver Figura 14). Assim, com os dados dos planos contextual e semiótico-discursivo, identificamos quais traços eram mais recorrentes por todas as microcategorias e para quais representações contribuía.

Figura 14 Esquema da representação social sobre mulheres latinas em *Devious Maids*



Fonte: Autoria própria (2017)

Para representar a **mulher latina** em *Devious Maids*, identificamos quatro principais núcleos de representação: a imigração, a maternidade, a sensualidade e o caráter diabólico, que são compostos por conhecimentos (re)produzidos nas diversas microcategorias. Dessa maneira, a representação sobre a mulher latina como uma mulher sensual não é construída somente pelo atributo físico das atrizes, mas contribuem para isso os figurinos e a própria narrativa com seus vetores de ação dramática e trilha sonora, como exemplificam as cenas de Marisol Suarez com Adrian Powell ou de Carmen Luna com Benny Soto. Nessas cenas, é possível observar que a sensualidade da mulher latina não se apoia apenas no critério estético, mas no desejo do homem sobre seu corpo e da possibilidade de usar esse corpo como uma moeda de troca. Portanto, a representação social retoma um padrão de opressão machista e econômico.

Enquanto o telespectador assiste à trama de investigação e aos dramas de cada protagonista, também objetiva e ancora conhecimentos multimodalmente (re)produzidos e dificilmente reflete sobre os mesmos. É o exercício da discussão e reflexão sobre os resultados de nossas análises sobre as representações sociais em *Devious Maids* a que nos dedicamos a seguir.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferentes artes procuraram ao longo da história representar a humanidade e suas formas de viver, atualizando práticas narrativas às possibilidades de novas mídias e tecnologias. Além do teatro e do cinema, também a televisão contribui com formas de narrar e representar a experiência humana, acompanhando o desenvolvimento de telespectadores cada vez mais globalizados e exigentes em plena era digital. Enquanto mídia, a televisão é um poderoso instrumento ideológico de grandes conglomerados empresariais, que baseados em interesses mercadológicos projetam visões de/do mundo para maior aceitação de seu produto. Ela se torna, portanto, uma ferramenta de diálogo entre o local e o global, que projeta visões sobre situações e contextos de outro modo inacessíveis para seus telespectadores – o que torna o debate sobre seu conteúdo ainda mais sensível e exige o olhar crítico sobre o que é transmitido de maneira mais e menos explícita.

Pensando a televisão como meio de (re)produção de representações sociais, nos voltamos para a primeira série produzida e transmitida nos Estados Unidos protagonizada por mulheres latinas, *Devious Maids*. Em particular, investigamos a natureza das representações sociais (re)produzidas na série sobre essas mulheres. Nesse sentido, reconhecemos que o estudo das representações sociais em séries televisivas não se dá a partir de uma construção objetiva da sociedade, mas uma versão da realidade moldada para atender/conquistar a um público telespectador. Em outras palavras, o que a *Lifetime* reproduz em *Devious Maids* não é a realidade de mulheres latinas, mas uma construção sobre essa realidade, com aspectos que poderão ser mais ou menos coerentes a partir dos conhecimentos utilizados para sua objetivação e ancoragem.

Se as representações podem ser usadas para defender ou sustentar uma visão do mundo ou constituírem recursos de resistência a uma dada versão da realidade, deixam saliente o investimento ideológico daqueles que controlam suas (re)configurações e disseminação. Nesse sentido, a natureza sociocognitiva das representações sociais atrela aspectos da realidade (que estabelecem relações de identificação e projeção com o telespectador) aos conhecimentos selecionados para a narrativa e faz questionar quais ideologias estruturam as representações propostas pela *Lifetime*.

Por esse ponto de vista, nossa pesquisa abre para reflexões mais abrangentes, tais como qual versão da realidade é escolhida pela *Lifetime* e qual público a empresa intenciona conquistar quando leva às telas mulheres latinas como empregadas domésticas caracterizadas por sua vulnerabilidade sexual e social. Além disso, é possível indagar como essas representações dialogam com a experiência de mulheres dos distintos grupos latinos nos Estados Unidos – afinal, como Jodelet (2001) já pontuara, as representações podem aumentar ou diminuir características dos objetos a que se referem.

Concentrando-nos em entender a natureza discursiva e multimodal das representações, nossa pesquisa abrange tanto o plano contextual e constitutivo da série, com suas condições de produção e recepção, bem como as microcategorias de seu universo diegético, como sua face semiótico-discursiva, através da qual a *Lifetime* recorre a modos visual, sonoro e verbal para reproduzir as representações sociais sobre mulheres latinas.

No que diz respeito à macrocategoria de produção da série, foi possível identificar a orientação dos telespectadores para uma visão das latinas enquanto mulheres diabólicas, capazes de torpezas morais, através dos significados propostos pela composição visual do título da série coordenado com o seu slogan, bem como pela junção de significados visuais e sonoros da vinheta de abertura. A vinheta, em particular, representa o caráter étnico (no modo sonoro) a partir do posicionamento social e da ação criminosa, já antecipando a complexidade do processo de produção de representações sociais de narrativas audiovisuais. Além disso, fica definido que a etnia será o grande tema a partir do qual outros microtemas serão alinhados para construção das representações sobre as mulheres latinas.

Para orientar nossa análise de representações sociais, buscamos os temas dessas representações em evidência na narrativa, recorreremos às biografias das protagonistas, observando quais assuntos emergiam como associados à experiência de vida de cada personagem e ecoavam pelas demais narrativas. Assim, sotaque, maternidade, religiosidade, liberdade financeira e relacionamentos amorosos (com latinos e americanos) associavam-se ao macrotema da etnia dessas mulheres.

É importante comentar que a construção do macrotema e o desenvolvimento dos microtemas são feitos a partir do papel social de empregada para todas as protagonistas. Isso significa que dizer que, por comporem o mote narrativo, elas

jamais deixarão de serem inferiores economicamente. Consequentemente, as representações sociais partem do conhecimento implícito que, independente de suas ambições e sonhos, enquanto protagonistas de suas narrativas, as mulheres latinas estarão sempre condicionadas a uma vida de trabalho e privação social e financeira. Essa posição social fixa e inferior permitirá que as mulheres latinas se vejam fragilizadas na assimetria de poder com seus patrões, a exemplo das relações entre os Powell e Peri Westmore com suas empregadas.

Ainda sobre a produção da série, há dois aspectos que contribuem para os microtemas de sexualidade e sotaque. No que diz respeito à sexualidade da mulher latina, observamos, em *Devious Maids*, tipos físicos semelhantes, propondo uma homegeneização do tipo físico “latino” – o que não se afasta das propostas tropicalizantes de outras produções audiovisuais. Além do figurino em cores fortes (amarelo, vermelho) para acentuar as curvas ou revelar o corpo das personagens, a tropicalização dessas mulheres ocorre, de outro modo, pela associação de faixas sonoras de ritmos latinos nas cenas que enfatizam sua sensualidade/sexualidade.

O conhecimento linguístico, por sua vez, mostra que as mulheres latinas são, em *Devious Maids*, mais fluentes em inglês que mulheres de outros grupos étnicos e abrem precedente nas séries americanas ao fazerem uso do espanhol em seus diálogos. Na verdade, a língua espanhola é mais frequentemente usada pela empregada Rosie Falta, e de modo esporádico e para funções específicas, por Zoila Diaz e Carmen, para expressar raiva ou surpresa (“*tan pronto?*”, “*salsichon de cimento*”, “*carajo*”). Esse uso pontual é característico da estratégia de *code switching*, porém, a ocorrência midiática pode apenas reforçar a natureza exótica dessa língua e seus falantes, uma vez que Valentina, Marisol e o patrão de Carmen (Alejandro Rubio), por seu grau de inserção na cultura americana, não são vistos usando a língua espanhola.

Em cenas em que imigrantes de outras etnias aparecem, a barreira linguística reforça a divisão “nós/eles” entre americanos e outros grupos étnicos e, com isso, a inferiorização social de sujeitos bilíngues. Por essa perspectiva, a *Lifetime* reforça o poder social decorrentes da fluência em língua inglesa com as narrativas de Marisol e Carmen, para quem falar inglês sem sotaque é sinal de sucesso profissional e instrução formal (conquistas que não fazem parte do cotidiano de empregadas). Podemos defender, assim, que o seriado, voltado para o público (americano e) de mulheres latinas, ajusta, o uso do espanhol, do mesmo modo como adéqua os

sujeitos bilíngues na sociedade: uma existência marginal. Nesse sentido, a língua funciona como um recurso de tropicalização das mulheres latinas, que remete a pertinência a um grupo “latino” geral e opaco à margem da cultura hegemônica.

O segundo plano de nossa análise olha para as cenas durante as quais os temas de representações sociais são construídos mais explicitamente. Na composição do macrotema da etnia, os estereótipos sobre os latinos são os primeiros microtemas discursivamente construídos pela série como pertinentes às representações sobre mulheres latinas. De fato, logo no primeiro episódio, assistimos a difusão do distanciamento social entre “nós americanos” e “você latinos” através do monólogo de Evelyn Powell. Esse discurso racista e excludente ocorrerá em outras cenas da série de modo mais ou menos explícito, sugerindo a impossibilidade de encurtamento da distância social entre sujeitos imigrantes e cidadãos americanos. Para mitigar os efeitos de tal polarização, a série recorre à construção positiva sobre os Estados Unidos, isto é, a *Lifetime* propõe que “não importa se você vem de um contexto cultural machista e privação econômica, com trabalho árduo na terra das oportunidades é possível superar os obstáculos para realização dos seus sonhos”. Com isso, a empresa se protege contra alegações de apologia ao racismo.

Por outro lado, a *Lifetime* constrói também o discurso de diferenciação dentro dos próprios grupos latinos, quando distancia a personagem porto riquenha de suas colegas. Embora não seja um distanciamento recorrente na série e sua apresentação ocorra no contexto das dificuldades financeiras de uma das protagonistas, é importante notar que a *Lifetime* usa essa diferença para a construção da relação entre protagonistas, objetivando-a na personagem cuja origem étnica é a única destoante do grupo. Com isso, embora essas mulheres possam ser vistas como um grupo homogêneo etnicamente, suas diferenças são motivo de distanciamento e inferiorização do outro (uma vez que Carmen define a pobreza como uma condição com a qual as demais estão acostumadas, a ponto de definir o modo como pensam o mundo). Isto é, de modo pontual e sutil, a *Lifetime* fragmenta uma possível comunhão na perspectiva da identidade latino-americana.

Outro microtema central na série é a maternidade, tornando-se central para a representação social das mulheres latinas em *Devious Maids*. Na série, três das cinco protagonistas são mães e é em função dos filhos que suas narrativas se desenvolvem – na verdade, mesmo para Carmen, que não é mãe, há menção de

seu foco profissional derivar da impossibilidade de ter filhos. Com a análise das cenas, fica evidente que a construção da representação social sobre mulheres latinas, a partir de sua maternidade, envolve o autossacrifício em favor dos filhos e se associa a questões ideológicas específicas para cada personagem. Vale salientar que, na criação dos filhos, a *Lifetime* salienta a predominância e quase exclusividade da mulher, ou seja, é vinculada a ideologias sexistas ou à desestruturação da (estéreo)típica família latina.

Diante da assimetria social vivida em relação aos americanos, a religiosidade pode ser lida como tema inerente à produção das representações sociais sobre as mulheres latinas em sua valorização moral. Todavia, a *Lifetime* desconstrói a importância do catolicismo e as liberta de um estereótipo de devoção e castidade para produzir representações sociais de contradições morais baseadas principalmente no apego material e na sexualidade. Retoma, então, os significados já construídos no plano contextual e constitutivo da mulher latina como uma figura diabólica e moralmente torpe.

No que diz respeito à representação da vida conjugal das mulheres latinas, a série irá recorrer ao estereótipo da família marcada pelos papéis tradicionais, com base nos discursos patriarcais. O casamento de Carmen deixa esse aspecto em evidência com maior ênfase, mostrando o sexismo patriarcal do homem provedor do lar e a expectativa social de filhos e suficiência do lar para a mulher. Além disso, observamos que a opressão sexista que as mulheres latinas vivem em sua própria tradição cultural é, na ocasião de sua imigração e contato com a sociedade americana, substituída pela opressão sexista de homens americanos.

Esse último caso é construído, principalmente através das interações entre Adrian Powell e as mulheres latinas e, mais sutilmente, na relação entre Rosie e Spence Westmore. O jovem casal interracial Valentina e Remi, por sua vez, irão se afastar dessa assimetria para recontextualizar o drama de Romeu e Julieta (ou de *Westside Story*), mostrando ser possível um relacionamento entre homem americano e mulher latina (que fracassara na geração de seus pais), principalmente quando ela tem traços menos latinos. Todavia, a *Lifetime* não deixa de mostrar os conflitos culturais decorrentes das diferentes expectativas baseadas em conhecimentos estereotípicos sobre a cultura do outro.

Quando comparamos as representações anteriores, de filmes e séries, com as mulheres latinas em *Devious Maids*, notamos que apesar de protagonistas,

continuam em papéis socialmente secundários (de empregada). A série da *Lifetime*, finalmente, não revoga nem desconstrói os estereótipos das mulheres latinas de sedutora de boa índole, mulher religiosa ou *vamp*, pelo contrário, vemos em Carmen e Valentina exemplos do primeiro; em Rosie, do segundo e Marisol, do terceiro. Zoila, por fim, retoma o estereótipo da mãe protetora e devota à filha.

De modo geral, as representações sociais sobre as mulheres latinas difundidas pela *Lifetime* não propõem questionar ou abandonar as práticas culturais que diminuem as mulheres no seio de suas culturas. Desse modo, ao retomar o discurso do patriarcalismo e mantê-lo como interessante à cultura latina, a emissora engessa as mulheres latinas como figuras submissas diante da figura masculina latina. Por outro lado, há um esforço da produção da série em atualizar os conhecimentos que dão origem a esses estereótipos para a contemporaneidade dos Estados Unidos, por isso, não vemos famílias latinas numerosas, nem jovens que sonham em casar para melhorar de vida, mas mulheres atentas ao mercado de trabalho e a necessidade de educação formal superior (no caso de Valentina).

Logo, se a *Lifetime* atribui às mulheres latinas papéis protagonistas na série *Devious Maids*, algo até então não realizado na história da televisão nos Estados Unidos, e as atribui capacidades e habilidades menos submissas, por outro lado, sua proposta não se liberta de estereótipos acerca dessas mulheres e de suas culturas. A narrativa de *Devious Maids* as congela em papel social economicamente inferior, vulneráveis aos assédios de seus patrões e retomando temas que não as libertam das representações sociais recorrentes sobre as mulheres latinas: mães, religiosas, sensuais e curvilíneas, com forte sotaque e emotivas (ver Figura 14). Dessa maneira, se a produção da *Lifetime* já permitia ao telespectador refletir sobre a natureza de seus conhecimentos sobre as mulheres latinas e sobre os papéis que assumem na sociedade, hoje, tal atitude é imperativa.

Para aprender sobre o mundo, usamos “apresentações” particulares desse mundo e o adequamos ao que já conhecemos. Nesse processo, as representações sociais podem ser confirmadas, reproduzidas ou produzidas de diferentes formas, de modo que elas não são um reflexo nem simplesmente informam a realidade, elas se tornam no que concordamos intersubjetivamente que é a realidade. Isso não se dá livre de investimentos ideológicos, afinal, as representações são sempre de um grupo social sobre alguém ou algo. Isso é particularmente perigoso porque as consequências das representações sociais vão bem mais além que a construção

cognitiva da realidade, pois como são compartilhadas, “sua linguagem penetra todos os interstícios do que chamamos realidade” (MOSCOVICI, 1998). Por outro lado, alguns grupos possuem mais acesso à esfera pública e seus recursos discursivos, fazendo com que o acesso de outros a meios de contestar ou reformular construções do real seja mais restrito. Dessa maneira, aqueles com acesso aos meios de construção da realidade são aqueles cuja versão da realidade é reificada e legitimada como “reais”.

Se através da representação social, os significados se tornam “ambíguos, híbridos e contestados. Isso abre a possibilidade de diálogo, debate e conflito” (HOWARTH, 2007, p.23), como atores ativos na construção da realidade social, devemos entender o ato de receber representações como um convite a sua reinterpretação e reavaliação. Desse modo, as representações sociais não são construtos harmônicos e estanques, mas fruto de posicionamentos ideológicos muitas vezes contraditórios, os quais podem ser alterados para empoderar grupos e indivíduos cujas identidades e futuros estariam potencialmente ameaçados.

Além disso, quando recebemos as representações por um canal de comunicação de massa, tal como a televisão, devemos estar atentos que seu consumo acrítico pode levar à legitimação de recortes pré-selecionados da realidade, ou seja, se estamos distante da realidade que nos é apresentada, sem meios de verificar sua verossimilhança contextualizada, há maiores chances de assumirmos maiores graus de realidade naquilo que é proposto. O tratamento marginal e inferiorizado de mulheres latinas, quando apresentado pela televisão no horário nobre sob o manto do entretenimento assume um poder institucional que dá continuidade a práticas de discriminação dessas mulheres – indo de encontro às conquistas feministas e dos direitos humanos por todo o globo.

REFERÊNCIAS

ABRIC, Jean Claude. **Pratiques sociales et eprésentations**. Paris: PUF, 1994.

_____. **Práticas sociais y representaciones**. Embaixada Francesa no México: Cultura Libre. 2001.

ACEBAL, Martin e MAIDANA, Nidia **Los estereotipos verbales y visuales, continuidades y especificidades**. 2001. Disponível em: <http://www.arqchile.cl/publicacion_acebal.htm> Acesso em: 15 jul. 2016

ACEBAL, Martin. **Los estereotipos visuales y las imagenes estereotipadas**. 2010. Disponível em: <<http://www.archivo-semiotica.com.ar/Acebal.html>> Acesso em: 15 jul. 2016.

A+E Entertainment. **Lifetime Unveils New Iconic Logo And Tagline To Tap Into Cultural Shift Among Women**. Disponível em: <<http://www.businesswire.com/news/home/20120502006626/en/Lifetime-Unveils-Iconic-Logo-Tagline-Tap-Cultural> > Acesso em: 18 ago. 2015

ALCOFF, Linda. Is Latino/a identity a racial identity? In: GRACIA, Jorge e DE FREIFF, Pablo. **Hispanics/Latinos in the United States: Ethnicity, Race and Rights**. Nova Iorque: Routledge, 2000. pp.23-45.

_____. Latinos Beyond The Binary. In: **The Southern Journal of Philosophy**, vol. 47(1), 2009, pp. 112–128. Disponível em: <<http://www.alcoff.com/content/beyondbinary.html>> Acesso em: 23 jul. 2016.

ALEXANDRE, Marcos. O Papel Da Mídia Na Difusão Das Representações Sociais. In: **Revista Comum**, vol.6(17), 2001, pp.111-125. Disponível em: <<http://www.sinpro-rio.org.br/imagens/espaco-do-professor/sala-de-aula/marcos-alexandre/opapel.pdf> > Acessado em: 04 jul. 2016.

_____. Representação social: uma genealogia do conceito. In: **Revista Comum**, v.10, n. 23, 2004. pp. 122 a 138. Disponível em: <<http://www.sinpro-rio.org.br/imagens/espaco-do-professor/sala-de-aula/marcos-alexandre/Artigo7.pdf>> Acessado em: 04 jul. 2016.

ALLEN, Robert . Introduction. In: ALLEN, Robert. (org.). **To be continued...soap operas around the world**. Londres, Routledge, 1995.

ALMEIDA, Alvanita e ALVES, Ivia. **Mulheres em Seriados**: configurações. Salvador: EDUFBA, 2015.

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Famílias diante das telenovelas. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n.17. 2003. pp.1-21. Disponível em:< http://www.academia.edu/4236922/Familias_diante_das_novelas_Cadernos_de_Antropologia_e_Imagem> Acessado em: 12.julho.2014

ALMEIDA, Heloísa. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. In: **Estudos Feministas**, vol.15(1), 2007. pp. 177-192. Disponível em : <

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2007000100011> 21 jul. 2016

ALLRATH, Gaby e GYMNICH, Marion. **Narrative Strategies in Television Series**. Hampshire: palgrave, 2005. Disponível em: <http://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/.../Narrative_Strategies_in_Televisio_n_Series.pdf> Acesso em: 31 julho 2015

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/la frontera: the new mestiza**. 1ª ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

APARICIO, Frances, e CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana. **Tropicalizations: transcultural representations of Latinidad**. Hanover: University Press of New England for Dartmouth College, 1997.

ARMIN. It's mama logo time. In: **Brand New**. 2012. Disponível em: <http://www.underconsideration.com/brandnew/archives/its_mama_logo_time.php#V4hG-_xrjIU> Acesso em: 18 ago. 2015.

ARRUDA, Angela. Teoria das Representações Sociais e teorias de gênero. In: **Cadernos de Pesquisa**, n. 117, 2002. Pp. 127-147. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf>> Acesso em 03 jul. 2013

ARTMACHINE. **Devious Maids Season 1**. 2013. Disponível em: <<http://artmachine.com/entertainment/portfolio/devious-maids/>> Acesso em 10 jul. 2015.

BAHADUR, Nina. Women in the media: female tv and filme characters still sexualized and sidelined, study finds. **The Huffington Post**. 13 nov. 2012. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2012/11/13/women-in-the-media-female_n_2121979.html> Acesso em: 18 jul. 2016

BALDRY, Anthony. Phase and transition, type and instance: patterns in media texts as seen through a multimodal concordancer. In: O'HALLORAN, Kay. **Multimodal Discourse Analysis**. Nova Iorque: Continuum, 2004.

BALDRY, Anthony e THIBAUT, Paul J. **Multimodal transcription analysis: a multimedia toolkit and coursebook with associated on-line course**. Londres: Equinox Publishing, 2006.

BALDRY, A.P; THIBAUT, P. J. Towards Multimodal Corpora. In: Aston, G. and Burnard, L. (eds.), **Corpora in the Description and Teaching of English**. Bologna: CLUEB, 2001. pp. 87-102.

BAPTISTA, André. **Funções Da Música No Cinema: Contribuições Para A Elaboração De Estratégias Composicionais**. Dissertação. 174f. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2007. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf>> Acessado em: 20 fev. 2016.

BAPTISTA, Maria. Estereotipia e representações sociais: uma abordagem psico-sociológica. In: BARKER, A (org.). **A persistência dos estereótipos**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2004. p.103-116. Disponível em: <<http://lct-ead.nutes.ufrj.br/constructore/objetos/Aula%201%20-%20Representac%F5es%20sociais%20e%20esterotipia.pdf>> Acesso em 24/10/2016

BARBOSA, Marialva. Televisão, narrativa e restos do passado. In: **ecompos**, vol.8, 2007. p.1-21. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/ecompos/article/view/138>> Acesso em 05 jun. 2016.

BATEMAN, John. Multimodal analysis of film within the GEM framework. In: **Ilha do Desterro**, n.64, 2013. Pp.49-84. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2013n64p49>> Acesso em: 20 abril 2016.

BAUMGARTEN. Shaken and stirred: language in film in a cross-cultural perspective. In: BAUMGARTEN, N. et al (eds.). **Übersetzen, Interkulturelle Kommunikation, Sparcherweb und Sprachvermittlung** – das Leben mit mehreren Sprachen. Festschrift für Juliane Houze zum 60. Geburtstag. Zeitchrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht 8(2/3), 2003. p20-29. Disponível em: <<http://docplayer.net/11784684-Shaken-and-stirred-language-in-film-in-a-cross-cultural-perspective.html>> Acesso em: 01 amio 2016.

BELTRAN, Mary. The **Hollywood Latina body as site of social struggle: Media constructions of stardom and Jennifer Lopez's 'Crossover butt'**. In: Quarterly Review of Film and Video, vol.19, 2002. Pp. 71-86. Disponível em: <http://www.academia.edu/608579/The_Hollywood_Latina_Body_as_Site_of_Social_Struggle_Media_Constructions_of_Stardom_and_Jennifer_Lopezs_Crossover_Butt> Acesso em: 28 jul. 2016.

BOUGADI, Stravoula. Presentations and representations of prison: the case of television's series PRISON BREAK. In: **The Contemporary Criminality and its Confrontation Seminar**. Massachussets, 2013. Disponível em: <http://www.academia.edu/8541886/S.G._Bougadi_PRESENTATIONS_AND_REPRESENTATIONS_OF_PRISON._The_case_of_televisions_series_PRISON_BREAK_> Acesso em: 15 jul. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1996.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Nova Iorque: Simon and Schuster Paperbacks, 1995.

BROWN, Anna e LOPEZ, Mark. Mapping the latino population by state, county and city. In: **Pew Research Center: Hispanic trends**. 2013. Disponível em: <<http://www.pewhispanic.org/2013/08/29/mapping-the-latino-population-by-state-county-and-city/>> Acesso em 25 set. 2016.

BRYANT, Jennings e ZILLMAN, Dolf. **Media effects: advances in theory and research**. 2a ed. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2008.

BURN, Andrew. A Very Long Engagement: English and the Moving Image. In: WYSE, D., ANDREWS, R. e HOFFMAN, J. (eds) **The Handbook of English**,

Language and Literacy Education. Londres: Routledge. 2010. pp 354-366. Disponível em: < <https://aburn2012.files.wordpress.com/2014/04/burn-2009-english-and-the-moving-image.pdf> > Acesso em: 29 abril 2016

_____. **The kineikonic mode:** towards a multimodal approach to moving image media. Londres: National Centre for Research Methods Working Paper. 2013. Disponível em: <http://eprints.ncrm.ac.uk/3085/1/KINEIKONIC_MODE.pdf> acessado em: 16 ago. 2016.

BURN, Andrew e PARKER, David. **Analysing Media Texts**, Londres: Continuum, 2003.

_____. Tiger's Big Plan: Multimodality and the Moving Image. In: JEWITT, C. and KRESS, G. (orgs.). **Multimodal Literacies**. Nova Iorque: Peter Lang, 2010, pp. 56-72.

CALDERÓN, Héctor. **Narratives of Greater Mexico:** essays on Chicano literary history, genre, and borders. Austin: Texas University Press, 2004.

CALDERON, J. **The image of Hispanic women in America.** 2014. Disponível em: <<http://room4debate.com/debate/the-image-of-hispanic-women-in-american-media>> Acessado em: 14 Set. 2015

CARTER, Bill e VEJA, Tanzina. Network struggles to appeal to hispanics. **The New York Times**, 2012. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/08/06/business/media/networks-struggle-to-appeal-to-hispanics-without-using-stereotypes.html?_r=0> Acesso em 28 jul. 2016.

CASEY, B. et al. **Television Studies: The Key Concepts**. Nova Iorque: Routledge, 2002

CHAMON, Edna Maria. Representação Social da pesquisa pelos doutorandos em ciências exatas. In: **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 2. 2006. Disponível em: <www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/11024> Acesso em: 07 março 2013.

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Ítaca: Cornell UP, 1978.

CIHODARIU, Miriam. Narratives as instrumental research and as attempts of fixing meaning: the uses and misuses of the concept of "narratives". In: **Journal Of Comparative Research in Anthropology and Sociology**, Bucareste, vol.3, n.2. 2012, pp.27-43. Disponível em: <<http://compaso.eu/wp-content/uploads/2013/01/Compaso2012-32-Cihodariu.pdf>> Acessado em: 12.julho.2014.

CIPRIANI, Casey. **Sorry, ladies: study on women in television and film confirms the worst.** 10 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.indiewire.com/2015/02/sorry->

ladies-study-on-women-in-film-and-television-confirms-the-worst-65220/> Acesso em: 18 jul. 2016.

COHEN, Annabel. The functions of music in multimedia: a cognitive approach. In: **Proceedings of the Fifth International Conference on Music Perception and Cognition**. Seoul. 1998. Disponível em: <http://www.academia.edu/3041645/The_functions_of_music_in_multimedia_A_cognitive_approach> Acesso em: 11 maio 2016.

COLLINS, K. An Introduction To The Participatory And Non-Linear Aspects Of Video Games Audio. In: **Essays on sound and vision**, 2005, pp. 4-19. Helsinki: Gaudeamos Helsinki University Press. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.85.7281&rep=rep1&type=pdf>> Acesso em: 11 maio 2016.

CONROY, Tom. 'Devious Maids', fresh and amusing. 2013. In: **Media Life Magazine**. Disponível em: <<http://www.medialifemagazine.com/devious-maids-fresh-and-amusing/>> Acesso em 17 ago. 2015.

COOK, Vivienne. Going beyond the native speaker in language teaching. **TESOL Quarterly**, v. 33, n. 2, 1999. pp. 185-209.

COZY. In: Merriam-Webster Unabridged Dictionary. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com>> Acessado em: 01. Dez. 2016.

DEADLINE TEAM. **Lifetime's 'Devious Maids' Hits Series Highs In Season 1 Finale**. 2013. Disponível em <<http://deadline.com/2013/09/lifetimes-devious-maids-reaches-series-highs-in-season-one-finale-594757/>> Acesso em: 15 agosto 2016

DEL RIO, Esteban. Latinos, U.S. news magazines, and multiculturalism as a form of professional bias. In: **Conference Papers – International Communication Association**, Nova Iorque, 2009, pp.1-26. Disponível em: <http://www.allacademic.com/meta/p15204_index.html> Acesso em 16 set. 2015

DEVIOUS MAIDS. **Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2226342/>> Acessado em: 21. Jun. 2014.

DEVIOUS MAIDS (2013). Disponível em: <<http://opensubtitles.org>> Acessado em: 11 ago. 2015.

DEVIOUS MAIDS SUBTITLES. Disponível em: <<http://addic7ed.com>> Acessado em: 11 ago. 2015.

DEVIOUS MAIDS TUNE. Disponível em: <http://www.televisiontunes.com/Devious_Maids_-_Pilot.html> Acesso em 13 março 2016

DI PIANO, Tanja et al. **Gender And Media Representation**. In: **Romanian Journal of Experimental Applied Psychology**, volume 4 (4), 2014, pp.1-13. Disponível em: < <http://www.rjeap.ro/issue-4-2014/rjeap/volume-5-issue-4-2014/2-gender->

and-media-representation-tanja-di-piano-eva-gerino-elisa-marino-piera-brustia-luca-rolle > Acesso em: 20 jul. 2016

DJONOV, Emilia e ZHAO, Sumin. From Multimodal to Critical Multimodal Studies through popular discourse. In: *Critical Multimodal Studies of Popular Discourses*. Nova Iorque: Routledge, 2013, pp.1-14.

DOCKTERMAN, Eliana. Is it really a 'wonderful time' to be a woman on TV?

Women's Media Center. 2014. Disponível em:

<<http://www.womensmediacenter.com/blog/entry/women-make-up-only-26-of-nominees-for-66th-primetime-emmy-awards>> Acesso em 20 jul. 2016.

DONNELLY, K.J. **The Spectre of Sound: Music in Film and Television**. Londres: BFI Publishing, 2005.

DOW, B. J. **Prime-time feminism: Television, media culture, and the women's movement since 1970**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1996.

DUNN, Anne. The genres of television. In: FULTON, Helen et al. **Narrative and media**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. pp.125-139

ELLIS, John. **Visible Fictions: Cinema, Television, Video**. Londres: Routledge, 1992.

EXLEY, B. Edgy texts in edgy communities: Social and narrative genres. In: **Practically Primary**, vol.15(3), 2010, p. 3–6.

FAIRCLOUGH, Norman. **Media discourse**. Londres: Edward Arnold, 1995.

FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. In: **Revista Symposium**, n.1, 2001. pp.14-26. Disponível em: <http://www.unicap.br/Arte/ler.php?art_cod=692> Acessado em: 27 mar. 2016.

FULTON, Helen et al. **Narrative and media**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

FREIRE, Marcos e SOARES, Rosana. History and audiovisual narratives: on fact and on fiction. In: **Revista Comunicação Mídia e Consumo**, vol.10, n.28. 2013. p.71-86.

GÁNDARA, Patricia. **Fulfilling America's future: latinas in the U.S.** 2015.

Disponível em: <<http://sites.ed.gov/hispanic-initiative/files/2015/09/Fulfilling-Americas-Future-Latinas-in-the-U.S.-2015-Final-Report.pdf>> Acesso em: 26 jul. 2016

GERBNER, George, et al.. Living with television: The dynamics of the cultivation process. In Bryant, J. e Zillmann, D. (Eds.), **Perspectives on media effects**.

Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 1986, pp. 17-40. Disponível em:

<<http://web.asc.upenn.edu/gerbner/Asset.aspx?assetID=1591>> Acessado em: 17 maio 2015.

_____. Growing up with television: Cultivation processes. In: BRYANT, Jennings. e ZILLMAN, Dolf. [Eds.], **Media effects: Advances in theory and research**, 2a ed. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2002, pp. 43-67.

GERSTON, Jill. Lifetime: A Network by, for and of Women. In: **The New York Times**. 29 jun. 1997. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1997/06/29/tv/lifetime-a-network-by-for-and-of-women.html>> Acesso em 14 jul. 2016

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GITLIN, Todd. Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment. In: **Social Problems**, vol. 26, n. 3, 1979. pp. 251-266. Disponível em: <<http://www.csub.edu/~rdugan2/SOC%20577%20Pop%20Culture/gitlin%20and%20prime%20time%20ideology.pdf>> Acesso em: 28 maio 2015

_____. Media sociology: the dominant paradigm. In: **Theory and society** vol. 6, 1987, pp. 205-255. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i226939>> Acesso em: 16 jul. 2016

GOLASH-BOZA, Tanya e HONDAGNEU-SOTELO, Pierrette. Latino Immigrant Men and the Deportation Crisis: A Gendered Racial Removal Program. **Latino Studies** 11, no. 3, 2012. pp. 271-292

GONÇALVES, Helenice. **Subjetividade e representações sociais: estado da arte da produção nacional 2000-2010**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2011. Disponível em: <<https://www.fcc.org.br/fcc/images/pesquisa/estagios/projetos/HeleniceMGoncalves.pdf>> Acesso em: 06 março 2017.

GONZALEZ, Ana e KROGSTAD, Jens. U.S. deportations of immigrants reach record high in 2013. In: **FACTANK: News in the numbers**. 2014. Disponível em: <<http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/10/02/u-s-deportations-of-immigrants-reach-record-high-in-2013/>> Acesso em: 24 out. 2016.

GOODMAN, N. Twisted tales; or, story, study and simphony. In: MITCHEL, W.J. T. (Org.), **On narrative**. Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 99-116.

GUARESCHI, Pedrinho. Representações sociais e ideologia. In: **Revista de Ciências Humanas**, edição temática, 2000. pp. 33-46. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/viewFile/24122/21517>> Acesso em> 02 jul. 2016

GUNTER, B. **Television and Sex Role Stereotyping**. Londres: John Libbey, 1986. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/48834397/The-Portrayal-of-Women-on-Television>> Acesso em: 20 jul. 2016.

GUTIERREZ, Felix. **More Than 200 Years of Latino Media in the United States**. Disponível em:

<<http://www.nps.gov/history/heritageinitiatives/latino/latinothemestudy/media.htm>>
Acesso em 10 set 2015.

GUTIERREZ, David. An Historic Overview of Latino Immigration and the Demographic Transformation of the United States. In: **American Latinos and the Making of the United States: A Theme Study**. 2015. Disponível em:
<<https://www.nps.gov/heritageinitiatives/latino/latinothemestudy/>> Acesso em: 24 out. 2016

GUZMÁN, Isabel Molina e VALDIVIA, Angharad N. Brain, brow and booty: latina iconicity in US Popular Culture. In: **The Communicative Review**, vol. 7, 2004, pp. 205-221. Disponível em:
<<http://www.uky.edu/~addesa01/documents/BrainBrowandBooty.pdf> > Acesso em: 20 julho 2015

HAGEDORN, Roger. Doubtless to be continued: a brief history of serial narrative. In: ALLEN, Robert. (org.). **To be continued...soap operas around the world**. Londres, Routledge, 1995. Pp.1-27

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. In: **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, São Paulo, n.82, 2011, pp.61-86. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452011000100004> Acessado em: 22.jul.2014

HAMMER, Joshua. Programmer revives Lifetime cable channel. In: **Hearld Journal**, 13 jul. 1991, p.47/51. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers>> Acesso em: 18 ago. 2015.

HARRÉ, R. Gramática e léxicos, vetores das representações sociais. In: JODELET, Denise. **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 17-44.

HERNANDEZ, Lee. 10 latinas who have played 'the help'. In: **LATINA!** 2011. Disponível em: <<http://www.latina.com/entertainment/buzz/10-latinas-who-have-played-help#10>> Acesso em 20 ago. 2016

HILTBRAND, David. Two new shws on Lifetime: 'Dirty' and 'Devious'. In: **The Enquirer Daily News**, 2013. Disponível em: <http://articles.philly.com/2013-06-23/news/40135543_1_jodi-arias-travis-alexander-devious-maids> Acesso em 21 ago. 2016

HODGE, Robert. KRESS, Gunther. **Social Semiotics**. Nova Iorque: Cornell University Press, 1988.

HÖIJER, Birgitta. Social Representations Theory: a new theory for media research. In: **Nordicom Review**, vol. 32(2), 2011. pp. 3-16. Disponível em: <<https://wordpress.dcc.ufba.br/riselabs/files/2012/02/Social-Representations-Theory-A-New-Theory-for-Media-Research-Birgitta-H%25C3%25B6ijer.pdf>>. Acesso em: 25 janeiro 2017.

HOWARTH, Caroline. A social representation is not a quiet thing: exploring the critical potential of social representations theory. In: **British Journal of Social Psychology**, n.45 (1). pp. 65-86. 2007. Disponível em: <<http://eprints.lse.ac.uk/2443>> Acesso em 30 jan. 2017.

HULUBAN, Ana Maria. **Representation of Social Class in American TV Dramas**. 2016. Disponível em: <<https://prezi.com/cdrg4jt6gri6/representation-of-social-class-in-american-tv-dramas/>> Acesso em 15 jul. 2016.

IVENGAR, Shanto et al. Experimental Demonstrations of the “not-so-minimal” consequences of television news programs. In: **Political science review**, vol. 76, n.4, 1982, p.. 848-858. Disponível em: <http://www.uky.edu/~clthyn2/PS671/lyengar_1982APSR.pdf> Acessado em: 26 jan. 2016.

INGHAM, Helen. 1995. **The Portrayal of Women on Television**. 1995. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/48834397/The-Portrayal-of-Women-on-Television>>. Acesso em 20 jul. 2016

IRINEU, L. M. **Representações Sociais Sobre a Latinidade em Sites de Redes Sociais Contemporâneas: Uma Investigação Discursivo-Ideológica Situada no Orkut**. Dissertação. 211f. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011. Disponível em: <www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8922/1/2014_tese_lmirineu.pdf> Acesso em: 12 set. 2016

JEWITT, Carey. An introduction to multimodality. In: _____. (ed.) **The Routledge Handbook of Multimodal Analysis**. 2a ed. Routledge: Londres, 2009a. pp.14-27.

_____. Different approaches to multimodality. In: _____. (ed.) **The Routledge Handbook of Multimodal Analysis**. 2a ed. Routledge: Londres, 2009b. pp.28-39.

_____. Multimodal methods for researching digital technologies. In: PRICE, Sara, JEWITT, Carey e BROWN, Barry (eds.) **SAGE Handbook of Digital Technology Research**. Londres, SAGE. 2013, p.250-265.

JODELET, Denise. (org.) **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2001. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/61566294/Representacoes-Sociais-Cap-01-Jodelet>> Acesso em 18 out. 2016.

_____. Representações sociais: um domínio em expansão. In: _____. **As Representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002, p.17-44. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf>> Acesso em 05 jul. 2016.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 9ª ed. Campinas: Papirus, 2005.

JONES, Melinda. Stereotype accuracy? In: _____. **Cognitive Components of Prejudice: Stereotyping and Categorization**. Disponível em: <https://ic.arc.losrios.edu/~hokersl/Psyc_365/Module_Prejudice/Jones_Chapter4/PrejudiceModule_PartIV_Objective2.pdf> Acesso em 06. Jul. 2016.

JOHNSON, M. A. Constructing a new model of ethnic media: Image saturated Latina magazines as touchstones. In: VALDIVIA, Angharad N. [ed.], **A companion to media studies**. Malden: Blackwell, 2003, pp. 272-292.

JOST, François. **Compreender a Televisão**. Porto Alegre, Sulina, 2007.

_____. **Do que as séries americanas são sintomas?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

KELLER, Gary. **Hispanics and United States film: An overview and handbook**. Tempe, AZ: Bilingual Review Press, 1994.

KHITROV, Arseniy. Representations of the Police in Contemporary Russian Police TV Series: The Case of Glukhar'. In: **Journal of Communication Inquiry**, vol.1, 2015, pp.1-17. Disponível em: <[Arseniyhttp://jci.sagepub.com/content/early/2015/10/14/0196859915609401](http://jci.sagepub.com/content/early/2015/10/14/0196859915609401)> Acesso em: 15 jul. 2016.

KIM, Lahn. **Hazel: US Situation Comedy**. Disponível em: <<http://www.museum.tv/eotv/hazel.htm>> Acesso em 21 ago. 2016.

KITCH, Carolyn. Changing theoretical perspectives on women's media Images: the emergence of patterns in a new area of historical scholars. In: **J & Mc Quarterly**, vol. 74, n.3, 1997. pp. 477-489. Disponível em: <<http://www.aejmc.org/home/wp-content/uploads/2012/09/Journalism-Mass-Communication-Quarterly1997-Kitch-477-89.pdf>> Acesso em 19 jul. 2016.

KRESS, Gunther and VAN LEEUWEN, Theo. **Reading images: the grammar of visual design**. Londres: Routledge, 1996.

_____. **Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication**. Oxford UK: Oxford University Press, 2001.

LABOV, W. e WALETZKY, J. Narrative analysis: Oral versions of personal experience. In: HELM, J. (Org.), **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle: University of Washington Press, 1967, pp.12-44.

LEE, Cynthia. Study finds TV shows with ethnically diverse casts, writers have higher ratings. In: **UCLA Newsroom**. 2013. Disponível em: <<http://newsroom.ucla.edu/releases/study-finds-that-tv-shows-with-248757>> Acesso em 20 jul. 2016.

LEE, Tianne e FISKE, Susan. Stereotypes. In: **International Encyclopedia of the Social Sciences**. 2008. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3045302611.html>> Acesso em: 06 jul. 2016.

LEMBO, Ron. Social Theory. In: _____. **Thinking through television**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.17-31. Disponível em: <<http://universitypublishingonline.org/cambridge/aaa/ebook.jsf?bid=CBO9780511489488>> 10 maio 2016.

LEMKE, Jay. Travels in Hyper modality. In: **Visual Communication**, vol. 1(3), 2002. p.299-325

LIFETIME. **Devious Maids**. 2013. Disponível em: <<http://www.mylifetime.com/shows/devious-maids/season-1/episode-1>> Acesso em: 25 set. 2016.

LIPPMAN, Walter. **A Opinião Pública**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

LIST OF EPISODES DEVIOUS MAIDS. **Wikipedia**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Devious_Maids_episodes#Season_1_.282013.29> Acesso: 21. Jun. 2014.

LIU, Y. e O'HALLORAN, K. Intersemiotic Texture: Analyzing cohesive devices between language and images. In: **Social Semiotics**, vol. 19(4), 2009, pp.1-39.

LOPEZ, Mark. Latino Identity is changing. **The New York Times**. 2015. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/roomfordebate/2015/06/16/how-fluid-is-racial-identity/hispanic-and-latino-identity-is-disappearing>> Acesso em: 22 jul. 2016.

LOTZ, A. D. **Redesigning women: Television after the network era**. Urbana: University of Illinois Press, 2006.

LUHIANCHUKI, Claudia. A Representação da Mulher nas Telenovelas Brasileiras nos Anos 90. In: **XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 1998. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/f8523707b335b565acc6b0bbd4a36ebe.PDF>> Acesso em: 21 jul. 2016

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MACHADO, Liliane. **E a mídia criou a mulher: como a TV e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero**. Tese de Doutorado. 2006. 244f. Universidade de Brasília. Brasília, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/3409>> Acesso em 19 jul. 2016.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais : definição e funcionalidade. In: Dionísio, Angela et al. (org.) **Gêneros Textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002 . p.19-36.

MARQUES, Girllayne, BARROS, Kazue e COSTA, Marcelo. Ironia e (im)polidez em tempos de eleição: um estudo a partir de compartilhamento na página Folha de S. Paulo na rede social Facebook. In: **ANAIS ELETRONICOS**. 6º Simpósio Hipertexto e Tecnologias na Educação e 2º Colóquio Internacional de Educação com Tecnologias. 2015. *Pp.1-20*.

MARTIN, J. R. **English text: system and structure**. Filadélfia: John Benjamin, 1992.

MARTIN, M. A **Linguagem Cinematográfica**. SP: Editora Brasiliense, 1999.

MARTÍNEZ, Alberto Garcia. Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo. In: **La Televisión en España**. Informe 2012, Ediciones Deusto, Barcelona, pp. 225-246.

MASTRO, Dana, BEHM-MORAWITZ, Elizabeth e ORTIZ, Michelle. The cultivation of social perceptions of latinos: a mental models approach. In: **Media Psychology**, n.9, 2007, pp. 347-365. Disponível em: <http://syndicate.missouri.edu/resources/behm-morawitz/Perceptions_of_Latinos.pdf> Acesso em: 16 set. 2015.

MASTRO, Dana e BEHM-MORAWITZ. Latino representation on primetime television. In: **J & MC Quartely**, vol.82, n.1, 2005, pp.110-130. Disponível em: <http://www.syndicatemizzou.org/resources/behm-morawitz/Latinos_on_TV.pdf> Acesso em: 14 Set. 2015

MASTRO, Dana e GREENBERG, B. The Portrayal of Racial Minorities on Prime Time Television. In: **Journal of Broadcasting and Electronic Media**, 2000, vol.4, n.4. pp. 690-703

MATÊNCIO, Maria de Lourdes. Práticas de leitura e escrita: abordagens discursivas das representações sociais. In: **Anais do II Simpósio Internacional sobre Práticas Escritas na Escola: letramento e representação**. São Paulo: USP. 2006.

MAYORGA, Patricia. **Ethnic media and identity construction: content analysis of the visual portrayals of women in latina and glamour magazines**. Tese, 182f. 2007. Georgia State University. Departamento de Comunicação. Georgia: Georgia State University, 2007.

MCGARTY, Craig et al. Social, cultural and cognitive factors in stereotype formation. In: **Stereotypes as explanations: the formation of meaningful beliefs about social groups**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Pp. 1-16.

MCKEE, Robert. **Six Kinds Of Television Series**. [Newsletter recebida por e-mail pessoal]. Abril 2017.

MCNAMARA, Mary. Review: 'Devious Maids' are sexy, scheming and Stereotypical. In: **Los Angeles Times**. 2013. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-devious-ma...>> Acesso em: 20 ago. 2016.

MEDGYES, P. Native or non-native: who's worth more? **ELT Journal**, v. 46, n. 4, p. 340-349, 1992.

MERSKIN, Debra. Three Faces of Eva: perpetuation of The Hot-Latina Stereotype in Desperate Housewives. In: **Howard Journal of Communications**, vol. 18(2), 2007,

pp. 133 – 151. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10646170701309890> >
Acesso em: 28 jul. 2016.

METZ, Christian. Some points in the semiotics of the Cinema. In: **Film language: a semiotics of the cinema**, Chicago: University of Chicago UP, 1974. Disponível em: <<http://academic.uprm.edu/mleonard/theorydocs/readings/Metz%20on%20film%20language.pdf>> Acessado em: 26 abril 2016

MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: **The Velvet Light Trap**, 58. 2006, pp. 29-40

_____. **Soap operas and primetime seriality**. 29 jul. 2007. Disponível em: <<https://justtv.wordpress.com/2007/07/29/soap-operas-and-primetime-seriality/>>
Acesso em 16 fev. 2016.

_____. **More thoughts on soap operas and television seriality**. 14 jul. 2009. Disponível em: <<https://justtv.wordpress.com/2007/07/29/soap-operas-and-primetime-seriality/>> Acesso em 16 fev. 2016.

MOLIN, Daniel. **A Study of Gender Representation in Californication** (monografia). Malmö University College. Suécia. 2007. 47f. Disponível em: <<http://dspace.mah.se/bitstream/handle/2043/7913/GenderrepresentationinCalifornication.pdf?sequence=1>> Acessado em: 11.jul.2014.

MOLINER, E. e VIDAL, J. Sétréotype de la catégorie et noyau de la représentation sociale. In: **Revue Internationale de Psychologie Sociale**, vol.1, 2003, p. 157-175. Disponível em: <[http://www.europhd.net/html/_onda02/07/PDF/9th%20Lab%20Meeting%20Scientific%20Material/Moliner/Moliner,%20P.%20Vidal,%20J.%20\(2003\).%20St%C3%A9r%C3%A9otype%20de%20la%20cat%C3%A9gorisation%20et%20noyau%20de%20la%20repr%C3%A9sentation.%20Revue%20Internationale%20de%20Psychologie%20Sociale.%201,%20157-176.pdf](http://www.europhd.net/html/_onda02/07/PDF/9th%20Lab%20Meeting%20Scientific%20Material/Moliner/Moliner,%20P.%20Vidal,%20J.%20(2003).%20St%C3%A9r%C3%A9otype%20de%20la%20cat%C3%A9gorisation%20et%20noyau%20de%20la%20repr%C3%A9sentation.%20Revue%20Internationale%20de%20Psychologie%20Sociale.%201,%20157-176.pdf)> Acesso em: 04 julho 2016.

MORAN, Rob. People Are Pretty Upset About Eva Longoria's New TV Show. **JUNKEE**, 2013. Disponível em: <<http://junkee.com/people-are-pretty-upset-about-eva-longorias-new-tv-show/12896>>. Acesso em: 16 fev. 2014.

MORENO, Rachel. **A imagem da mulher na mídia: controle social comparado**. São Paulo: Publisher Brasil, 2012.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. The history and actuality of social representations. In: FLICK, U. (Ed) **The psychology of the social**. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.

_____. **Social Representations: explorations in social psychology**. Oxford: Polity Press, 2000

_____. **Representações Sociais: investigações em psicologia social**. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

NAGY, Ian. **After the Laughter: Ideology and Collective Memory in the Television**. Dissertação de Mestrado. Simon Fraser University. Vancouver, 1997. Disponível em: < <http://summit.sfu.ca/item/7324>> Acesso em 14 jul. 2016

NAVARRO, Mireya. Trying to get beyond the role of the maids; Hispanic actors are seen as underrepresented, with the exception of one part. In: **The New York Times**. 2002. Disponível em: < http://www.nytimes.com/2002/05/16/movies/trying-get-beyond-role-maid-hispanic-actors-are-seen-underrepresented-with.html?pagewanted=all&_r=0> Acesso em: 21 ago. 2016.

NDALIANIS, Angela Television and the Neo-Baroque. In MAZDON, Lucy e HAMMOND, Michael (eds.) **The Contemporary Television Serial**. Edinburgo: University of Edinburgh, 2005. pp.83-101

NEELY, Priska. Hoping To Reach A Wider Audience, Lifetime Breaks Out Of Familiar Formula. In: **Code switch**. 2014. Disponível em: <<http://www.npr.org/sections/codeswitch/2014/07/26/335422000/hoping-to-reach-a-wider-audience-lifetime-breaks-out-of-familiar-formula>> Acesso em 14 jul. 2016

NEWMAN, Michael. From beats to arcs: towards a poetics of television. In: **The Velvet Light Trap**, n.58, 2006. Pp.16-28. Disponível em: <<http://my.fit.edu/~lperdiga/HUM%203085--Television%20and%20Popular%20Culture--Newman.pdf>> Acessado em: 16 jun. 2016

NORRIS, Sigrid. **Analyzing multimodal interaction: a methodological framework**. Londres, Routledge, 2004.

_____. **Identity in Inter(action): introducing multimodal inter(action) analysis**. Berlim: De Gruyter Mouton, 2011.

OCHS, Elinor. Narrative Lessons. In: Alessandro Duranti (ed.) **A companion to linguistic anthropology**. Malden: Blackwell publishing. 2004. pp. 269-289.

OCHS, Elinor e CAPPS, Lisa. Narrating the self. In: **Annual Reviews in Anthropology**. Califórnia, vol.25, 1996, pp.19-43. Disponível em: <<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.anthro.25.1.19>> Acessado em: 02.jun.2014

O'DONNEL, Victoria. **Television Criticism**. Nova Iorque: SAGE Publications, 2007. pp.170-175.

O'HALLORAN, Kay. Classroom discourse in mathematics: a multi-semiotic analysis. In: **Linguistics and Education**, vol.10 (3), 2000. pp.359-388.

_____. Visual semiotics in film. In: O'Halloran (ed.) **Multimodal discourse analysis: systemic functional perspectives**, Nova Iorque: Continuum, 2004.

O'HALLORAN, Kay et al. Challenges and Solutions to Multimodal Analysis: Technology, Theory and Practice. In FANG, Y. e WEBSTER, J. (eds). **Developing**

Systemic Functional Linguistics: Theory and Application. Londres: Equinox. 2014. Disponível em: <http://multimodal-analysis-lab.org/_docs/Challenges_and_Solutions_to_Multimodal_Analysis%20-%20Technology,Theory_and_Practice.pdf>

OLIVEIRA E PAIVA, Vera Lúcia Menezes de. A pesquisa narrativa: uma introdução. In: **Revista Brasileira de Lingüística Aplicada**, Belo Horizonte, vol.8 no.2, 2008. pp.1-16. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-63982008000200001&script=sci_arttext> Acessado em: 17.jul.2014

OLIVEIRA, Rafael. ESTEREÓTIPOS SONOROS: A Escala Menor Harmônica e a Representação da Música Árabe. In: **VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Antropologia** Florianópolis, maio de 2015. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/389003/mod_resource/content/0/2015-2_Etno-Momesso.pdf> Acesso em 16 jul. 2016.

O'TOOLE, Michael. Opera Ludents: the Sydney Opera House at work and play. In: O'HALLORAN, Kay. **Multimodal Discourse Analysis**. Nova Iorque: Continuum, 2004.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PANITCHPAKDI, Jarupa. The Representations of Women in Thai Soap Operas: The Contestation of Gender Ideologies and Cultural Identities. In: **Thammasat Review**. vol. 12 (1), 2007, pp. 9-51. Disponível em: <<http://www.tci-thaijo.org/index.php/tureview/article/view/40846>> Acesso em: 08 jan. 2016

PATRICK, Jeannie Ann. **Not your mother's Latinas: film representations for a new millennium**. Tese de doutorado. 191 f. Michigan Technological University. Michigan, 2009. Disponível em: <<http://digitalcommons.mtu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1093&context=etds>> Acesso em 12 set. 2015.

PEREIRA, Germana da Cruz. **As representações do gênero feminino no seriado televisivo A grande família: uma análise crítica do discurso imagético-verbal**. Universidade Federal do Ceará. Centro de Humanidades. Tese de Doutorado. 155f. Fortaleza: Ceará, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10509/1/2014_tese_gcpereira.pdf> Acesso em: 04 julho de 2016.

PHELAN, John. El origen de la Idea de America. In: **Latinoamerica: cuadernos de cultura latino americana**, n.31, 1979, p. 5-21. Disponível em: <http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/2975/31_CCLat_1979_Phelan.pdf?sequence=1> Acesso em 06 ago. 2017.

PINTO, Alexandre de Souza Ferreira da Silva. Funções narrativas da música em produções audiovisuais. In: **Anais do XI Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais**. Pirenópolis. 26 a 29 de maio 2015. Disponível em: <<http://www.abccogmus.org/documents/SIMCAM11.pdf>> Acesso em: 14 maio 2016

TODOROV, Tzvetan. The 2 Principles of Narrative. In: **Diacritics**, n.1(1), pp.37-44.1971.

PUERTAS, Lorena. Research into Tv serials: past and present. In: **FORMATS: Revista de Comunicación Audiovisual**. Barcelona, n.4, 2005. Disponível em: <http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/arti_ing.htm> Acessado em: 17.jul.2014

RAJAGOPALAN, K. Linguistics and the myth of nativity: comments on the controversy over “new/non-native Englishes”. **Journal of Pragmatics**, v. 27, 1997. pp. 225-231.

RAMIREZ, Tanisha. Eva Longoria's Devious Maids Is a Wasted Opportunity. **The Huffington Post**. 2013. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/tanisha-l-ramirez/eva-longorias-devious-maids_b_3210204.html> Acesso em: 16 fev. 2014.

RAWSON, Kristy. **A Trans-American Dream: Lupe Vélez and the Performance of Transculturation**. Tese de Doutorado. 411f. The University of Michigan. Michigan, 2012. Disponível em: <<https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/93812>> Acesso em: 28 jul. 2016.

RIBEIRO, Ana Maria da Costa. **A Narrativa Audiovisual: o cinema e o filme publicitário**. Dissertação. 104 f. 2008. Instituto de Ciências Sociais. Universidade do Minho. Minho: Portugal. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/9476>> Acesso em: 01 junho 2016

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1994.

RODRIGUEZ, Clara. Dolores Del Rio and Lupe Vélez: working in Hollywood, 1924-1944. In: **Norteamérica**, n.1, 2011. pp.69-91. Disponível em: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/namerica/v6n1/v6n1a4.pdf>> Acesso em: 28 jul. 2016.

ROSARIO SALAZAR. In: **Wikipedia, The Free Encyclopedia**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Rosario_Salazar> Acesso em 21 ago. 2016.

RYAN, Carey. Stereotype accuracy. In: **European review of Social Psychology**, vol. 13, 2002, p.45/109. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/233241350_Stereotype_accuracy> Acesso em 09 jul. 2016.

RYAN, Marie Laure. Narration in Various Media. In: **The Living Handbook Of Narratology**. 2014. Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>> Acessado em: 31 maio 2016.

SA, Celso Pereira de. Representações sociais: teoria e pesquisa do núcleo central. **Temas em psicologia**, Ribeirão Preto, v. 4, n. 3, p. 19-33, dez. 1996. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X1996000300002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 12 set. 2016.

SANTOS, Marcos J. **Estereótipos, preconceitos, axé-music e pagode**. Dissertação de Mestrado. 242 f. Mestrado em Psicologia. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <http://www.pospsi.ufba.br/Marcos_Joel.pdf> Acesso em: 16 jul. 2016.

SCOLLON, Ron e SCOLLON, Susie. **Discourses in place: language in the material world**. Nova Iorque: Routledge, 2003.

SEGA, Rafael. O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici. In: **Anos 90**, n.13, 2000. pp. 128-133

SHRUM, L.J. Television Viewing and Social Reality Effects and Underlying Processes. In: WANKE, Michaela (ed.). **Social psychology of consumer behavior**. Nova York: Taylor and Francis, 2009. pp.251-273.

SIFUENTES, Lírian. Personagem de novela ou mulher da vida real? In: **Contracampo**, n. 20, 2009, pp. 65-78. Disponível em: <www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/download/15/31> Acesso em: 21 julho 2016.

SMITHSONIAN INSTITUTION. Latinos. In: **Mexican American**: Glossary. Disponível em: <<http://americanhistory.si.edu/collections/mexicanamerica/glossary.html>> Acesso em: 22 jul. 2016.

SOUZA, Karla e BARROS, João de Deus. Estereótipos étnicos e representações sociais: uma breve incursão. In: **Educação e emancipação**, vol. 5, n.2, 2012. pp.201-227. Disponível em: <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/reducacaoemancipacao/article/view/3259/2669>> Acesso em 24 out. 2016.

SPINK, Mary Jane. O conceito de representação social na abordagem psicossocial. In: **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 300-308, Sept. 1993. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X1993000300017&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 04 Jul. 2016.

_____. Desvendando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das Representações Sociais. In: GUARESCHI, P. A.; JOVCHELOVITCH, S.. (Org.). **Textos em Representações Sociais**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 117-148.

SPITUNILK, Debra. Anthropology and mass media. In: **Annual Reviews in Anthropology**, Atlanta, n.22, 1993, pp.293-315. Disponível em: <media-anthropology.net/Spitunilk_MediaAnthro.pdf> Acessado em:17.julho.2014

STANZIONE, Victoria. Not all latinos are created equal. **Shared Justice**, 2013. Disponível em: <http://www.sharedjustice.org/not_all_latinos_are_created_equal> Acesso em 28 jul. 2016

Stereotype. In: ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php?term=stereotype>> Acesso em 08 jul. 2016.

TAPIA, Andres. What Does It Mean to Be Latino? Everyone Brandishes the Term, but There Are Many Meanings and Interpretations. **The Huffington Post**. 2014. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/andres-t-tapia/what-does-it-mean-to-be-l_b_5808508.html> Acesso em 22 jul. 2016.

THIBAUT, Paul. The multimodal transcription of a television advertisement: theory and practice. In: BALDRY, Anthony (ed.) **Multimodality and multimediality in the distance learning age**. Combopasso: Palladino Editore, 2000. Pp. 311-385.

THOMPSON, John. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 7ª edição, Rio de Janeiro: Vozes. 2007.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

THOMPSON, Robert. **Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER**. Syracuse: Syracuse University Press, 1996.

TOUS-ROVIROSA, Anna et al., The Representation of Women's Roles in Television Series in Spain. Analysis of the Basque and Catalan Cases, **Communication&Society/Comunicación y Sociedad**, Vol. 26, n. 3, 2013, pp. 67-97. Disponível em: <http://www.unav.es/fcom/communication-society/en/articulo.php?art_id=459> Acesso em: 04 julho 2016

TURNER, Mark. **The Literary Mind**. New York: Oxford UP, 1996.

UNITED STATES CENSUS BUREAU. **Quick Facts**. 2015. Disponível em: <<http://www.census.gov/quickfacts/table/PST045215/00#headnote-js-b%20%2017/08/2016>> Acesso em: 25 set. 2016.

VALA, Jorge. Representações sociais e percepções intergrupais. **Análise Social**, vol. 14, 1997, pp. 7-29.

VAN DIJK, Teun. **Racism and the Press**. Londres: Routledge, 1991.

_____. The mass media today: discourses of domination or diversity? In: **Javnost/The Public** (Ljubljana), vol.2(2), 1995, pp. 27-45. Disponível em: <<http://www.discourses.org/OldArticles/The%20mass%20media%20today.pdf>> Acesso em: 30 julho 2015

_____. El análisis crítico del discurso. In: **Anthropos**. Barcelona. 1999, p. 23-36. Disponível em: <<http://www.discursos.org/oldarticles/EI%20an%20E1lisis%20cr%20del%20discurso.pdf>> Acesso em: 30 julho 2015.

_____. La multidisciplinarietà del análisis crítico del discurso: un alegato em favor de la diversidad. In: WODAK, Ruth.; MEYER, Michael. **Métodos de análisis crítico del discurso**. Barcelona: Gedisa, 2001. Disponível em:

<<http:// analisisdeprensa.cl/web/wp-content/uploads/2015/04/Libro-Wodak-Metodos-de-Analisis-Critico-del-Discurso-Wodak-y-Meyer.pdf>> Acesso em: 30 julho 2015.

_____. **Ideología: una aproximación multidisciplinaria**. Barcelona: Gedisa, 2006a.

_____. Ideology and discourse analysis. In: **Journal of Political Ideologies**, vol 11(2), 2006b. pp.115-140. Disponível em:

<<http://www.discourses.org/OldArticles/Ideology%20and%20Discourse%20Analysis.pdf>> Acesso em: 30 julho 2015.

VAN LEEUWEN, Theo. A representação dos actores sociais. In: PEDRO, Emília. **Análise Crítica do Discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional**. Lisboa: Caminho, 1997, p. 169-221.

_____. **Speech, music, sound**. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1999.

_____. **Introducing Social Semiotics**. Nova Iorque: Routledge, 2004.

_____. Semiótica Social com Theo van Leeuwen [entrevista]. In: Núcleo de Investigações em Gêneros Textuais (org.). **Série Bate Papo Acadêmico**. UFPE. 2014. [não publicado].

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5ª ed. São Paulo: Papirus, 2008.

VEGA, Tanzina. What does it mean to be Latino in America today? **CNN**. 2016. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2016/05/06/living/latino-identity-america/>> Acesso em 22 jul. 2016

VIANA, Caroline. **Homossexualidade Na Tv: Um Olhar Sobre As Representações Homossexuais em Modern Family E Six Feet Under**. Monografia. 37f. Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, 2011. Disponível em: <<http://www.com.ufv.br/pdfs/tccs/2011/CarolineLomarViana.pdf>> Acesso em 18 jul. 2016.

WALTON, Nikki. **Black latino identity - naturally Leslie**. 2009. Disponível em: <<http://www.curlynikki.com/2009/11/black-latino-identity-naturally-leslie.html>> Acesso em 24 jul. 2016.

WALSH, Peter. Homer at Home: Myth, Image, and the Ideology of Television. In: **Media in Transition 2: globalization and convergence**. Massachusetts Institute of Technology. 2002. Disponível em: <<http://cmsw.mit.edu/mit2/Abstracts/PeterWalsh.pdf>> Acesso em: 09 maio 2016

WEAVER, Roslyn et al. The CSI effect at university: forensic science students' television viewing and perceptions of ethical issues. In: **Australian Journal of Forensic Sciences**. 2012, p.1-11. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/254218000_The_CSI_effect_at_university_Forensic_science_students'_television_viewing_and_perceptions_of_ethical_issues> Acesso em: 20 jul. 2015

WINGSTEDT, Johnny, BRANDSTROM, Sture e BERG, Jan. Narrative music, visuals and meaning in film. In: **Visual Communication** vol. 9(2), 2010. p 193-210. Disponível em: <<http://vcj.sagepub.com/content/9/2/193.short>> Acesso em: 13 maio 2016

WRITERS GUILD OF AMERICA. **The 2016 Hollywood Writers Report: Renaissance in Reverse?** 2016. Disponível em: <<http://www.wga.org/the-guild/advocacy/diversity/hollywood-writers-report>> Acessado em: 19 jun. 2016

WYER, R. S., e RADVANSKY, G. A. The comprehension and validation of social information. In: **Psychological Review**, v.106, 1999, pp.89-118. Disponível em: <[http://www3.nd.edu/~memory/Reprints/Wyer%20&%20Radvansky%201999%20\(Psychological%20Review\).pdf](http://www3.nd.edu/~memory/Reprints/Wyer%20&%20Radvansky%201999%20(Psychological%20Review).pdf)> Acesso em: 15 set. 2015.

APÊNDICE

Sinopse da série *Devious Maids*

01 Piloto	Durante uma festa na residência dos Powell, Flora, a empregada é repreendida pela sra Powell por ter se envolvido com o Sr. Powell. Abalada emocionalmente, a jovem escreve uma confissão de abuso sexual, mas é interrompida por seu assassino. O jovem barman da festa é preso, acusado do crime, ao ser flagrado com uma faca ensanguentada. Durante o enterro, vemos quatro mulheres latinas jurando guardar o segredo da amiga assassinada, são as empregadas das demais residências apresentadas no episódio. Os Stappord tentam encontrar uma substituta para a empregada, Lupe, e entrevistam Marisol, quem tem de recorrer a uma proposta tentadora para não ser descartada – a patroa não gosta de que a empregada não tenha sotaque. A sra Stappord enfrenta dificuldades para vencer a autoridade da ex-mulher de seu marido e Marisol busca auxiliá-la. Na residência dos Delacour, Zoila, a empregada, parece cansada de mais um surto histérico de vaidade de Ginevieve Delacour, uma socialite divorciada de meia idade. Valentina, filha de Zoila, movida por interesses afetivos, busca resolver a situação sugerindo que o filho de Genevieve, Remi, retorne ao lar. Na residência do Sr. Alejandro Rubio, Carmen é apresentada como a nova empregada, trabalhando ao lado de Sam, o motorista, e supervisionada de Odessa – uma russa de meia idade, muito severa. A verdadeira ambição da empregada é usar o patrão para conseguir um contrato na indústria musical. Na residência dos Westmore, Rosie tenta conseguir um dia de folga para resolver a imigração do próprio filho – mas esbarra na vaidade e egoísmo de Peri, sua patroa. O casamento dos Peri é permeado de trocas de insultos entre os cônjuges a respeito da carreira televisiva de Spencer e do pouco desempenho maternal de Peri. Marisol se aproxima das outras empregadas durante a pausa do almoço, ao encontrá-las no parque, e busca se informar sobre a empregada assassinada. Valentina tenta se aproximar de Remi, usando sua sensualidade. Marisol se oferece para ajudar os Powell durante o final de semana, enquanto eles não encontram nova empregada e Adrian Powell se insinua para ela e. Carmen tenta presentear Alejandro com um de seus álbuns e inserir suas músicas em seu iPod, mas se envolve em um acidente doméstico com Odessa – Sam, o motorista, demonstra seu interesse pela empregada. Rosie sofre por não conseguir o dia de folga e interrompe uma entrevista da patroa alegando que seu filho a chamou de “mama”, o que motiva Peri a dar-lhe a folga para passar o dia com o bebê. Zoila e
-------------------------	---

	Valentina se desentendem quanto aos sentimentos da jovem por Remi. Durante o aniversário do Sr. Stappord, a ex-mulher aparece e provoca uma cena, ao que Marisol reage calorosamente e ganha a aprovação da sra. Stappord e dos convidados – Adrian Powell, todavia, a alerta de suas suspeitas quanto a real identidade da empregada. Ao fim, Marisol visita na penitenciária o jovem barman acusado de assassinato, revelado ser seu filho.
02 Colocar a mesa	Alejandro se ausenta durante uma semana, o que dá a Carmen a ideia de aproveitar a residência do patrão como uma convidada, não como empregada – para choque do motorista Sam. Marisol está esperando as outras empregadas logo cedo quando se lembra do processo de condenação de seu filho: a sua empregada asiática a avisa durante uma festa que Eddie foi preso; o delegado a informa das queixas; a advogada confirma a possível condenação. Durante o café da manhã, Valentina se aproxima de Remi até que sua mãe a interrompe, novamente. Spencer Westmore encontra evidência de que Peri o está traindo e ambos pressionam Rosie para revelar a verdade – ela, a princípio, mente pela patroa, quem posteriormente cria uma desculpa para o incidente e jura ser uma esposa fiel. Durante um almoço na casa dos Stappord, Marisol propõe a sra Powell trabalhar em sua residência, mas a sra Stappord a proíbe. Adrian Powell é informado do incidente e usando o conhecimento que possui do passado da sra Stappord a convence a ceder Marisol. Valentina encontra Remi no cinema e é apresentada ao seu grupo de amigos. Carmen convida as amigas para tomar sol na beira da piscina e argumenta que, ao contrário delas, não consegue aproveitar a pobreza e também não se submeteria ao poder (financeiramente motivado) de um marido sobre si. Sam, o motorista, a repreende, mas por um beijo, permite quinze minutos à beira da piscina. A amizade entre Valentina e Remi, para afastá-los, Zoila monta um esquema para desmascarar a filha diante dos amigos de Remi. Ao flagrar a patroa traindo o marido, Rosie fofoca para as amigas sobre o pecado da patroa. Carmen usa o piano de Alejandro para cantar em espanhol e Sam a questiona sobre suas intenções românticas, mas ambos são interrompidos pelo retorno de Odessa. Rosie e Spencer possuem uma conversa honesta sobre o casamento dele e posteriormente, a empregada se distancia da patroa, julgando-a pela infidelidade. Valentina é humilhada ao servir bebidas para Remi e seus amigos, o que a faz revelar seus sentimentos a Genevieve Delacour, a qual se entusiasma com a revelação e apoia os sentimentos da jovem. Marisol e Adrian Powell conversam até que ela encontra a confissão de Flora e ele se retira apressadamente com o documento. Marisol e Eddie conversam na penitenciária sobre o bilhete de Flora (com quem Eddie teve um envolvimento) o qual acaba queimado por Adrian Powell.

03 Limpar o passado	Marisol e a sra. Stappord estão no mercado e encontram a ex-mulher de Michael Stappord, quem se desculpa à empregada, e denuncia o antigo trabalho da atual sra. Stappord. Marisol e a sra. Stappord conversam sobre como esta foi atraída pela proposta de dinheiro fácil e se tornou uma prostituta, até conhecer o atual marido. Adrian é interrompido assistindo um vídeo de strip-tease de Flora para receber um amigo da esposa, o qual pretende apresentar a um hobbie próprio. Genevieve e Valentina se articulam para afastar Zoila da casa e aproximá-la de Remi, o que ocorre enquanto ela costura uma camisa para ele. Sam tenta novamente se aproximar de Carmen, mas ela o rejeita com base em uma projeção de seu futuro dedicado à vida familiar. Rosie pede um empréstimo a Peri para pagar o advogado, que repreende os gastos da empregada e a acusa de chantagem. Spencer Westmore, então, oferece o dinheiro em segredo e há tensão sexual entre ambos. Rosie conta o ocorrido a Marisol e Zoila, que a avisam da possibilidade de uma troca de favores, para assegurar que isso não ocorra, Rosie decide fingir que o jardineiro é seu namorado violento. Quando Carmen é chamada para uma entrevista, tenta convencer Sam a levá-la no carro de Alejandro; o produtor a identifica como uma cidadã porto riquenha e sugere que ela apague o sotaque para se tornar uma celebridade; ele também sugere uma troca de favores sexuais para ser seu produtor. Michael Stappord descobre o ocorrido com a esposa e decide se mudar para Nova Iorque, Marisol tenta convencê-lo do contrário. Zoila descobre o esquema de Genevieve e Valentina e discute com a patroa alegando que não verá sua filha seduzida e abandonada como ela um dia foi, por isso, ausenta-se do trabalho. Remi entende os sentimentos de Zoila e Genevieve vai pedir desculpas, mas ela se acidenta e, no hospital, Remi propõe a Valentina serem somente amigos; o irmão de Genevieve liga para avisar que visitará e Zoila fica devastada emocionalmente. Spencer e Rosie conversam sobre o ocorrido e ele atribui a ereção indiscreta à falta de atividade sexual. Marisol se encontra com a ex-mulher de Michael Stappord e a manipula a convencê-lo a não se mudar. Ao tomarem chá, Marisol descobre que Adrian Powell controla um clube de prostituição e pressiona a sra. Stappord que a conte sobre o esquema. Depois de assegurada de que a ex-mulher de seu marido não revelará seu passado, a sra. Stappord explica que Adrian Powell contrata prostitutas para entreter seus convidados, e usa câmeras escondidas para registrar os encontros. Carmen pratica o apagamento de seu sotaque com programas televisivos e Sam questiona se o esforço vale a pena.
04 Fazer sua	A visita do irmão de Genevieve faz com que Zoila se maqueie e fique nervosa, mas há uma aparente reconciliação; Valentina descobre que o irmão da sra. Delatour e sua mãe eram velhos namorados. Marisol é frustrada por sua advogada diante da impossibilidade de usar as

cama	informações descobertas para inocentar seu filho. Rosie vai à igreja e argumenta seu estado imaculado com o padre, mas alega estar preocupada com o patrão. Alejandro dará uma festa e Odessa pressiona Carmen para que ela sirva os convidados, mas com ajuda do patrão ela acaba convidada do evento. Zoila vivencia conflitos domésticos com o marido e Valentina usa a situação para aprender mais sobre a relação da mãe e Henri Delatour. Marisol presencia uma reunião de Adrian Powell com o representante de uma instituição filantrópica e se oferece para trabalhar no evento, ao que os amigos tramam inseri-la no esquema de prostituição. Peri e Spencer discutem novamente com base na diferença de status de carreiras, Rosie procura confortar o patrão depois. Carmen e Odessa conversam sobre a inversão de papéis na festa, mas não resolvem seus conflitos. Em reunião na hora do almoço, Marisol revela que encontrou o teste de gravidez de Flora e Zoila a repreende severamente, contra a vontade de Rosie e Carmen, as quais informam que Flora pretendia extorquir o pai de seu filho, um homem rico. Marisol encontra a advogada e ambas discutem a autópsia de Flora, realizada por um amigo de Adrian Powell, tornando necessário acessar o documento original. Carmen vai à festa de Alejandro e encontra seu produtor; na festa acaba dançando com um dos convidados; Odessa revela a real idade de Carmen para seu produtor, quem cancela o contrato. Zoila e Henri Delatour jantam juntos e relembram os tempos antigos, até que ela percebe que as desculpas oferecidas eram uma estratégia para seduzi-la novamente; Valentina confronta a mãe e Genevieve a conforta. Durante o jantar na residência dos Powell, Marisol rouba o cartão de acesso do legista, convidado da festa, que pensa ser uma estratégia de sedução do círculo de prostituição; Marisol provoca um pequeno incêndio e foge ao escritório para roubar a autópsia. Peri e Spencer recebem convidados e entram em conflito, Rosie novamente busca confortar o patrão e após ouvir a esposa confessar que não o respeita, Spencer a beija. Rosie aparece na igreja, admitindo ter algo a confessar.
05 Tirar o lixo	O marido de Carmen chega de Miami procurando por ela; ela revela tê-lo abandonado porque após ter casado cedo sem encontrar a felicidade doméstica e porque o marido se recusava a deixá-la trabalhar e não aceitaria o divórcio. Marisol flagra a Evelyn Powell assistindo a um vídeo e chorando. A advogada de Eddie se reúne com a acusação e tenta livrá-lo das acusações com base no diagnóstico de gravidez, mas uma série de e-mails (nos quais Flora rejeita uma proposta de casamento de Eddie) para incriminá-lo. Valentina flagra Remi com outra jovem e ela finge estar bem até escutar a mulher fazer planos de casamento para os dois. Spencer

	tenta seduzir Rosie, mas ela o rejeita, pois repeita as regras do matrimônio; Spencer propõe a Peri, com base na infelicidade matrimonial, que eles flexibilizem o relacionamento; a satisfação dela diminui quando seu amante explica que Spencer deve ter sugerido o novo acordo para satisfazer seus próprios interesses. Evelyn Powell e Adrian desmarcam compromissos para a data 18, data de aniversário do filho falecido do casal – como ela revela a Marisol posteriormente. Eddie e Marisol discutem sobre a proposta de casamento à Flora e Eddie se irrita com o super-protecionismo da mãe. Valentina hostiliza a namorada de Remi que ciente da atitude busca humilhá-la; as duas se desentendem e brigam na beira da piscina. Peri busca convencer Rosie a denunciar o marido, e ela falsamente promete ajudar a patroa, mas conversa com Spencer para esperar uma separação antes de se envolverem. Carmen confronta o marido e a diferença de ideais faz com que o marido tente sequestrá-la de volta; com a ajuda de Sam e Odessa, ela consegue contê-lo e chamar a polícia. Valentina e Remi se desentendem e ela revela como se sente, além de beijá-lo; intrigado com o resultado da discussão, Remi tenta afastar Alisson, quem pedira pela demissão de Valentina, e ela o seduz com cocaína. Marisol e Eddie conversam sobre quando ela descobriu estar grávida e quase o doou para adoção, eles se reconciliam e Marisol revela o plano de Flora de extorquir o pai do bebê por dinheiro; posteriormente, Eddie se lembra de uma conversa telefônica na qual Flora alega ter sido filmada fazendo sexo com o pai do bebê. Evelyn e Adrian Powell comemoram o aniversário de seu filho, mas acabam discutindo sobre o “hobbie” de Adrian e seu vínculo com Flora.
06 Passear com o cachorro	Genevieve e Zoila se desentendem quando a patroa tem sua vaidade ofendida por uma lojista e culpa a culinária mexicana por seu sobrepeso, em reação. É quando ambas descobrem que Genevieve foi vítima de um golpe de seu contador e está falida – o que afeta também a poupança de seu filho. Carmen hostiliza a nova chef da residência (demitida do emprego anterior por ser alérgica a cachorros) e seu vínculo com Sam. Rosie e Spencer tornam-se amantes e isso afeta o desempenho da empregada, que é repreendida por Peri. Marisol encontra um DVD que registra um dos encontros de seu patrão com a atual esposa; Evelyn Powell a surpreende e depois comenta o ocorrido com o marido, quem suspeita que a empregada tenha interesses em desvendar seu “hobbie”. Carmen e Sam discutem sobre o envolvimento dele com a nova chef: ela acha que a chef está abaixo dos padrões e ele questiona os ciúmes da empregada. Posteriormente, ela tenta denunciá-lo para o patrão, mas Alejandro, na verdade, apoia o motorista; Carmen conhece então o cachorro que causou a demissão da chef e formula um plano. Zoila tenta ajudar Genevieve financeiramente, mas a patroa admite já ter

	pensando numa alternativa para sua situação financeira: reatar com seu ex; o plano sai pela culatra quando ele propõe ajudá-la em troca de sexo. Spencer convence Rosie a terminar o serviço doméstico depois para fazerem sexo, mas ao final, ele tem um ataque cardíaco; esse incidente fará com que Peri revele a Rosie a intenção de salvar o casamento por medo de perder o marido. Carmen leva o cachorro até o quarto de Sam e a chef tem uma reação alérgica severa após um encontro com Sam; eles brigam novamente pelo ciúme dela e tornando-se amantes. Marisol revela aos patrões o que encontrou na casa dos Powell e o Sr. Stappord se retira com raiva e vai até Adrian, a quem ataca. A empregada e a esposa o seguem e a sra Powell entrega o DVD para evitar um desastre ainda maior, mostrando a extensão da coleção à empregada. Todavia, era o DVD com Flora que interessava ao Sr. Stappord.
07 Receber mensagens	O episódio começa com os dizeres “O dia que a verdade foi revelada” e uma discussão entre Rosie e Marisol acerca da farsa montada por esta para desvendar o assassinato de Flora. Em flashback, o episódio volta para Marisol tentando se desculpar em vão com Evelyn Powell. Na hora do almoço, ela se encontra com as outras empregadas que discutem sua demissão da casa dos Powell e a oferecem dinheiro e apoio da “Latina Pipeline”. Valentina suspeita do comportamento de Remi. Rosie e Spencer trocam mensagens enquanto ela faz compras; no estacionamento, Marisol discute seu receio de estar usando às empregadas para descobrir a verdade. No mercado, uma ex-aluna aborda Marisol e ela tenta disfarçar, mas deixa Rosie intrigada. Carmen e Sam discutem o status do relacionamento, e ela corrige o excesso de empolgação dele quanto ao envolvimento afetivo. Quando recebe a ex-mulher de Michael Stappord para um chá, Evelyn reclama da nova empregada que se demite ao saber do assassinato de Flora. Rosie discute com as amigas o incidente do mercado e lembra as perguntas que Marisol fazia sobre Flora, sem falar de sua vida pessoal; Zoila defende a empregada ausente. Valentina acidentalmente usa a cocaína de Remi como sabão em pó para lavar as roupas que ele trouxe da faculdade; ele conta a verdade sobre a droga. Sam e Carmen vão ao mercado e encontram a açougueira a quem a empregada apresenta como seu namorado; os planos de Sam para sua carreira a preocupam. Evelyn Powell entra em crise sem uma empregada, sem amigos e sem filhos, sendo confortada pela ex-sra. Stappord. Zoila confronta a tristeza de Valentina e revela a história de vício de Remi. Spencer continua mandando mensagens para Rosie, que o dispensa para investigar a amiga na internet e descobre a verdade sobre a renomada professora Marisol Suarez. Rosie a confronta e não acredita em suas desculpas, ao que Marisol revela seu interesse no assassinato de Flora

	Hernandez e o envolvimento de seu filho – após a discussão, ela descobre o envolvimento de Rosie e Spencer. Marisol a procura novamente e tenta se reconciliar, mas a discussão evolui para a cena de abertura do episódio; quando as outras empregadas chegam, ela disfarça e propõe encontrá-las para almoçar. Carmen confronta Sam sobre as ambições de Sam e declara que não conseguirá ficar no relacionamento sem ambições; quando ele se demite para seguir suas ambições, ela se arrepende. Zoila e Remi conversam sobre o vício em cocaína e ele a afasta, mas Remi acaba enviado para a reabilitação pelo próprio pai. Rosie recebe uma carta do advogado e de seu filho, e repensa sua atitude com Marisol, oferecendo para trabalhar para os Powell e ajudá-la.
08 Cuidar do bebê	A sra Delacour volta de um cruzeiro de duas semanas com um novo namorado milionário, para quem mentiu sobre a idade; Zoila questiona a inteligência do prometido até descobrir que ele é cego. Marisol explica onde fica a sala secreta de DVDs dos Powell e junto com Rosie mente para as outras empregadas. Marisol flagra seus patrões fazendo sexo. Rosie leva o filho dos Westmore até a residência dos Powell para trabalhar, e encontra dificuldades em fazer a patroa aceitar o bebê. Carmen e Odessa se desentendem e a empregada detecta álcool no hálito da governanta. Durante o jantar o novo namorado de Genevieve procura conhecer melhor as empregadas e fala das expectativas de ter um filho com a nova namorada; Zoila conversa com a patroa sobre como ela engravidará e Valentina impede a mãe de revelar os problemas de Remi com drogas. Ao tentar encontrar o DVD que inocente Eddie, Rosie deixa a sra. Powell com o bebê e ela se afeiçoa. Marisol e a sra. Stappord falam sobre o casamento dos patrões e a vida sexual mais intensa para engravidar; Marisol tenta falar de seu filho e acaba se complicando com suas mentiras, enquanto a sra. Stappord revela para uma falsa amiga que quer engravidar. Carmen acorda de madrugada e encontra Odessa bêbada e com um corte na mão, ao ajudá-la descobre que a governanta tem câncer; ela aceita reprimenda de Alejandro. Rosie e Marisol trocam mensagens de texto e a empregada deixa Evelyn cuidar do bebê enquanto ela limpa a casa; ela perde a noção do tempo assistindo os DVDs de Adrian Powell e nota que Evelyn Powell ainda não voltou com o bebê; elas se desentendem e Rosie se retira. Carmen começa a fazer as atividades de Odessa e é repreendida. Zoila e o namorado de Genevieve conversam sobre o passado da patroa e acidentalmente a empregada revela a idade da sra. Delacour; ele se prepara para se retirar da casa ofendido pela mentira e Genevieve discute com a empregada enfatizando que seu interesse não era somente financeiro. Marisol encontra a ex-mulher de Michael Stappord cozinhando e revela a verdade sobre o casamento da patroa e devasta os sentimentos da outra. Marisol e Rosie discutem porque Rosie não encontrou o DVD

	com Flora e se demitiu do segundo emprego. Valentina e o namorado de Genevieve conversam sobre relacionamentos e perdão; ele flexibiliza seu posicionamento e concorda em ficar com Genevieve se Valentina concordar em doar um óvulo para que eles possam ter um bebê. Rosie volta a ver Evelyn Powell para receber seu salário e a patroa a tenta convencer a voltar, ao ver o DVD procurado em um cofre, Rosie aceita voltar. Odessa e Carmen se conciliam e a governanta revela sua carreira de bailarina e como perdeu a perna para o câncer. Marisol ensina Rosie a burlar a senha do cofre para que ela roube o DVD.
09 Mexer os ovos	Odessa e Carmen tentam evitar um desastre no jantar proposto por Alejandro em função da queda de cabelo da governanta. A narrativa volta dois meses no passado com um <i>flashback</i>, para uma conversa entre Flora e Michael Stappord, que negociam o silêncio de Flora quanto à suposta agressão sexual; ela revela estar grávida e exige mais dinheiro. Na linha presente da narrativa, Marisol e a advogada discutem sobre a impossibilidade de usar o DVD para provar a inocência de Eddie. Evelyn continua cada vez mais apegada ao bebê dos Westmore e Rosie revela o apego a Adrian, que a manda retirar o bebê da casa definitivamente. Genevieve convida Zoila para um chá, e para burlar as suspeitas da empregada, anuncia seu casamento e a solução para a gravidez; Zoila se irrita com a patroa. Odessa e Carmen revelam a Alejandro a situação de saúde da governanta e o patrão as recebe cordialmente, mas sem demonstração de emoções. Durante o almoço, as empregadas conversam sobre a situação de patrão-empregada de Odessa e Alejandro e refletem sobre a situação das empregadas. Valentina e o namorado de Genevieve conversam sobre o futuro dela e as dificuldades financeiras; ele diz que pagará a faculdade dela em troca de um óvulo. Marisol visita a avó de Flora no asilo, mas o neto a impede de conversar com a idosa. Spencer volta para casa e tenta reatar com Rosie, mas ela o afasta com medo de outro ataque cardíaco – eles são flagrados por Evelyn Powell. Zoila e Valentina discutem sobre as dificuldades financeiras da família que impedem a jovem de ir para a faculdade, e a doação de seu óvulo que poderia ser uma solução. Rosie e Spencer discutem sobre a proposta de Evelyn Powell para manter seu segredo e recorrem a Adrian. Marisol retorna ao asilo e conversa com a avó de Flora, se passando pela jovem assassinada e descobre o envolvimento de um amigo de Eddie na trama de extorsão. Carmen tenta sensibilizar Alejandro calmamente, mas como ele não reage, ela joga o prato contra a parede e repreende o patrão severamente; ela acaba por se demitir, mas Alejandro vai visitar a governanta no hospital. Evelyn e Adrian discutem sobre a ilusão maternal da esposa e as agruras emocionais decorrentes da morte do filho. Genevieve se despede do namorado, diante da impossibilidade

	de usar um dos óvulos de Valentina e Zoila vende um anel que ganhara de presente para pagar a faculdade da filha.
10 Pendurar as cortinas	Durante um jantar, Peri propõe terapia de casa para Spencer, e apesar de contra a proposta, a pedidos de Rosie, ele decide acompanhá-la; a boa intenção do jantar se desfaz em uma discussão, que a empregada tenta aplacar com a sobremesa. No retorno de Remi, Valentina está apreensiva, mas ele a perdoa e os dois reatam. Em uma reunião com a mãe e a advogada, Eddie lembra algo que só pode revelar à advogada para frustração. Alejandro se preocupa com a demora de Odessa em retornar e Carmen se voluntaria para ajudá-lo a depilar as costas; ela fica enojada e fofoca sobre isso com as amigas; Marisol propõe a Carmen que peça um aumento e se livre da tarefa. Valentina apresenta Remi às outras empregadas e Remi pede para namorar Valentina, apesar do envolvimento com drogas; Zoila o convida para jantar e elogia a iniciativa do rapaz. Rosie encontra com Adrian Powell no mercado e ele a convida para uma festa e entreter um amigo; ela se insulta com a ideia. Ela conta a Spencer ao chegar em casa e ele não reage como ela gostaria e ela acaba concordando com a patroa sobre a personalidade do amante, comparando-o com seu antigo marido. Marisol descobre pela advogada que o filho vendia drogas em festas de elite com um amigo e que Flora conheceu um dos compradores. Durante o jantar, o pai de Zoila (Pablo Diaz) constantemente humilha Remi e Valentina se decepciona com o pouco conhecimento do namorado sobre sua vida; Zoila a conforta e sugere que ela se demita para dar chance ao relacionamento. Carmen e Alejandro conversam sobre a intimidade do patrão e ele revela ser homossexual. O Sr. Delatour tenta se aproximar de Genevieve, mas as traições do passado a impedem de aceitar a aproximação. Michael Stappord tenta falar com a ex-mulher sobre a gravidez da esposa e eles se despedem amigavelmente; Marisol sugere um jantar para anunciar a novidade e acaba confrontando o garçom amigo de seu filho e ele aponta Remi como o namorado elitista de Flora. A festa termina quando a ex-mulher do Sr. Stappord tenta se enforcar no exterior da residência. Spencer tenta confrontar Adrian Powell e acaba se acidentando, mas isso o engrandece aos olhos de Peri, para tristeza de Rosie.
11 Limpar o armário	Peri atropela alguém e Rosie se apressa para resgatar a patroa; ela encontra a vítima do atropelamento e ele a orienta a chamar a ambulância. O casamento dos Stappord fica fragilizado com as visitas à ex-mulher. Marisol e a advogada discutem novamente sobre a falta de provas do caso. Carmen escuta Alejandro discutindo com o namorado sobre o conflito entre vida pessoal e vida amorosa e aparece sobrecarregada com as atividades domésticas que assumiu por Odessa; o namorado de Alejandro pede para ajudar na faxina alegando ser obcecado com limpeza e menciona como seria melhor se ambos

	morassem juntos. Zoila flagra Genevieve com um novo amante, que acaba sendo seu ex-marido; Zoila hostiliza o antigo patrão por não acreditar que ele possa fazer a patroa feliz. Marisol e a patroa parecem se desentender sobre a falta de abertura da empregada com a sra. Stappord. Rosie se revolta contra Peri e seu egoísmo, a patroa reage dizendo ser uma boa pessoa, mas Rosie se declara instrumento de Deus para punir a patroa neste mundo. Alejandro pede a Carmen que acabe o relacionamento por ele, ela tenta usar o pouco conhecimento de inglês para se evadir, mas o chefe é insistente. Remi visita o Sr. Stappord e ambos são interpretados pela advogada de Eddie, em uma cilada armada por Marisol; posteriormente, Remi se reúne com a advogada e revela como conheceu Flora, e aprende como o pai e assassino de Flora é alguém que ele conhece. Genevieve e o sr. Delatour parecem viver um clima de segunda lua de mel, até que ele flerta com a vendedora de vinhos – numa cilada montada por Zoila. Rosie pede a Spencer que largue a esposa, sem saber que Peri está planejando trazer seu filho do México para agradá-lo. Marisol escuta o Sr. Stappord em uma ligação com Remi e é flagrada pela patroa; eles conversam sobre a empregada e concordam em observá-la. O namorado de Alejandro surta ao saber que Alejandro não o ama e pediu a empregada que acabasse o relacionamento. Os Delatour anunciam o desejo de se casarem, e Zoila interrompe o momento para revelar as falhas de caráter do patrão; Remi esmurra o pai pelo comportamento desagradável com a empregada e sua filha; Genevieve pede a Zoila que aceite o patrão de volta, apesar dos defeitos. O ex-namorado de Alejandro expõe o segredo de sua sexualidade a um tabloide.
12 Remover o sangue	As empregadas se encontram para o almoço e Carmen reclama de dinheiro, Marisol percebe um homem olhando para a amiga e ela o chama para a mesa na esperança que ele pague seu almoço. O homem é um repórter e tenta convencer Carmen a expor o patrão. As empregadas discutem a proposta de lucro financeiro para expor os segredos dos patrões, e Zoila admite que não teria problemas com o acordo, revelando o resultado da briga entre os patrões e Marisol fica intrigada. Carmen tenta convencer Alejandro a assumir que é homossexual e o patrão suspeita da insistência da empregada no assunto. Spencer volta de viagem e retoma o caso com Rosie, e a pede em casamento. Remi confronta o pai sobre a morte de Flora e acredita nas desculpas dele quanto ao evento, mas fica chocado ao saber que o pai pode tê-la estuprado; Remi conversa com Valentina e a pede para saírem juntos do país, ao que Zoila nega permissão. Zoila posteriormente procura Remi e o convence a viajar sozinho, deixando Valentina para terminar os estudos. Genevieve pede para usar a casa de Evelyn Powell para sua festa de noivado e revela gostar de ser o objeto sexual do futuro marido. Peri conta a Rosie que seu filho logo

	chegará do México e a empregada repensa seus planos com Spencer. A sra. Stappord fala da festa de noivado com Marisol e tenta sondar o interesse da empregada em seu marido e no Sr. Delacour. Inspirada pelo casamento da amiga, Evelyn Powell pede o divórcio. Sam volta para visitar Carmen e seu sucesso encanta a empregada; mas ela alega que suas prioridades mudaram e que sua carreira pode ficar em segundo plano porque ela quer o relacionamento acima das outras coisas. Alejandro os congratula, mas é flagrado pelo repórter quando abraça o antigo motorista. Spencer e Peri brigam sobre o processo de trazer o filho de Rosie do México, quando a empregada descobre que Spencer tentou impedir Peri de trazer seu filho, eles brigam e ela desfaz o noivado secreto. O Sr. Delacour contrata alguém para tirar Marisol de seu caminho, o Sr. Stappord descobre e alerta Marisol; o assassino acaba atirando na sra. Stappord.
13 Totalmente limpo	A sra. Stappord perde o bebê após a atentado e convence o marido a contar a verdade sobre Flora a Marisol. Odessa volta após a quimioterapia, mas a relação de Carmen com Odessa e Sam fica tensa quando Alejandro a pede em casamento para manter as aparências de sua sexualidade. Rosie tenta agradar Peri ao máximo e mantém distância de Spencer, acusando-o de má vontade e pouco amor. Spencer propõe casamento e a adoção de Miguel para Rosie, mas Peri acaba por descobrir que Spencer e Rosie estão juntos após Miguel acidentalmente lhe entregar o celular da mãe. Genevieve e Valentina não entendem onde está remi, até que Zoila as entrega duas cartas e as duas entram em choque. Evelyn e Adrian começam a separação de bens para o divórcio, mas se reconciliam ao saberem do atentado contra a sra. Stappord. A mesma notícia chega ao Sr. Delacour que para despistar a sra. Delacour propõe que eles fujam para casar em outro país. Valentina descobre a verdade sobre a carta que recebeu de Remi e confronta a mãe. Marisol, por sua vez, revela seu segredo às demais empregadas e pede ajuda para inocentar o filho. As empregadas se articulam para que Marisol possa pressionar o Sr. Delacou a confessar que matou Flora. Adrian e Evelyn Powell suspeitam que há algo de errado no atentado contra a sra. Stappord e suspeitam do sr. Delacour quando ele pede o jatinho emprestado para casar com Genevieve. Evelyn descobre Marisol em sua festa e a retira do local da festa. Durante seu discurso o Sr. Delacour descobre Marisol e a segue para sua armadilha, ela revela sua teoria sobre o que aconteceu entre ele e Flora, e quando ele ameaça sua vida, Evelyn consegue tirá-la da festa. Em uma reunião particular, o Sr. Powel acaba por matar o Sr. Delacour envenenado e fazer parecer um suicídio ao jogá-lo da janela na mesma piscina na qual Flora morreu. Quando questionados pela polícia, os Powell não conseguem manter uma história coerente, mas as empregadas corroboram sua história. O episódio termina com Rosie sendo levada pela polícia imigratória em

	um belo dia ensolarado para comemorar a soltura de Eddie, enquanto Peri Westmore assiste de longe.
--	--

ANEXOS

CARTAZES PROMOCIONAIS DA SÉRIE *DEVIOUS MAIDS*

Fonte: Lifetime (2013)



Fonte: Lifetime (2013)



Fonte: Lifetime (2013)