

CONTRIBUIÇÕES A UMA AGENDA DE ESTUDOS SOBRE "SÉRIES POLÍTICAS" COMO UM FENÔMENO TRANSNACIONAL

CONTRIBUTIONS TO A STUDY AGENDA OF "TV SERIES" AS A TRANSNATIONAL PHENOMENON

Eliana Tavares dos Reis*

Resenha: LEFEBVRE, Rémi; TAÏEB, Emmanuel. *Séries politiques. Le pouvoir entre fiction et vérité*. Paris: De Boeck Supérieur, 2020, 192 p.

Palavras-chave: Séries políticas. Transnacionalização. Concepções de política. Relações de poder.

Produção e consumo mundial de "séries" existem há bastante tempo, mas não podemos negar que esse mercado se expandiu e se complexificou contundentemente nas últimas décadas. É claro, isso está relacionado a avanços tecnológicos, transações financeiras, empreendimentos criativos, estratégias de distribuição e condições de apropriação desses produtos, em distintos níveis – entre outros aspectos que se traduzem na redefinição dos gostos por certos modos de entretenimento e em predileções por determinados bens (ou conteúdos) cul-

turais. Há uma multiplicidade de ofertas audiovisuais de forma contínua (ao mesmo tempo que podem ser descontinuamente acessadas), de montagens sofisticadas, com diferentes nacionalidades, gêneros e em condições transnacionais de distribuição. Canais abertos e fechados de televisão e os chamados serviços de *streamings*, com produções disponíveis em várias plataformas (tablets, smart tvs, smartphones, PCs), inegavelmente potencializaram a globalização/mundialização desses artefatos. E não podemos perder de vista o quanto eles são resultantes e geradores de amplos processos de diversificação dos profissionais envolvidos, dos públicos disponíveis e dispostos a fazer uso serial dessas criações, além das próprias temáticas e categorizações dos empreendimentos disseminados em larga escala.

Por isso, é relevante a constatação de Lefebvre e Taïeb (2020), organizadores da coletânea *Séries politiques. Le pouvoir en-*

* Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, MA, Brasil. E-mail: eliana1reis@terra.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9357-2339>.

tre fiction et vérité, de que “à sua maneira, as séries políticas propuseram novos ‘terrenos’, novos materiais para as ciências sociais, dando acesso, ficcionalmente, a modos de agir ou de práticas e cenas políticas até então difíceis de observar” (p. 8). No empreendimento editorial em pauta, eles reuniram principalmente cientistas políticos franceses, em diferentes estágios de suas carreiras, que participaram de uma jornada de estudos sobre a mesma temática em outubro de 2018, na Universidade de Lille (França). Naquele país, existe um acúmulo de trabalhos e referências acionadas no desenvolvimento de análises debruçadas sobre esse tipo de material. E consideramos que as discussões realizadas ao longo dos onze capítulos organizados, instigam a pensar em potencialidades, alternativas de recortes e dimensões de investigação aplicadas a universos ainda pouco explorados nos trabalhos das ciências sociais brasileiras.

Além da introdução assinada pelos organizadores, o trabalho é dividido em duas partes: 1. “As séries como ‘modo de emprego’ da atividade política” (constituída de seis capítulos); e 2. “Como as séries refletem e transformam o político” (formada por cinco capítulos). Preponderantemente, autores e autoras abarcam produções americanas (já notabilizadas) e francesas (mais localizadas), com apenas uma norueguesa e uma dinamarquesa.

Como o subtítulo indica, a reflexão que perpassa o conjunto dos capítulos é sobre os limites ou fluxos entre o “real” e o “ficcional”. Presumivelmente, para alguns gêneros de produção há uma maior expectativa de coincidência entre as duas dimensões ou designações à primeira vista antinômicas, como é o caso mais frequente daquelas que abordam temas políticos.

Grosso modo, os juízos comuns e eruditos podem oscilar em três direções no que tange ao entendimento de um trabalho ficcional (aplicando-se a outras modalidades de bens simbólicos). Uma é tomá-lo como sendo autônomo da “realidade”, isto é, como possuindo “um regime de verdade que lhe é próprio”, com suas próprias ênfases, invenções, linguagem, temporalidade... (LEFEBVRE; TAÏEB, p. 13). O horizonte é “se libertar do real” como condição *sine qua non* de “invenção” e de “representação”, mesmo que a “distância” com o real” seja em relação ao que se conhece “do real e que nos parece evidente” (TAÏEB, p. 126-125). Outro caminho é o de focalizar as interferências do “real” para perceber a ficção como projeção direta de acontecimentos, relações de força, conflitos, etc., de sorte que o trabalho fica à mercê de ser julgado em função da sua maior ou menor capacidade factual, de espelhar a “realidade”, de sua fidelidade histórica, de seu “realismo”, etc. E ainda existe o oposto, quer dizer, quando se acredita que a criação cria o mundo que representa, que a “obra” pode ser lida ou mesmo ser erguida pela pretensão dos seus realizadores de efetivamente intervir no mundo social e, então, que valem as intenções e as estratégias. Logo, o mais frequentemente identificado “efeito do real” é invertido para os efeitos da “ficção sobre o real” (DELAPORTE, p. 33). Inclusive, com *showrunners* chegando a declarar suas “ambições políticas específicas quando criam uma série” e expressando seu empenho em uma “ficção didática” – noção de Beavers, tomada de empréstimo por Lefebvre (p. 109). A predominância em uma ou em outra dessas rotas costuma estar relacionada ao gênero da série (fantástico, histórico, cômico, etc.).

Mesmo que “a coisa política há muito tempo ocupe uma posição importante na

produção ficcional” (LEFEBVRE; TAÏEB, p. 6), ao que tudo indica as séries políticas são particularmente atrativas por seu potencial de associação com o jogo político, ou por seus sentidos de “realismo” e de “crítica”. Elas podem ser dos mais variados gêneros e não é sociologicamente prudente pensá-los por um gradiente de “verdade” *versus* “falsidade”, ou mesmo aplicar esquemas classificatórios espontâneos às avaliações pretensamente instruídas que ranqueiam aqueles que são “superiores” e os que são “inferiores”.

Para Taïeb, interessa afirmar que é promissor “tomar as séries políticas como proposições ficcionais, laboratórios onde as ideias políticas são amplificadas, onde se imaginam utopias, ucronias e distopias” (p.126). O mesmo autor defende que elas “não têm necessidade de se referir constantemente ao real para funcionar”, ou seja, é possível “fabricar todas as peças de uma realidade alternativa”, sem perder o seu potencial heurístico. Entretanto, grifo que isso não pode significar abrir mão dos condicionantes externos à sua realização, distribuição, recepção e consagração (como discuti-rei na parte final deste texto).

Os organizadores da coletânea mapeiam diversas abordagens, estratégias, enredos e formas de lidar com o “político” ou com a dimensão política das relações de força, sobretudo das suas imposições, submissões e resistências. Eles sublinham que são mais fortemente cativantes aqueles programas que retratam as elites dirigentes ou os domínios centrais das arenas políticas de países igualmente dominantes na hierarquia das potências nacionais. E que “o perímetro das séries ‘políticas’” é “fluído e plástico”, pois depende “das formas de percepção do político e de suas definições”. Em todo caso, podemos ponderar sobre como esse padrão de

entretenimento pode significar, entre tantas coisas, “um meio alternativo legítimo de exprimir seu interesse pela política, mesmo ficcional, e o que se desenrola sobre a tela pode mesmo, em retorno, irrigar a verdadeira vida política” (LEFEBVRE; TAÏEB, p.10).

Na primeira parte do livro, a matéria geral são “as séries como ‘manual’ da atividade política” (p. 17-105). Não é de se estranhar (pelas origens dos autores), que os dois primeiros capítulos, de um total de 3 dos 11 que constituem a coletânea, sejam sobre *Baron noir* (3 temporadas entre 2016 e 2020) – uma série francesa criada por Eric Benzekri e Jean-Baptiste Delafon.

No texto de abertura, Antoine Faure sugere que o objetivo não anunciado de *Baron noir* é o de evidenciar a “reatividade dos profissionais da política, sua capacidade de se adaptar a um meio ambiente em transformação, feito de incertezas e de um perpétuo estado de crise” (p. 19). Tendo como alvo o espaço de lutas para a conquista de sufrágios, quer dizer, a “política partidária”, a série expõe a “urgência na política” ou como ela afeta o exercício dessa atividade, impactando, notadamente, o processo de (des)legitimação de seus profissionais. O autor interroga, assim, sobre “a maneira pela qual as temporalidades políticas são colocadas em cena pelos agenciamentos temporais próprios da ficção” (p. 20). Para tanto, ele propõe assumir procedimentos analíticos análogos ao tratamento de arquivos, entrevistas, tabelas estatísticas..., tomando o material como um “produto feito de materialidades” e mobilizando a ideia de “estética narrativa” para apreender a articulação da “forma e dos formatos desses objetos culturais para construir temporalidades seriais” (p. 20).

Arthur Delaporte situa que o lançamento da 3ª temporada de *Baron noir* coincidiu

com um momento de fragilidade do Partido Socialista Francês (PS), e acentua que os encaminhamentos apresentados na série além de terem sido acompanhados também referenciaram as práticas dos seus militantes. Por isso, para ele, “trata-se menos de observar o que a ficção diz do Partido Socialista do que o que a ficção diz e fez aos socialistas” (p. 34). Delaporte realizou entrevistas com quadros nacionais do PS (inclusive com o dirigente que seria representado no personagem principal), e desenvolveu sua discussão atenta à “recepção da série sobre o mundo socialista” considerado como uma “comunidade de interpretação”, cujas reações estiveram “longe de ser uniformes” (p. 34). A análise das percepções de responsáveis e de quadros militantes do partido permitiu localizar quais seriam tanto as “retroações” quanto os feedbacks dessa série, que colocou os “socialistas no espelho” e promoveu uma explícita “associação de personagens reais e ficcionais”. A “heterogeneidade dos pontos de vista”, somada à “reativação às vezes nostálgicas das imagens de um PS ‘de antes’”, trouxe à tona “um jogo de identificação em duplo sentido” (p. 47). O que permitiu ao autor concluir que, mesmo que *Baron noir* seja “um elemento entre outros, a serviço da (re) apropriação de uma história e de uma cultura militante”, a produção serviu de “apoio à construção de grades de análise para sustentar esforços de inteligibilização de um mundo político – e socialista em particular – em recomposição” (p. 48).

Além desses, no primeiro capítulo da segunda parte da coletânea – sobre “como as séries refletem e transformam a política” (p. 107-182) – Rémi Lefebvre reconstituiu posições e imagens do personagem central. No intuito de retratar a política partidária e abarcando três eleições presidenciais, o

autor reforça que *Baron noir* descreve um “campo político em estado crítico, próximo da realidade da vida política francesa”. E os elementos pincelados convergem ao esboço de um quadro de “colapso democrático”, que acaba “multiplicando os efeitos do real” (p. 110). Lefebvre recorre à concepção bourdieusiana de *illusio* para problematizar as perspectivas usuais que se ocupam da “busca de poder” dos profissionais da política em detrimento da investigação do intrincamento entre “competência política” e “apetência para a política” (p. 111). Mesmo sendo difícil objetivar o “investimento no jogo (no duplo sentido psicanalítico e econômico)”, o material serial examinado fornece, segundo o autor, indícios que possibilitam pensar como a “excelência política e tática” do protagonista é definida por sua dedicação e libido política (p. 111).

Ao contrário desse sentido de realismo, de interpenetrações ou translações entre ficção e “realidade” específica (francesa), *The Walking Dead* (2010-2022, com 11 temporadas) é uma adaptação feita por Frank Darabont (francês, radicado nos EUA), dos quadrinhos homônimos (de Robert Kirkman, Tony Moore e Charlie Adlard, dois americanos e um britânico), em primeira vista centrada em zumbis que atormentam a vida de grupos de sobreviventes em um mundo pós-apocalíptico. Oficialmente classificada como “thriller de terror” e inspirada “nos cânones do gênero”, a leitura relativamente cuidadosa percebe que o que está em jogo nessa série são relações de poder em circunstâncias nas quais deixam de existir regras formais e instituições como Estado, política, exército, igreja, leis, dinheiro, propriedade, etc. O lugar dos “mortos-vivos” (entre outros rótulos aplicados conforme os bandos de sobreviventes) oscila no decorrer das temporadas, chegando a ocupar um lu-

gar bastante secundário diante das disputas entre indivíduos e grupos de aliados e rivais transitivos.

Nicolas Bué e Nicolas Kaciaf (no terceiro capítulo) refletem sobre como “a onipresença do perigo e a rarefação drástica dos recursos tornam impossível toda a perspectiva de sobrevivência para indivíduos isolados”, cujo trunfo imprescindível é integrar grupos (com os quais mantêm laços mais ou menos provisórios) que competem uns com os outros por bens vitais. Nesse “estado de natureza” ou de “descivilização dos costumes” (decerto com inspirações hobbesiana e elisiana), as referências a modelos prévios de laços e de organizações sociais e políticas perpassam as tentativas frustradas de uma estabilização configuracional, com atualizações de formas de: divisão do trabalho social, modos de exercício de poder, ritos sociais (como casamentos e funerais), transações de todas as espécies, dilemas ideológicos e morais, condições de afirmação de lideranças carismáticas, banalização do uso da violência física, e tantas outras. Mesmo com o desaparecimento das “cadeias de interdependências alargadas constitutivas da sociedade urbano-industrial” (p. 50), os elos de interdependência entre os papéis dos aliados e deles com grupos oponentes, bem como as condições de desdobramento dos jogos, propiciam a “multiplicação de fios narrativos” (p. 51). Os autores se engajam, pois, em: 1) “identificar os modelos de estruturação comunitária proposta na série”, atentando à desigual valorização, por parte dos roteiristas, de determinadas ordens sociais; e 2) localizar “em que medida as relações de dominação são condicionadas pelas situações nas quais os grupos humanos são confrontados em um contexto apocalíptico” (p. 52). Nesse caso, há “um tropismo valorizando o grupo cen-

tral, seus personagens e suas maneiras de fazer (mostrando fracassos e incertezas) e, portanto, os fundamentos da civilização estadunidense”, de todo um “universo de referências simbólicas” como a mitologia dos “pioneiros da fronteira” e “seus valores libertários”. Elementos como violência contra a mulher, gênero, sexualidade, racia- lidade, etarismo, classe de origem, alcoolismo, etc., emergem no decorrer dos episódios, sem problematizações explícitas e, aparentemente, denegadas e superadas por situações mais urgentes de sobrevivência.

Os dois capítulos seguintes (terceiro e quarto) também examinam séries norte-americanas consagradas.

Game of thrones (criada por David Benioff e D. B. Weiss, foi transmitida em 8 temporadas, de 2011-2019) é baseada em uma coleção de livros de George R. R. Martin. Patrick Lehingue definiu, como recorte específico de análise, uma publicação do cientista político, então secretário geral do partido político espanhol “Podemos”, com seus camaradas. *Grandir o morir: Lecciones políticas de juego de tronos*, organizado por Pablo Iglesias, foi traduzido para o francês como *Les leçons politiques de game of thrones*, com 14 capítulos assinados por 12 homens e 4 mulheres. A pretensão de *Grandir...* foi examinar o movimento dos “gilets jaunes” (2018) apostando em discussão teórica e na ativação dos “ensinamentos” da série. Lehingue, entre outras coisas, interroga sobre os “fins dessa apropriação no mínimo seletiva e enviesada de uma obra aberta – como todas as ficções – mas que se encontra aqui largamente sobre interpretada” (p. 68). Com esse objetivo, o autor apresenta breves apontamentos sobre o programa, examina as argumentações do livro, indica o contexto político e apresenta algumas das características dos autores, vi-

sando demonstrar que “para os porta-vozes do movimento emergente Podemos, *Game of thrones* somente é um pretexto” (p. 68). O texto de apresentação de Iglesias (que assina outros dois capítulos na sua coletânea), constitui-se em justificativa para a “interpretação política da série” (p. 71). A jovem liderança se afirmava como caso modelar de uma “história edificante”, e três epílogos (“Iglesias, pedagogo”; “Iglesias, gramsciano”; e “Iglesias, leninista”) são examinados por Lehingue como “níveis de leitura chave” que ajudam a decifrar o “enigma” da articulação entre o “recurso um tanto forçado de *Game of thrones*, a redação coletiva de um trabalho, a orquestração midiática desse *opus*, o gasto com publicidade” (p. 74), etc. Como desdobramentos observados, Lehingue expõe as rearticulações do partido espanhol, “a saída de metade dos autores de *Les leçons...*” da organização e a descontinuidade das posições de Iglesias, de jeito que a sequência dos acontecimentos não seguiu *script* ou roteiro, ou melhor, não correspondeu exatamente à pretensão de chegada “ao cobiçado trono de ferro”.

Nos dois capítulos subsequentes (quinto e sexto), que encerram a primeira parte do livro, as séries discutidas têm em comum o fato de terem como personagens principais mulheres, e em torno delas serem projetadas expectativas de atuação em lutas políticas contestatórias e institucionais.

The handmaid's tale (2017- na 5ª Temporada), assinada pelo produtor e roteirista norte-americano Bruce Miller, é inspirada na obra epônima de Margaret Atwood (escritora canadense). Corinne Daniellot e Florence Ilhaddadene situam que o lançamento da série foi feito ainda durante o governo Trump (EUA). Esse aspecto teria interferido na interpretação do programa como uma “distopia feminista refletindo a

atualidade”, e como “antecipação” de uma “política-ficção”, que reverberaria “práticas e projeções da sociedade contemporânea, que tende a se ancorar na realidade e na impossibilidade de reversão” (p.79). As preocupações direcionadas pelas autoras à narrativa são sobre sua capacidade de espelhar “formas de luta coletiva”, observando o “modo de resistência” da protagonista principal. Elas acionam as proposições de Lilian Mathieu para avaliar as condições para “mobilizações improváveis” em um “regime tão repressivo” (p. 79). Amparando-se, fundamentalmente, nas avaliações oferecidas por um “fórum especializado” (site de internet de crítica à cultura pop), optam por arrolar os limites da ficção em retratar a realidade das causas feministas. Para Daniellot e Ilhaddadene, o curso seguido por *The handmaid's tale* justifica rebater a sua classificação como uma “série política feminista”, sendo questionáveis as escolhas de roteiro feitas pelos criadores/as, que priorizam “mobilizações individuais triunfantes” em prejuízo das mobilizações coletivas e da interpretação do “patriarcado” como sistema (p. 84). Isso seria perceptível nas “decepções” das consumidoras, inicialmente entusiasmadas por uma produção que demarcaria “a urgência de uma mobilização feminista face ao declínio dos direitos feministas” e que, ao fim, ficam desapontadas com a ausência de uma “saída coletiva eficaz” e com o caráter limitador do “seu potencial mobilizador por valorizar as formas de reações individuais, até mesmo individualistas” (p. 86).

A internacionalmente premiada *Borgen* (2008-2012, com 3 temporadas) foi realizada pelo roteirista e dramaturgo dinamarquês Adam Price e tem como cenário a luta política na Dinamarca. No centro do jogo, está uma líder partidária que conquistou

a posição de primeira mulher a alcançar o cargo de primeira-ministra daquele país. Christian Le Bart analisou esse trabalho a partir das “emoções na política” – dimensão sobre a qual ele tem se ocupado há algum tempo e que é pouco tratada nos estudos de ciência política (quando muito, voltados aos profissionais da política como agindo racionalmente, com “sangue frio” ou contenção das suas emoções pessoais). Para atentar à “permissividade crescente do direito à expressividade” desses agentes, o autor chama atenção à “paleta de emoções” experimentada em diferentes escalas e domínios, como os familiares, midiáticos e todos que abrangem as “interações políticas cotidianas” da primeira ministra centrista. Suas indagações se concentram sobre as “normas que enquadram as emoções” (p. 94) suscitadas pelos roteiristas de *Borgen*, que exploram uma “gramática de emoções bem clássica” e os esforços de “controle de si”, em distintos contextos. As práticas e as tomadas de decisão políticas, no mais alto escalão, aparecem impregnadas por abalos íntimos, que não necessariamente são um embaraço ao desempenho político, o que é inquestionavelmente próspero à ponderação sobre como funcionam no jogo político. Do ponto de vista sociológico, os sentimentos são mais prontamente analisáveis como trunfos acionados nas batalhas, sendo difícil decretar graus de autenticidade, sinceridade, cinismo ou de carga cênica. O autor praticamente não problematiza o fato de ser colocada uma mulher em condições de declarar “eu penso que nós devemos ser tais como somos, eu acredito que isso não é incompatível com a política”, e para a qual é possível “relaxar a norma do ‘sangue frio’”, pressuposta como essencial à eficácia das ações políticas (p. 105).

Um viés mais crítico nesse sentido é o de Sandrine Lévêque e Frédérique Matonti, que assinam o último capítulo da coletânea, debruçado sobre a mesma série. Ambas as pesquisadoras são notabilizadas por considerarem as relações entre gênero e política em seus estudos. Sobre *Borgen*, as autoras iniciam chamando a atenção ao “encadeamento dos mundos político, jornalístico e da comunicação”, de tal modo que os/as protagonistas são representativos/as das “elites político-midiáticas” e transitam “de um mundo ao outro sem denúncia”, ou seja, tranquilamente. Mas o fundamental da série é justamente retratar a ascensão de uma mulher ao poder, líder do partido centrista que, “para a surpresa de todos”, torna-se chefe de governo (p. 169), afirmando-se como “a heroína” que “triumfa sobre os constrangimentos”. No desenvolvimento do raciocínio, Lévêque e Matonti posicionam as mulheres na política dinamarquesa, revelando os suportes de inspiração da protagonista, e ainda fundamentam a pertinência do exame das representações e das condições de produção e de circulação desse produto serial. A partir disso, observam a ênfase em uma dimensão moral ou em uma “moral privada”, que vem à superfície nos vários “dilemas aos quais a heroína e protagonista é confrontada”: ela, que exerce uma espécie de “papel exemplar na política”, arca com os “custos matrimoniais e sexuais necessários à realização da carreira política e os sacrifícios femininos” (p. 173). Apesar de se pretender “realista” e ser baseada em “pesquisa documental”, o programa, evidentemente, não deixa de “reservar igualmente uma posição importante à criação e, em particular, aos roteiristas” (p. 171). Por isso, “é *enquanto ficção* (com voltas e mais voltas, improbabilidades, acrobacias teatrais, conflitos morais estilizados, mas

também regras de escrita e rigor de formato) que a série nos informa sobre a posição das mulheres na política”, sendo importante “evitar as super interpretações” (p.173).

Esse raciocínio é convergente com a perspectiva de Emmanuel Taïeb de que o “realismo” pretendido por essas produções é restrito à ideia de “plausibilidade” daquilo que está sendo construído com narrativas e personagens novos e ficcionais. Ele se centra, em capítulo da segunda parte do livro, em duas séries norte-americanas: *House of Cards* (2013-2018, 6 temporadas, criada por um roteirista norte-americano, Beau Willimon, para a plataforma norte-americana de serviços de *streaming*, atualmente dominante no mercado) e *Designated Survivor* (2016-2019, 3 temporadas, com as mesmas características da anterior, no entanto criada por David Guggenheim). A questão é como o universo político é apropriado em ambas as produções. Em exercício de co-tejamento, Taïeb aposta na pertinência da concepção de “estética narrativa” ao exame da “emergência de proposições criativas (estética) e criadoras (narrativa) no coração mesmo das séries”, oportunizando desenlaçar os fios de “novelos” que “deformam, transformam e ‘reformam’ a atividade política que elas retratam” (p. 127). Conforme o autor, mesmo que não haja tantas novidades sobre a dinâmica político-partidária, sobretudo no que concerne ao “campo político central”, o fato é que esses produtos representam a passagem do jogo político à ficção. Por isso, podem ser tratados como “modelos de shows”, com um “laço espetacular com o real”, mesmo que guarde um alto nível de verossimilhança com ele.

Na mesma direção, Emmanuel Cherrier considera como os *showrunners* fabricam suas narrativas com esse “laço” com a “realidade” como estratégia de interpelação.

Porém, ele prefere se ater sobre uma série que “cruza conceitos politicamente ricos de ‘cidadão comum’, não profissional da política, enfrentando o questionamento dos seus ideais”, em circunstância de ocupação de um país, com hipotéticas reações/intervenções do governo (p. 141). *Occupied* é norueguesa (2015-2019, 2 temporadas) e apresentada por Cherrier como “uma das primeiras séries que abordou a questão climática”. Ele esclarece que esse “thriller político, criado por Jo Nesbø (2008) e adaptado por Karianne Lund, Jantrygve Rø e Harald Rosenløw Eeg”, pressupõe iniciativas de líderes europeus frente a uma crise energética. Nesse contexto, a Rússia invade a Noruega, seguindo decisão da União Europeia, e devido à interrupção da extração de petróleo e gás. Seguindo as orientações de Antoine Faure e Emmanuel Taïeb, no sentido de tomar o material de *Occupied* como um “universo familiar”, como “efeito de realidade”, como algo “plausível”, o autor atenta para como o meio de transmissão (televisiva) “engendra vivas polêmicas, originais ilustrações da maneira pela qual uma ficção pode interagir com a cena política nacional e internacional” (p.142). E isso, por si só, já seria “um interessante objeto de estudos”, mas possibilita ainda pensar no lugar dos roteiristas na condução do “telespectador a uma leitura referencial”, isto é, conduzindo sequências nas quais o espetáculo é alinhavado à vida cotidiana, criando identificações. Dessa forma, “heróis e intrigas” são construídos com “características familiares”, de modo que o público se coloca naquele lugar e imagina suas reações caso estivesse realmente confrontado àquelas mesmas situações.

O último capítulo aqui apresentado (penúltimo da coletânea) discute um gênero comumente mal posicionado na hierarquia do

consumo desses bens culturais: a comédia. Clémentine Fauconnier examina a francesa *Kamelott* (6 temporadas entre 2005-2009, retoma a lenda do Rei Arthur, no século V) que foi escrita, dirigida e protagonizada pelo francês Alexandre Astier; enquanto a norte-americana premiada *Veep* (7 temporadas entre 2012-2019, descreve a atuação de uma mulher, vice-presidente dos EUA) foi criada pelo roteirista e cineasta escocês Armando Iannucc. O caráter “fantástico” do *corpus* admite transfigurações criativas de personalidades, escolhas, situações, conseqüências, etc.

As séries agem “sobre um ‘e se?’, lançado na narrativa”, mantendo sob controle a distância do universo construído e abrindo “espaços infinitos de histórias, de ideias roteirizadas e, para o que mais interessa, de debates” (TAÏEB, p. 126). Se essas ponderações são particularmente pertinentes para os casos dos trabalhos que se pretendem mais “realistas”, em outra ponta, como lembra Fauconnier, “a comédia cruza ainda mais deliberadamente a distância, aumentando o traço, mudando as situações, tornando os personagens ridículos” (p. 156). E se, de um modo geral, “as séries demoraram para se impor como objetos de consumo cultural legítimo, assim como objeto de reflexão para as ciências sociais”, isso, segundo a autora, assume contornos mais severos quando se pensa em séries cômicas e *sitcons*, “considerados como menos nobres” (p. 156-157). Diferentemente dos “grandes dramas”, elas constroem “dirigentes atípicos”, colocados em “episódios breves”, com “ornamentações recorrentemente quase teatrais, arcos narrativos curtos, ritmados, atores mais frequentemente filmados à distância e diálogos onipresentes” (p.156). Os personagens principais dos dois programas comentados por Fauconnier são

altamente engajados nas suas causas, entretanto, eles constantemente encontram dificuldades em realizar aquilo que pretendem. Diferentemente dos anti-heróis (com comportamentos desviantes, transgressores ou irreverentes), nessas eles correspondem ao modelo dos clowns que, pelo excesso, exercem uma espécie de “papel de bobo da corte” com o poder e, com esta capa, estão liberados para “enunciar certas verdades sobre a existência do poder, seus bastidores e insuficiências” (p. 168). Portanto, um dos potenciais de trabalhos desse gênero é o de explicitar “uma apreensão particular da atividade política distinta tanto das representações de um mundo político feito de profissionalismo e da nobreza [...]; quanto de uma visão maquiavélica feita de manipulação e de violência [...]” (p.157). É pelo escárnio que os “heróis fracassados” são colocados em “situações de fraqueza e de deficiências”. Segundo Fauconnier, o encontro dessa leitura com a forma serial permite, então, ter “esclarecimentos específicos não somente sobre a atividade política, mas também sobre a atividade dos governantes” em outros termos, atinando sobre aquilo que pode ser ridicularizado, sobre “questionamentos éticos e políticos” e sobre as “utopias políticas” (p. 157). E ainda podemos alongar as “pistas à reflexão” sobre como se comportam os protagonistas de uma “narrativa política” em “condições que não têm nada de ideais, mas também não são de desespero” (p. 168). Provavelmente, esses apontamentos ganhariam maior potencial explicativo numa perspectiva comparatista, tomando as condições sociais de produção, recepção e hierarquização dos formatos ou gêneros mais ou menos legítimos, bem como as interferências dos sentidos de política em jogo.

O rol de questões passíveis de serem operacionalizadas em pesquisas sociologicamente consistentes sobre “séries políticas” é bem vasto, abrangendo desde revelações, emoções, afetos, intimidades, dilemas e outras dimensões pessoais das práticas da atividade política, até aquelas dimensões mais institucionalizadas, passando por: empenhos na conquista do poder ou naturalização da emergência de uma candidatura; divisões e conflitos de papéis; vínculos entre Executivo e Legislativo; modalidades, motivações e redes militantes; hierarquias de gênero; etc.

Para finalizar, proponho alguns eixos ou níveis de análise que considero convenientes a estudos no âmbito de uma agenda de pesquisas em ciências sociais, nem todos contemplados nas discussões da coletânea resenhada. Em um plano, não se poderia negligenciar a localização desses produtos como fenômenos historicamente constituídos em processos de transformações de longo prazo, nem mesmo das suas condições de realização, que são inseparáveis dos empreendimentos econômicos favoráveis à organização das empresas de interesses multidimensionais empenhadas nesse mercado cultural.

De acordo com Lefebvre e Taïeb, as séries são “um bem cultural que circula, sujeito à interpretação, sendo indispensável investigar a sua codificação e a sua decodificação com instrumentos heurísticos da sociologia da arte” (p.16), recomendando a pesquisa de Gisèle Sapiro como parâmetro.

Para tanto, parece imperioso à construção de objetos de estudos nos marcos de uma sociologia política ou da cultura – que fixa as séries televisivas como escopo oportuno à compreensão da transação de bens internacionalmente distribuídos –, ter como ponto de partida a delimitação das

configurações nacionais específicas a partir das quais elas são exportadas/importadas, pois é inegável a interferência das posições hierarquicamente alocadas dos países de origem às condições mais ou menos favoráveis à produção, distribuição, consumo e impacto desses produtos culturais (como o de todos os outros).

Estímulos econômicos e a prioridade de formatos de bens culturais, junto com fábricas de certificação dos envolvidos nessa manufatura ou na consagração dos roteiristas, diretores, elencos, etc., sem dúvida incidem nas composições e recepções nacional e/ou internacional desiguais das “obras”. Desta forma, não podemos descartar que a notabilidade mundial alcançada por algumas dessas produções (de qualquer gênero) não é fortuita ou tributária apenas do seu valor interno ou da genialidade dos realizadores. Os impactos ou capacidades de interpelação, de desencadear comentários, críticas, “engajamentos da audiência”, etc., devem ser ponderados segundo as condições e condicionantes mais amplos dos prestígios internacionais dos produtores, das equipes, atores e atrizes mobilizadas, etc. Certamente, esses são alguns fatores que pesam nas popularidades, debates, ranqueamentos e, inclusive, nas chances de sobrevivência, desenlaces ou interrupções (geralmente indicadas pelo número de temporadas) das séries.

Conjuga-se a isso a consideração de que dimensões explicativas pertinentes a determinadas dinâmicas não o são, necessariamente, em outras. Tal como o lugar ocupado pelas séries ou de certos gêneros de séries no ordenamento de artigos culturais análogos ou *vis-à-vis* a outras modalidades de produção cultural, que possam ser mais ou menos dominantes em alguns países e não em outros. Os organizadores do *séries*

politiques..., por exemplo, assinalam que, principalmente entre os parisienses, muitas delas são avaliadas por registros próprios ao “elitismo cinéfilo” daquela sociedade – atualizando a oposição entre um polo da “grande produção” e o da “produção restrita”, definidora da ideia bourdieusiana de *campo* como historicamente constituído e particularmente adaptado àquela configuração. Para além da atual recorrência dos argumentos valorativos que situam a França em um “polo intelectual”, culturalmente superior ou mais autônomo, e os EUA no polo comercial, qualitativamente inferior ou heterônomo, a questão é buscar o que está na base dos julgamentos depreciativos, por exemplo, das “comédias” em relação aos “dramas” (FAUCONNIER, p. 155); do cinema ou literatura em relação às séries; ou até, para o caso brasileiro, poderíamos pensar na relação com as telenovelas¹.

Esses aspectos podem colaborar na compreensão da porosidade entre as diferentes modalidades de produção. Lefebvre e Taïeb mencionaram somente aquela que existiria na França entre os “mundos do cinema e das séries”: quando os profissionais do cinema passam a investir em séries ou, eventualmente, quando as séries funcionam como viveiro de profissionais que passam a investir em produções cinematográficas. Porém, podemos adicionar que é possível observar as plasticidades, trânsitos entre distintas inserções (literatura, dramaturgia, telenovelas, etc.), conforme as realidades históricas específicas, com múltiplas interconexões possíveis. Inclusive, considerando não só as as-

simetrias e distinções de prestígio entre elas, como, igualmente, os gêneros e temáticas dominantes, que podem ser ressonâncias de estratégias e batalhas de exportação/imposição de outros modelos exógenos.

Em todas as situações, são válidas as orientações de Lévêque e Matonti sobre a importância de examinar uma “série” como ponto de vista (negociado) de vários autores (roteristas, *showrunners*, produtores, atores/atrizes) e, em certa medida, do público consumidor, sem perder de vista o trabalho de comentaristas autorizados, críticos ou mediadores especializados na divulgação/interpretação das “obras” (p. 173). Todos buscam, dependendo do que está em apreciação, posicionar-se sobre algo plausível (para as séries políticas, está em pauta a descrição de sistemas, domínios, organizações, eventos, relações e agentes políticos).

Devido ao seu caráter ficcional, análises desses produtos não podem descuidar, por um lado, dos princípios e das normas narrativas prescritas aos produtores/especialistas no gênero. E, por outro lado, da visão dos criadores, colaboradores, realizadores, financiadores e distribuidores (muitas vezes eles próprios com distintas origens e filiações), que possivelmente interferem na formatação do trabalho final. Com múltiplas ênfases, visadas, tons (históricos, dramáticos, satíricos, realísticos ou fantásticos), as séries podem ser apreendidas como fonte de inspiração e documentação.

Outrossim, os organizadores da coletânea mencionam a “dimensão democrática” de acesso a esses bens, que, segundo

1 E existe a tendência de sociólogos da cultura de estudar a “cultura legítima”, superior, como única forma legítima e superior de estudar a cultura, descartando os modos dominados, abertamente desprezados por sociólogos que mais parecem porta-vozes da cultura dominante. Ou pior, nem sempre com capacidade de perceber o quanto estão presos às expectativas de ser aquilo que estudam.

eles, podem ser adquiridos/consumidos por meio de *downloads* até ilegais e assinaturas com custos relativamente baixos. Contudo, indiscutivelmente, não podemos desconsiderar que há parcelas significativas de populações, em todos os lugares do mundo, que não têm o mínimo de recursos (incluindo disposicionais) à aquisição de meios tecnológicos e, conseqüentemente, ao proveito desses programas. Entretanto, outras relativizações precisariam ser feitas. Algumas indagações iniciais (válidas para outros bens culturais, mais ou menos restritos ou massificados) seriam sobre quais extratos sociais e culturais consomem, e preferem quais tipos de programas? Quais as bases das identificações criadas? Ou quais as condições de recepção, conforme as características de indivíduos e grupos sociais? Ou ainda, quais os princípios de hierarquização dos bens em *sistemas de desvios* previamente delineados? Portanto, a disponibilidade das obras não significa o cessamento de princípios de reprodução ou a conformação de monopólio das oportunidades de rendimento, se vistas conforme as configurações históricas e culturais, as interdependências nacionais e transnacionais, os interesses públicos e privados, os grupos sociais e seus recursos (de múltiplas espécies), as formas de sociabilidades, ou outras dimensões das lutas pela imposição ou manipulação de bens simbólicos.

Recebido em: 24/03/2023
Aprovado em: 05/05/2023