



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

JEAN CARLOS PEREIRA

A TEORIA CRÍTICA INVADE O COVIL DA MEDUSA: UM OLHAR NÃO
PETRIFICADO SOBRE AS *WEBSERIES* JUVENIS

VITÓRIA
2025



Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

JEAN CARLOS PEREIRA

**A TEORIA CRÍTICA INVADE O COVIL DA MEDUSA: UM OLHAR NÃO
PETRIFICADO SOBRE AS *WEBSERIES* JUVENIS**

Dissertação de mestrado apresentada à comissão examinadora constituída pelo Curso de Mestrado em Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Amélia Dalvi.

**VITÓRIA
2025**

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

P436t PEREIRA, JEAN, 1978-
A TEORIA CRÍTICA INVADE O COVIL DA MEDUSA :
UM OLHAR NÃO PETRIFICADO SOBRE SOBRE AS
WEBSERIES JUVENIS / JEAN PEREIRA. - 2025.
318 f. : il.

Orientadora: Maria Amélia Dalvi.
Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal
do Espírito Santo, Centro de Educação.

1. Juventude. 2. Formação Humana. 3. Educação. 4. Indústria
Cultural. I. Dalvi, Maria Amélia. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Educação. III. Título.

CDU: 37



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



JEAN CARLOS PEREIRA

**A TEORIA CRÍTICA INVADE O COVIL DA
MEDUSA: UM OLHAR NÃO PETRIFICADO
SOBRE AS *WEBSERIES* JUVENIS**

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Educação da Universidade
Federal do Espírito Santo como requisito
parcial para obtenção do Grau de Mestre
em Educação.

Aprovada em 26 de março de 2025.

Professora Doutora Maria Amélia Dalvi
PPGE - Universidade Federal do Espírito Santo

Professora Doutora Priscila Monteiro Chaves
PPGE - Universidade Federal do do Espírito Santo

Professor Doutor Emerson Campos Gonçalves
Faculdade de Música do Espírito Santo

PPGE - Programa de Pós-Graduação em Educação/CE/UFES - Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória-ES
Telefone: (27) 4009-2547/4009-2549 (fax) / E-mail: ppgeufes@yahoo.com.br



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



Ata da sessão da defesa de Dissertação de Mestrado do Programa de Pós- Graduação em Educação (PPGE), do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, do discente **Jean Carlos Pereira**, candidato ao título de Mestre em Educação, com defesa realizada, presencialmente, às 09h do dia 26 de março de dois mil e vinte cinco. A presidente da Banca, Maria Amélia Dalvi, apresentou os demais membros da comissão examinadora, constituída pelos/as Doutores/as: Priscila Monteiro Chaves e Emerson Campos Gonçalves. Em seguida, cedeu a palavra ao candidato, que em trinta minutos apresentou sua Dissertação intitulada “A TEORIA CRÍTICA INVADE O COVIL DA MEDUSA: UM OLHAR NÃO PETRIFICADO SOBRE AS *WEBSERIES* JUVENIS”. Terminada a apresentação do aluno, a presidente retomou a palavra e a cedeu aos membros da Comissão Examinadora, um a um, para procederem à arguição. A presidente convidou a Comissão Examinadora a se reunir em separado para deliberação. Ao final, a Comissão Examinadora retornou e a presidente informou aos presentes que a Dissertação havia sido **APROVADA**. A Presidente alertou que o aprovado somente terá direito ao título de mestre após o cumprimento de todas as obrigações Curriculares e Regimentais do PPGE e da homologação do resultado da defesa pelo Colegiado Acadêmico. E então deu por encerrada a sessão da qual se lavra a presente ata, que vai assinada pelos membros da banca examinadora.

Vitória, 26 de março de 2025.

Documento assinado digitalmente
gov.br MARIA AMELIA DALVI SALGUEIRO
Data: 26/03/2025 17:10:50-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professora Doutora Maria Amélia Dalvi
PPGE - Universidade Federal do Espírito Santo

Documento assinado digitalmente
gov.br PRISCILA MONTEIRO CHAVES
Data: 26/03/2025 19:47:23-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professora Priscila Monteiro Chaves
PPGE - Universidade Federal do do Espírito Santo

Professor Doutor Emerson Campos Gonçalves
Faculdade de Música do Espírito Santo

Documento assinado digitalmente
gov.br EMERSON CAMPOS GONCALVES
Data: 26/03/2025 19:57:13-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

PPGE - Programa de Pós-Graduação em Educação/CE/UFES - Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória-ES
Telefone: (27) 4009-2547/4009-2549 (fax) / E-mail: ppgeufes@yahoo.com.br



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



REGISTRO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DO CANDIDATO AO GRAU DE MESTRE PELO PPGE/UFES.

A Comissão Examinadora da Dissertação de Mestrado intitulada "A TEORIA CRÍTICA INVADE O COVIL DA MEDUSA: UM OLHAR NÃO PETRIFICADO SOBRE AS *WEBSERIES* JUVENIS", elaborada por **Jean Carlos Pereira**, candidato ao Grau de Mestre em Educação, recomendou, após apresentação da Dissertação, realizada no dia 26 de março de 2025, que a mesma seja (assinale um dos itens abaixo):

Aprovada

A banca ressalta a relevância e atualidade social do tema, a qualidade da fundamentação teórica e os importantes resultados do trabalho, razão pela qual recomenda sua publicação.

Reprovada

Os membros da Comissão deverão indicar a natureza de sua decisão através de sua assinatura na coluna apropriada que segue:

Aprovada

Reprovada

Maria Amélia Dalvi

Priscila Monteiro Chaves

Emerson Campos Gonçalves

Documento assinado digitalmente
gov.br EMERSON CAMPOS GONCALVES
Data: 26/03/2025 19:59:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MARIA AMELIA DALVI SALGUEIRO - SIAPE 2751144
Departamento de Linguagens, Cultura e Educação - DLCE/CE
Em 26/03/2025 às 17:19

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1102428?tipoArquivo=O>

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
PRISCILA MONTEIRO CHAVES - SIAPE 1396546
Departamento de Linguagens, Cultura e Educação - DLCE/CE
Em 26/03/2025 às 19:49

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1102546?tipoArquivo=O>

A Marcello, meu irmão coragem.
Para Mônica Ceotto, coração ímpar.

Às boas amizades, que, pela presença, suavemente, dissipam a dureza de uma
existência que a concretude dos dias impõe.

AGRADECIMENTOS

Em uma sociedade em que gratidão se tornou palavra para estampar símbolos de consumo como camisetas, bonés, pingentes e canecas, a própria palavra torna-se signo de consumo sob a ditadura da indústria cultural. Assim, ser grato genuinamente por algo se tornou difícil, sem que essa expressão de agradecimento se torne um elemento mercantil de troca. Por isso, prefiro oferecer a vocês que, direta ou indiretamente, contribuíram para essa jornada de crescimento pessoal, acadêmico e intelectual, inclusive àqueles que não estão ou não estiveram nesse espaço-tempo da academia, mas que contribuíram para que esta pesquisa se materializasse: a vocês oferto meu carinho, estima e respeito, sem querer nada em troca. Apenas recebam o brilho que trago nos olhos, a esperança de um mundo melhor, a mirra e o benjoim.

Ao casal Suzano, alegrias mil, que a harmonia e a paz neste lar sejam sempre reinantes, lugar de abrigo fraterno nos momentos em que precisei.

Waleska Cosac, tuas palavras, ao me alcançarem após um período de distanciamento, soaram com intensidade fértil em meus ouvidos, reforçadas pelo seu olhar que não negaram em espelho o que se passava em tua alma — “Jean, você é o que você tem, você é a sua profissão, o seu diploma, o profissional que você construiu” — em momento de desesperança minha, ajudaram-me a erguer-me e reconhecer num átimo a amizade que tudo fortalece, e o que importa é a pessoa humana diante de ti.

Luiz Antônio Pinto, quão boas são nossas divagações e contemplação da vida, rindo de como são as pessoas e as criaturas, *persona* estimada, de atenção e acolhimento sem igual, que vagueia em uma caçada de lupa numa floresta de ideias, em busca das mais simples, nas quais se esconde aquilo que pode ser imperceptível aos olhos, a você desejo que cada vez mais a máquina do mundo se apresente paulatinamente.

Selvo Lopes, amizade e respeito te acompanhem por longos anos, as gentilezas que de ti recebi as guardo e partilho, porque gentileza gera gentileza, já dizia o profeta.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes), na pessoa do Exm.º Sr. Dênio Arantes, os frutos desta pesquisa para que eles contribuam para a pesquisa ciência e tecnologia de nosso Estado.

À Professora Doutora Maria Amélia Dalvi, ofereço-te minha eterna estima e admiração pela pessoa extremamente humana, sensível e camarada, que não mediu esforços para ajudar-me, como jus a profissão que sabe honrar, percebendo minhas fraquezas e limitações e, antes mesmo que eu as externasse, tenazmente, por sua fortaleza e observação, soube tomar-me à mão como fazem as primeiras professoras para conduzir seus alunos ou para ensinar-lhes o caminho do traçado das letras que se tornarão texto, oferecendo suporte acadêmico, técnico, material e acima de tudo sua firmeza, sem perder a doçura. Obrigado, Maria Amélia, por trilhar este caminho da pesquisa comigo e, pelo seu exemplo, fazer-me querer continuar e tomar gosto pelo mundo acadêmico, sabendo que ele pode ser para mim também. Sua confiança foi condição *sine qua non* para que eu acreditasse que seria possível, mesmo diante das adversidades.

Ao PPGE, sempre disponível, prestando o melhor atendimento possível e atenção para além do serviço técnico, compartilho com vocês minha alegria.

Aos amigos da Turma 36M e aos demais que foram se aproximando, compartilhando, dando dicas, lembrando-se de mim em tantos momentos de alegrias e também de dificuldades, meu fraterno abraço.

Essa é minha forma de agradecer, rememorando e materializando nestas palavras aquilo de mais belo que se construiu nesta nossa trajetória com a companhia de todos vocês.

"A história se repete, primeiro como tragédia, depois como farsa"
Karl Marx

"O corpo se torna um artefato e é refeito no processo de refazer o mundo."
Elaine Scarry

"Precisamos dar um sentido humano às nossas construções. E, quando o amor ao dinheiro, ao sucesso, nos estiver deixando cegos, saibamos fazer pausas para olhar os lírios do campo e as aves do céu."
Érico Veríssimo

RESUMO

Nos últimos anos, a humanidade enfrentou um contexto de pandemia que moldou novos padrões de comportamento, sociabilidade e consumo de produtos culturais; esse cenário contribuiu para a expansão dos serviços de *streaming*. A forma como as pessoas têm estabelecido compreensões e entendimentos sobre as narrativas de séries, *webseries*, literatura e arte é moldada pelo contexto do capitalismo tardio. Face a isso, o objeto desta dissertação são *webseries* contemporâneas que tematizam a vida escolar, disponíveis em serviços de *streaming*, e que têm como personagens principais um grupo específico da sociedade: adolescentes e jovens entre 13 e 19 anos. Nossa análise centrou-se em *Sex Education* (2019-2023), *Elite* (2018-2024) e *Young Royals* (2021-2024) e tomou como fundamentação teórica diferentes contribuições do materialismo histórico e dialético e das tradições marxistas; discutiu, especialmente, os aspectos éticos (atravessados pelas relações sociais, sexuais e políticas) das relações humanas que se estabelecem nessas criações ficcionais audiovisuais cuja ação se desenvolve no espaço-tempo escolar, focalizando a questão da formação humana. Como resultados da pesquisa, concluiu-se que há uma pedagogia midiática semiformativa administrada por conteúdos ideológicos — alinhados às pautas conservadoras antidemocráticas das agendas políticas neoliberais — que obliteram os antagonismos sociais, por meio da fetichização da tecnologia; da excitação dos sentidos; do discurso patologizante da disfunção psicossocial; e da espetacularização, conduzindo, enfim, à unidimensionalidade da juventude em formação.

Palavras-chave: Juventude. Formação Humana. Capitalismo Tardio. Indústria Cultural. *Webseries*.

ABSTRACT

In recent years, humanity has faced a pandemic that has shaped new patterns of behavior, sociability and consumption of cultural products; this scenario has contributed to the expansion of streaming services. The way people have established understandings and comprehensions about the narratives of series, webseries, literature and art is shaped by the context of late capitalism. In light of this, the subject of this dissertation is contemporary webseries about school life, available on streaming services, and whose main characters are a specific group in society: teenagers and young people between the ages of 13 and 19. Our analysis focused on *Sex Education* (2019-2023), *Elite* (2018-2024) and *Young Royals* (2021-2024) and took as its theoretical basis different contributions from historical and dialectical materialism and Marxist traditions; it discussed, in particular, the ethical aspects (crossed by social, sexual and political relations) of the human relationships that are established in these audiovisual fictional creations whose action takes place in school space-time, focusing on the issue of human formation. As a result of the research, it was concluded that there is a semi-formative media pedagogy administered by ideological content - aligned with the anti-democratic conservative agendas of the neoliberal political agendas - which obliterates social antagonisms through the fetishization of technology; the excitation of the senses; the pathologizing discourse of psychosocial dysfunction; and spectacularization, leading, in short, to the one-dimensionality of youth in formation.

Keywords: Youth. Human formation. Cultural Industry. Late Capitalism. Webseries.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Ranking do mercado de streaming no Brasil.....	22
Figura 2- Mapa da ligação entre Cuba e Venezuela, por fibra óptica	24
Figura 3- Cabo que liga Guantánamo aos EUA.....	24
Figura 4- Infográfico extraído do relatório da McAfee sobre uso da Internet pelas famílias	27
Figura 5- Mapa do uso de internet por adolescentes e crianças, em 2021	29
Figura 6- Quadro das condições de trabalho da criança e adolescente usuários de internet, no Brasil	30
Figura 7- Pôster de divulgação da 1ª temporada de Sex Education	33
Figura 8- Pôster de divulgação da 1ª temporada de Elite.....	35
Figura 9- Pôster de divulgação da 1ª temporada de Young Royals	36
Figura 10- Pôster de divulgação de Young Royals, Willelm com a coroa na mão.....	89
Figura 11- Pôster de divulgação de Young Royals, Willelm beijando Simon.....	89
Figura 12- Pôster de divulgação de Young Royals, Willelm beijando a coroa sobre a imagem spectral de Simon.....	90
Figura 13- População residente no Brasil, por faixa etária, conforme Censo de 2010 e 2022.....	91
Figura 14- Simon saindo da escola sendo chamado de socialistazinho	104
Figura 15- Simon contesta o apelido de socialistazinho	105
Figura 16- Simon reafirma seu nome para August	105
Figura 17- August pede ajuda à Simon para comprar drogas para a iniciação de Willelm.....	105
Figura 18- August diz que seu traficante não está na cidade	106
Figura 19- Simon confronta August sobre ele pensar que todo bolsista é traficante	106
Figura 20- August continua chamando August de socialistazinho, por tentar comprar bebidas fora do campus.....	106
Figura 21- Propaganda das Forças Armadas Suecas para pessoas LGBTQUIA+, com sexo biológico feminino, se alistarem	107
Figura 22- Propaganda das Forças Armadas Suecas para mulheres LGBTQUIA+, nascidas com sexo masculino, se alistarem	108
Figura 23- Campanha das Forças Armadas Suecas no X (antigo Twitter)	108
Figura 24- Propaganda das Forças Armadas Suecas para pessoas LGBTQUIA+ se alistarem	109
Figura 25- Príncipe Wilhelm sai do carro, após abdicar ao trono para viver seu romance com o comunista Simon	115
Figura 26- Simon fotografado em manifestação pacífica do dia do trabalhador	115
Figura 27- Felizes para sempre, selado com um beijo, após a abdicção	118
Figura 28- Simon (Omar Rudberg), estrela de Young Royals , na Vogue Escandinava.....	119
Figura 29- Perfume Intro, da OMR Beauty.....	121
Figura 30- publicidade da fragrância, Duo, da OMR Beauty.....	123
Figura 31- Notícia sobre Sex Education como algo didático	129
Figura 32- Teaser História da Educação	131
Figura 33- Matéria do Estadão alusiva ao uso pedagógico de Sex Education em Escolas Brasileiras	136
Figura 34- Instituto Claro sugere uso didático de Sex Education	138
Figura 35- Postagem de [Rishi Sunak], reiterando no Facebook seu discurso.....	141
Figura 36- Postagem de [Rishi Sunak], reiterando, no Facebook, seu discurso transfóbico.....	141
Figura 37- Postagem de [BBC NEWS] no X (antigo Twitter) discurso de Rishi Sunak	142
Figura 38- Elon Musk fazendo saudação nazista	146
Figura 39- Eric em pôster da segunda temporada, retratado como nobre em retrato renascentista ...	147

Figura 40- Maeve na primeira aula, quando o tema de Shakespeare é apresentado	148
Figura 41- Versão erótica de Romeu e Julieta, com árvore de falos ao fundo.....	149
Figura 42- Eric lendo o livro Vinte Poemas de amor e uma canção desesperada	150
Figura 43- Eric Vestido de Hedwig para ir ao cinema	152
Figura 44- Cartaz do filme Hedwig: The Angry Ich	152
Figura 45- Eric dançando e passando baton sobre a ponte.....	154
Figura 46- Eric encontra com Jesus na versão feminina	154
Figura 47- Deus drag queen	156
Figura 48- Pastor diz investigar a escola.....	158
Figura 49- Pastor questiona origem dos fundos arrecadados	159
Figura 50- Pastor opina sobre valores da escola	159
Figura 51- Reprodução do discurso de Eric no Tik Tok	160
Figura 52- Eric revela a Otis sua decisão de tornar-se pastor	161
Figura 53- Pôster de Maeve Wiley como Monalisa	163
Figura 54- Monalisa, de Leonardo da Vinci (1503-1506).....	163
Figura 55- Comunidade de casas-contâiner em que Maeve cresceu.....	166
Figura 56- Matéria sobre sororidade em Sex Education	167
Figura 57- Maeve lendo Virginia Woolf, Um Teto Todo Seu	168
Figura 58- Postagem transfóbica da autora J.K. Rowling, no Twitter, atual X	169
Figura 59- CEO do Instituto de Cinema Latino dos Estados Unidos, em vídeo sobre o Netflix Fund of Creative Equity.....	172
Figura 60- Adam Groff representado, intertextualmente, como a Dama com arminho.....	177
Figura 61- Dama com arminho, de Leonardo da Vinci (1489).....	177
Figura 62- Adam Groff, masturbando-se indeciso entre a figura masculina e feminina como fonte de seu desejo	178
Figura 63- Pôster sobre a cabeceira da cama de Adam Groff: Ultimate Deadlock (Impasse final)...	179
Figura 64- Frustração de Adam por não conseguir gozar com Aimee.....	180
Figura 65- Adam mostra seu pênis para o colégio, no refeitório	182
Figura 66- Adam aproxima-se do cavalo, animal que representa o totem paterno	183
Figura 67- Michael Groff conversando com Adam, em piquenique à Frente do Rover, anos 80.....	184
Figura 68- A família Groff, reconciliada em sua última cena, remetendo à família patriarcal	185
Figura 69- página do fandom Wiki Sex Education	187
Figura 70- página do website fandom reddit.....	187
Figura 71- Pôster individual de Otis para divulgação da segunda temporada	188
Figura 72- Otis constrangido ao falar com a mãe sobre sexo	191
Figura 73- Otis à janela na última cena de Sex Education.....	192
Figura 74- Otis regressa ao passado em pensamento, durante ato sexual	195
Figura 75- Otis criança entrando no quarto da mãe	196
Figura 76- Otis preocupado com a mãe em depressão.....	196
Figura 77- Otis ouve o choro da mãe	196
Figura 78- Jean Milburn chorando acuada na cama.....	197
Figura 79- Otis diz a Maeve que fica pensando na mãe, quando ele vai transar.....	197
Figura 80- Otis revela que achava que seus problemas em relação ao sexo haviam acabado após romper com o pai.....	197
Figura 81- Ncuti Gatwa na capa da Gay Times Magazine.....	200
Figura 82- Pôster da última temporada de sex Education- O clímax final.....	205

Figura 83 -Pôsteres individuais da 4ª temporada de Sex Education Aimee. Eric, Otis Jean, Maeve, Jackson, Ruby, Adam.....	207
Figura 84 - Pôster individual de Aimee Biggs.....	209
Figura 85 - Detalhe da escultura O êxtase de Santa Teresa.....	209
Figura 86 -Escultura de Nike, deusa da Vitória, Museu do Louvre.....	221
Figura 87 -Deusa da Vitória estilizada: troféu para o melhor aluno do ano.....	222
Figura 88 - Samuel, Nádia e Christian no primeiro dia de aula em Las Encinas.....	227
Figura 89 -Christian tirando uma selfie do primeiro dia em Las Encinas.....	229
Figura 90 - Cristian preocupa-se conhecer as pessoas influentes da classe hegemônica.....	230
Figura 91 -Cristian mostrando seus vídeos no Instagram.....	232
Figura 92 - Ander, após fumar maconha criando um perfil em site de relacionamento.....	233
Figura 93 -- Rebeka chamando Benjamin de fascista, quando ele é preso.....	235
Figura 94 -Nádia é questionada sobre o uso do véu.....	241
Figura 95 -Omar e Nádia conversando sobre a impunidade em Las Encinas.....	243
Figura 96 -O figurino de Nádia é produto de consumo e a personagem manequim de grandes marcas.....	244
Figura 97 -O pai de Carla chega em casa para chantageá-la.....	249
Figura 98 -Carla responde ao pai com ironia.....	250
Figura 99 -Carla questiona o pai se ele ainda pensa que ela é uma puta menina mentirosa.....	250
Figura 100 - Teodoro continua coagindo Carla.....	250
Figura 101 - Teodoro insiste para que carla utilize poder de manipulação sexual dela em seu favor.....	251
Figura 102 -Teodoro apela para a chantagem emocional, vendo Carla resistente.....	251
Figura 103 - Carla encerra o diálogo com deboche.....	251
Figura 104 -Valério e Lucrécia drogando-se durante festa à fantasia.....	252
Figura 105 - Lucrécia em relação incestuosa com o irmão Valério.....	253
Figura 106 -Pôster da última temporada de Elite.....	255
Figura 107 - Pôster da segunda temporada de Elite.....	257
Figura 108 -Cena do filme Ata-me! Protagonizada por Antônio Banderas e Victória Abril, dirigido por Pedro Almodóvar.....	261
Figura 109 - Personagem Marina pedindo a Rick para atá-la, em parte do filme de Almodóvar reproduzido no episódio 6 de Elite.....	262
Figura 110 -Patrick pede a Iván para atá-lo no sentido de cativá-lo amorosamente.....	262
Figura 111 -Isadora tendo uma relação sexual dentro da limusine, pedindo para Phillipe atá-la literalmente.....	263
Figura 112 -Isadora é atada literalmente.....	263
Figura 113 -Isadora sob efeito de drogas, sofrendo um estupro e sendo filmada.....	264
Figura 114 -Isadora inicia a distribuição de ecstasy.....	267
Figura 115 -Visão geral da festa do Patrick.....	267
Figura 116 -Perfil Netflix Brasil, divulga no TikTok postagem-Farofa do Patrick.....	268
Figura 117 -Imagens da confusão e pancadaria na saída da festa Elite Mansão, em São Paulo.....	269
Figura 118 -Patrick, Ander e Omar durante cena de duplo sexo oral em Elite.....	272
Figura 119 -Página com resultado da busca por Elite e pornografia feita no Google.....	274
Figura 120 -Página de website pornográfico com compilação de cenas da Atriz Maria Pedraza (Marina em Elite).....	275
Figura 121 -Grade de website pornográfico com várias cenas de Elite.....	277

Figura 122 -Imagem de notícia sobre a última temporada de Elite.....	278
Figura 123 -Os irmãos franquistas: Emilia (Ane Rot) e Héctor (Nuno Gallego) em Elite 8	280
Figura 124 - Orgia na sede da Alumni, associação representativa de alunos e ex-alunos	281
Figura 125 - Print de hipertexto do jornal Correio Brasiliense divulgando a websérvie Elite.....	282
Figura 126 -Sequência de imagens do trailer da 8ª temporada que definem os valores de Elite	286
Figura 127 -Ativistas LGBTQIA+ realizam manifestação dentro de Assembleia em Madri, na Espanha	291

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1 – Teses e dissertações localizadas no Catálogo da Capes, pela combinação dos descritores “Indústria Cultural”, “Formação” e “Série [webserie]” 38
- Quadro 2 – Teses e dissertações localizadas no Catálogo da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, pela combinação dos descritores “Indústria Cultural”, “Formação” e “Série [webserie]” 42
- Quadro 3 – Teses e dissertações localizadas na página do PPGE- UFES a partir da conjugação dos assuntos “Indústria Cultural”, “Formação”, “Juventude”, “Série [webserie] ou produção cinematográfica”, nos últimos cinco anos 53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. REVENDO CAPÍTULOS ANTERIORES DA HISTÓRIA DAS PRODUÇÕES SERIADAS PARA JOVENS.....	44
2. O ARGUMENTO PARA A AÇÃO: MARCO TEÓRICO-EPISTEMOLÓGICO	67
2.1. INVADINDO O COVIL: UM ARGUMENTO PARA ANÁLISE DAS TEMPORADAS.....	77
3. JUVENTUDE SOB SIGNO IDEOLÓGICO NA ERA DO STREAMING: YOUNG ROYALS, ESPECTROS DA DIREITA FASCISTA.....	85
3.1. À GUIA DE ROMANCE.....	85
3.2. VOLTANDO AO INÍCIO DESSE EPISÓDIO, ANÁLISE DA SÉRIE.....	88
3.3. JUVENTUDE, UM SIGNO IDEOLÓGICO À MERCÊ DAS ELITES.....	92
3.4. ENTRE A CASA REAL E A REALIDADE	107
3.5. O QUE ACONTECEU DEPOIS DO FELIZES PARA SEMPRE?	119
4. <i>SEX EDUCATION</i> : A COMÉDIA CONTEMPORÂNEA DO SEXO OU A FARSA DA ESCOLA DOS PRAZERES?.....	125
4.1. APROPRIAÇÃO DA WEBSERIE PELOS APHS, NO BRASIL	134
4.2. CONTRADIÇÕES ENTRE <i>SEX EDUCATION</i> E A REALIDADE DA EDUCAÇÃO SEXUAL NO UK	139
4.3. SERÁ QUE A ARTE PODE NOS APONTAR UMA SAÍDA?	146
4.4. ERIC E OTIS (QUASE) VÃO AO CINEMA.....	151
4.5. QUEM TEM MEDO DE MAEVE WILEY?.....	163
4.6 ADAM GROFF NÃO VAI A LUGAR ALGUM.....	174
4.6.1 Adam: O “cavalheiro” com a cachorrinha	176
4.7. OTIS VAI À FLORESTA COM O PAI.....	187
4.8. APROPRIAÇÃO DAS PAUTAS PROGRESSISTAS EM <i>SEX EDUCATION</i>	200
4.9. CLÍMAX FINAL: A SEMÂNTICA DO PÔSTER DA ÚLTIMA TEMPORADA	203
5.0 EXCITAÇÃO E MORTE: UM CANTO DE BODE EM ELITE	218
5.1. A CLASSE TRABALHADORA VAI À ESCOLA DA ELITE	226
5.2. CHRISTIAN: A PERSONIFICAÇÃO DA ALIENAÇÃO DE CLASSE	228
5.3. SAMUEL, UMA PERSONAGEM DA ESCALA F?	234
5.4. APÓS RESISTÊNCIA E ABNEGAÇÃO, NÁDIA TRANSITA PELA ELITE, ENQUANTO OMAR TORNA-SE UM FLAGELO DA CLASSE DOMINANTE	241

5.5. A DOMINAÇÃO MASCULINA PATRIRACAL E A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA WEBSERIE ELITE	248
5.6. O QUE DIZ O ÚLTIMO PÔSTER DE ELITE	254
5.7. UM ESPETÁCULO NECRÓFILO	257
5.8. ANÁLISE DA CONVERGÊNCIA COM O FILME ATA-ME! (1989)	260
5.9. A FAROFA DO PATRICK E A ESTETIZAÇÃO DA JUVENTUDE EM ELITE	264
5.10. ELITE: UM ESTÍMULO À EROTIZAÇÃO DE ADOLESCENTES E AO CONSUMO DE PORNOGRAFIA	273
5.11. JORNALISMO, SENSÇÃO E PUBLICIDADE: INTEGRAÇÃO DO SISTEMA DEFICIENTE	278
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	296
REFERÊNCIAS.....	305

INTRODUÇÃO

A partir da primeira década do século XXI, a sociedade tem vivenciado significativas transformações no âmbito tecnológico e cultural, por influência da *Web 2.0*, termo criado em 2004 por Tim O'Really para designar aquele momento na linha evolutiva da *Internet*, a fim de destacar a superação do estágio anterior da rede, caracterizado por *sites* que forneciam e intercambiavam conteúdos estáticos, predominantemente, entre universidades, instituições militares, governamentais e monetárias privadas — esse período que vai aproximadamente até 1994, pode ser considerado como *pré-web* — . A *web 2.0* caracteriza-se por uma maior interação entre os usuários (é a época do *Orkut*, dos *blogs*, é o início do *YouTube*); e, também pela extração de dados dos consumidores. Foi a transição, por superação, de uma *web* de documentos por uma *web* de dados. A Google participou desse processo, obtendo dados dos usuários da rede, em qualquer nó dessa malha hiperconectada, portanto,

[...] se transformou em uma das maiores empresas do planeta a partir da necessidade de conectar os dados publicados com os possíveis consumidores desses dados: um intermediário no processo de comunicação. Para prover esse trabalho, as páginas da *Web* são varridas e analisadas por robôs para que a Google possa montar um banco de dados que consiga responder à procura requisitada por uma pessoa, da forma mais precisa possível. Os motores de busca têm uma compreensão limitada do que está sendo discutido nessas páginas *Web*. Considerando que existem diversos dados distribuídos em cada página, são necessários algoritmos que tentam extrair esses dados a partir de uma informação formatada para seres humanos (São Paulo, 2015, p. 16).

Nesse sentido, até então, a *web* de dados era tida como sintática, por meio da qual o consumidor solicitava um documento à base de dados que respondia com um hipertexto estático para interpretação do humano.

[...] a ideia inicial da *Web* foi a de servir como uma forma de navegação entre documentos dispostos em uma estrutura de hipertexto. Esses documentos são exibidos aos usuários por aplicações que interpretam a linguagem HTML. O conteúdo das páginas é visto pelas máquinas de uma forma apenas sintática (São Paulo, 2015, p. 16).

Esses dados/documentos ao chegarem ao consumidor de forma estática tornam-se trabalho morto, não geram mais-valia. Esta tendência pode levar a crises

de superacumulação, onde há um excesso de capital constante em relação ao capital variável, resultando em quedas na lucratividade. A partir do contexto da *Web* de documentos, entendemos, pelo viés marxista, que houve um avultamento dos dados extraídos do consumidor. Depreendemos, a partir dessas nossas postulações, a necessidade do surgimento de uma *web* semântica (2006/2007); que foi um processo inevitável para sobrevivência do capitalismo informacional com vistas à monetização dessas informações do consumidor. A *web* semântica tem como característica fundamental a interpretação dos dados não só pelo humano, o que seria uma sintaxe das informações, mas uma interpretação dos dados humanos pela máquina, a fim de capturar, agrupar, reagrupar, selecionar, eliminar e direcionar os conteúdos (dados), tanto os produzidos pelo humano, quanto os gerados pela máquina, os chamados metadados (SÃO PAULO, 2015, p. 20):

Metadados são dados sobre dados. Eles fornecem informações adicionais sobre os dados, para ajudar desenvolvedores de aplicações e usuários finais a entender melhor o significado dos dados publicados, o seu conteúdo, a sua estrutura. Metadados são também utilizados para esclarecer outras questões relacionadas ao conjunto de dados como, por exemplo, a licença de uso, a empresa/organização que gerou os dados, a qualidade dos dados, a proveniência, como fazer o acesso, a frequência de atualização do conjunto de informações, etc. Os metadados têm como objetivo ajudar o processo de comunicação entre os publicadores e os consumidores de dados, para que os consumidores entendam todas as questões pertinentes para a utilização desses dados (São Paulo, 2015, p. 20).

A capacidade de processar e entender grandes quantidades de dados contextuais e semânticos, por meio de algoritmos, ampliou as possibilidades de alcance e administração dos sistemas de recomendação. Serviços como *Amazon*, *Spotify* e *Netflix* utilizam essas tecnologias para sugerir/induzir o consumo de produtos, músicas e filmes com base nos interesses e comportamentos dos usuários.

O avanço dos serviços de *streaming*¹ possibilitou um maior contato com uma multiplicidade de objetos culturais, mas, por outro lado, não estão claros ainda os efeitos desse processo. O primeiro público que se aproximou dos serviços de

¹ O *streaming* é uma palavra da língua inglesa que, etimologicamente, significa corrente, riacho, córrego. No contexto da revolução digital, esse termo foi adotado com o sentido de fluxo contínuo para nomear e referir-se à tecnologia de transmissão, em alta velocidade, de pacotes de dados de música, áudio e som pela internet, direto do servidor para o dispositivo do usuário, sem que este tenha de baixar ou aguardar o *download* dos arquivos, além de ter acesso ao conteúdo em qualquer tempo e lugar, sem ficar preso aos horários de transmissão dos programas e das mídias tradicionais, como a Tv e o rádio, além de poder escolher o que quer ouvir ou assistir.

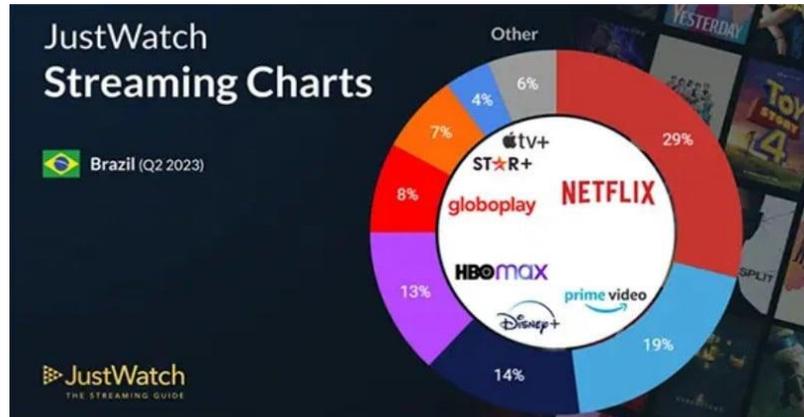
streaming foi o público jovem. De acordo com os últimos Censos Demográficos da População Brasileira, a faixa etária de jovens no Brasil constitui aproximadamente 40% da população e a maior concentração está entre indivíduos de 15 a 19 anos (IBGE, 2010; 2023), o que evidencia que se trata de um enorme público potencial para as produções *on demand*. A relação dos jovens com essas plataformas de *streaming* é caracterizada, principalmente, pelo consumo de bens culturais, que podem assumir diferentes funções. No contexto do *streaming*, muitos desses bens são consumidos de forma acrítica, reduzindo-se à lógica do entretenimento, que prioriza o prazer imediato e a evasão da realidade. No entanto, a noção de bem cultural vai além do entretenimento, pois envolve produções que carregam significados simbólicos, históricos e estéticos, podendo contribuir para a formação crítica e intelectual do público.

A relação dos jovens com essas plataformas de *streaming* é caracterizada, principalmente, pelo consumo de bens culturais, em muitos casos, de forma acrítica, apenas como entretenimento, embora mantendo uma relação de proximidade.

No Brasil, a principal plataforma desse tipo é a *Netflix*. O contexto pandêmico, que foi reconhecido pelas instituições de saúde em março de 2020, e os dez anos, em 2021, da popularização e chegada ao país dos serviços de *streaming* prestados pela *Netflix*, que domina o setor com 29%², fizeram este mercado crescer exponencialmente, o que pode ser observado na Imagem 1. Muitos jovens se aproximam dessas plataformas como um signo de pertencimento geracional – “já que todos usam, eu também preciso usar” – e selecionam o conteúdo a ser consumido com base na indicação de colegas e amigos ou com base no sucesso, medido em números (*likes*, *views* etc.).

² Informação divulgada pelo *site* Mundo Conectado, de acordo com pesquisa anual da plataforma *Just Watch*, criada por David Croyé em 2014, que atua como um guia de *streaming*, filmes, séries e desportos de plataformas do mundo todo. Essa plataforma tem incentivo financeiro da União Europeia e da Creative Europe Media, que apoiam as indústrias europeias de cinema e audiovisual. O site relata que a *Netflix*, apesar da queda de consumo, ainda é a líder seguida pela Prime Vídeo (19%), em segundo lugar, e pela Disney+(14%), em terceiro. Disponível em <

Figura 1- Ranking do mercado de streaming no Brasil



Fonte: Foto de divulgação *Just Watch* no site Mundo Conectado (2023). Disponível em: < <https://www.mundoconectado.com.br/streaming/netflix-lidera-streaming-no-brasil-com-29-do-mercado/#:~:text=Conforme%20os%20resultados%20de%20uma,14%25%20do%20mercado%2C%20respectivamente> >. Acesso em: 27 de jul. de 2023.

Outro modo de seleção desses conteúdos é dado pelos algoritmos, que são programados por técnicos para capturar, selecionar, direcionar e recomendar conteúdo, a partir das informações coletadas a respeito de acessos ou de preferências dos usuários de redes sociais e serviços de *streaming*. Tal *modus operandi*, próprio da sociedade capitalista, torna-se questionável do ponto de vista ético, não apenas por direcionar conteúdos e induzir o jovem ao consumismo pela fetichização da mercadoria, mas pelo fato de influenciar e/ou manipular posturas e comportamentos, além de intervir na formação humana, de tal modo que o sujeito vira objeto ou parte de uma massa amorfa.

Sob essa condição de objeto, torna-se o ser humano também uma mercadoria, visto que “vende” a si mesmo, seus desejos e preferências para que eles retornem para si sob a forma de produtos já previstos pela indústria cultural a partir da interpretação que os algoritmos fazem de suas subjetividades. Em um processo que parece mágico, “Abracadabra!”, lá estão seus desejos na vitrine da grade da *Netflix*, estandardizados como “sugestões”.

Os efeitos dos processos descritos já estão mais que capilarizados pelo planeta, podendo até usarmos aqui o termo “enraizados” em toda estrutura social do mundo, como os temidos Baobás da obra *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, os quais, a princípio, se parecem com rosas, mas, se não forem arrancados, disciplinadamente, acabam rachando o planeta com suas profundas e densas raízes (Exupéry, 2015). Essa analogia pode parecer deveras hiperbólica, contudo, os dados

da própria *Netflix* a ratificam, considerando que a plataforma disponibiliza seus serviços oficialmente para 190 países em todo o Globo. A página da empresa destaca também que a *Netflix* não está disponível nos seguintes países/regiões: China, Criméia, Coreia do Norte, Rússia e Síria³.

Considerando que a Organização das Nações Unidas reconhece, atualmente, 195 países, a maior plataforma de filmes e séries (no caso, a *Netflix*) é praticamente um Deus da indústria cultural da Era do capitalismo tardio, porque é onipresente, está em toda parte; onisciente, porque capta todas as informações de seus adeptos, ou seja, sabe todas as coisas (interesses, últimos filmes assistidos etc.); onipotente, porque tem força para (de)formar mundos de fantasia e realidade conforme o poder da linguagem narrativa e reprodutibilidade técnica da arte.

O que nos salta aos olhos, nessa exposição de dados, é o fato de, entre os poucos países aos quais a *Netflix* ainda não chegou, serem países com inclinações sociopolíticas e/ou regimes socialistas, atuais ou passados. Afora esses países/territórios, não tão isolada quanto antes, encontra-se, nas Américas, a ilha de Cuba, que já conta com os préstimos da *Netflix*, mesmo com um único cabo de fibra óptica (Alba-1) conectado à Venezuela, país com o qual se relaciona por afinidades antiestadunidense. Essa conexão à internet, apesar das barreiras políticas e econômicas, pode ser observada nas imagens 2 e 3, mostrando que o mundo capitalista isolou Cuba, porém, o país de Fidel busca conexões com o mundo via *internet*, apesar dos resquícios da Guerra Fria, como o embargo das telecomunicações por parte dos EUA, que negam a conexão à Cuba por cabos submarinos, alegando para isso que estaria expondo a segurança nacional de dados, que poderiam ser controlados e vazados por Cuba para a China e Rússia (O Globo, 2022). O cabo que se destina aos EUA serve unicamente à base de Guantánamo. A ilha de Castro tornou-se mais um território, desde 2015, no qual a gigante empresa de *streaming* adentrou, com sua lógica capital de monetarização dos produtos culturais. Frente a isso, percebemos uma nova etapa beligerante do capital, a guerra cultural.

³ Esta informação está disponível em: <https://help.netflix.com/pt/node/14164>. Acesso em: 12 dez. 2022.

Figura 2- Mapa da ligação entre Cuba e Venezuela, por fibra óptica



Fonte: Recorte feito pelo autor. Disponível em: <<https://www.submarinecablemap.com/submarine-cable/alba-1>>. Acesso em 26 de jun. de 2023.

Figura 3- Cabo que liga Guantánamo aos EUA



Fonte: Recorte feito pelo autor. Disponível em: <<https://www.submarinecablemap.com/landing-point/guantanamo-bay-cuba>>. Acesso em: 26 de jul. de 2023.

Um advento capital - o *streaming* - e seu efeito globalizante merecem um estudo a respeito do impacto na formação de adolescentes e de jovens expostos cotidianamente a ele, não com a ingênua pretensão de esgotá-lo, mas com o desejo de fomentar a discussão e o interesse daqueles que atuam diretamente na formação desse grupo social, a fim de refletir sobre esse fato de nossa realidade, analisá-lo, compreender seus efeitos, os seus interesses ideológicos.

De acordo com O Fundo de População das Nações Unidas (Unfpa, 2022), a agência de desenvolvimento internacional da ONU que trata de questões populacionais:

Hoje, há 1,8 bilhão de adolescentes e jovens de 10 a 24 anos no mundo inteiro, representando um quarto da população global. Na América Latina e Caribe, são mais de 165 milhões de pessoas na mesma faixa etária. Eles e elas estão influenciando o rumo do desenvolvimento social e econômico, desafiando normas e valores sociais, e construindo a base do futuro do mundo. (Unfpa-Brasil. Disponível em: <https://brazil.unfpa.org>. Acesso em 28 nov. 2022).

Esse considerável contingente de jovens espectadores, caracterizados pelo signo cultural do pertencimento à geração que tem nas *webseries* disponíveis em serviços de *streaming* como a *Netflix* uma de suas principais formas de lazer e educação audiovisual, que está, nas perspectivas mais otimistas, afetando o curso do crescimento social e econômico, age orientada por quais valores éticos (em particular, no tocante às relações sociais, sexuais e políticas)? Por hipótese, entendemos que as relações humanas que se estabelecem nessas criações ficcionais audiovisuais consumidas intensamente pela faixa etária que vai dos 13 aos 19 anos instituem, no plano da aparência superficial, uma espécie de reflexo e de modelo das relações humanas que os adolescentes e jovens dessa geração estabelecem entre si.

Até que ponto são críticos e alicerçam as bases de um novo mundo ou de *um admirável mundo novo*? Esse novo mundo é realmente novo, ou é a reedição e intensificação de um mundo em decadência, no capitalismo tardio que reforça ainda mais as consequências da divisão do trabalho? A quem interessam os valores éticos que se flagram nas *webseries* em estudo (a saber, *Sex Education*, *Elite* e *Young Royals*)? Essas são questões fulcrais para se pensar a juventude atual sob o signo da indústria cultural e das teorias da formação e semiformação explicitadas na produção filosófica de Theodor Adorno.

Há uma contradição: esses potenciais agentes de transformação social podem também ser assimilados como consumidores e passíveis de superexposição aos produtos culturais, pelo mercado.

Uma outra dimensão disso é o fato de que muitos jovens replicam o conteúdo das *webseries* nas redes sociais, podendo ora influenciar rumos, ora serem influenciados, uma vez que estamos na era dos *digitais influencers*.

Tornar-se um influenciador digital é percorrer uma escalada: produção de conteúdo; consistência nessa produção (tanto temática quanto temporal); manutenção de relações, destaque em uma comunidade e, por fim, influência. Um influenciador pode ser tanto aquele que estimula debates ou agenda temas de discussão em nichos, quanto aquele que influencia na compra de um lançamento de determinada marca. Em ambos os casos, o processo de solidificação em termos de crédito, capital e reputação são os mesmos. Toda essa construção é, ao fim, apropriada por marcas que identificam nos influenciadores uma ponte entre um produto e seus consumidores. (Karhawi, 2023, p. 14).

Sendo assim, o jovem de nossa Era pode iludir-se pensando estar influenciando, quando na verdade está sendo influenciado a reproduzir e reforçar o consumo de bens culturais no âmbito da indústria cultural, logrando a ideia de participação, engajamento e pertencimento a um grupo, por meio do engodo de um acúmulo de capital social e cultural. No caso das *webseries*, o elo entre bens culturais e espectadores-consumidores faz-se por meio dos perfis criados por fãs em outras mídias, curtidas, comentários, postagens e repostagens. De acordo com Amaral et. al. (2023), no caso da *Netflix*, detentora da maior parte do mercado nacional, mesmo não oferecendo serviços adicionais, com valores mais elevados que as concorrentes e impedindo o compartilhamento de contas, a empresa vale-se dos fãs das produções da plataforma que agem como divulgadores gratuitos da marca.

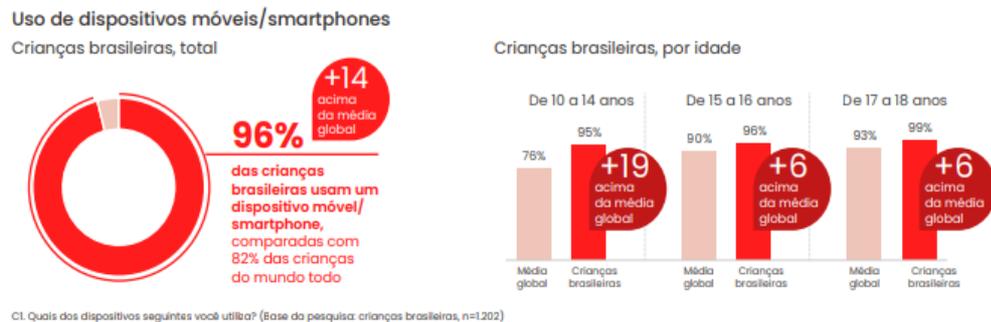
Os indivíduos da faixa etária em estudo são também alvo de muitas pesquisas financiadas por grandes empresas, a fim de saber mais da subjetividade e dos gostos, das vulnerabilidades e criação de necessidades de consumo. É o caso da *McAfee*, empresa pioneira no ramo de *softwares* para proteção digital e antivírus. Ela divulgou no ano de 2022 um relatório de seu primeiro estudo global sobre famílias conectadas, intitulado “*A vida por trás das telas de pais, pré-adolescentes e adolescentes*”.⁴

Esse estudo apresenta o discurso de que a empresa tem uma preocupação e o compromisso social de manter as famílias ao redor do mundo protegidas, empoderadas, reafirmando uma preocupação com a educação (McAfee, 2022). Sendo assim, cria nas famílias o anseio pela segurança e por uma proteção que a empresa pode fornecer a partir da objetivação discursiva de seus nobres compromissos. Na maioria das vezes, os dados reais de consumo e de números de

⁴ Esse estudo encontra-se disponível em: <https://www.mcafee.com/content/dam/consumer/pt-br/docs/reports/rp-connected-family-study-2022-brazil.pdf>. Acesso em: 12 de novembro de 2022.

usuários de *internet* e de acessos às plataformas nos vêm dessas pesquisas de empresas privadas com interesse em algum nicho comercial dessa extensa rede, o que nem sempre pode ser confiável. Um desses possíveis dados reveladores em relação ao Brasil é o de que nosso país é o mais conectado do mundo via dispositivo móvel, chegando à casa dos 96%, acima da média mundial, como podemos analisar no gráfico seguinte, extraído do Relatório (McAfee, 2022).

Figura 4- Infográfico extraído do relatório da McAfee sobre uso da Internet pelas famílias



Fonte: Relatório McAfee, 2022. Disponível em: <https://www.mcafee.com/content/dam/consumer/pt-br/docs/reports/rp-connected-family-study-2022-brazil.pdf>. Acesso em: 12 de novembro de 2022.

Contudo, de acordo com pesquisa recente publicada pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br, 2024), 56% da população brasileira não tem acesso pleno à *Internet*; o estudo ainda revelou que 16% da população não tem acesso algum. Esse órgão colegiado formado por diversos setores da sociedade e seus representantes desde a Casa Civil a representantes do Terceiro Setor, incluindo representatividade de empresas privadas traz à baila um conceito e uma discussão novos a respeito da acessibilidade à *internet*: o conceito de conectividade significativa. A ideia parece boa, porém cabe questionarmos o que está imbricado neste conceito e de quem e quais interesses seus relatórios buscam defender, a partir do rótulo conectividade significativa.

Henry Jenkins (2004) já se preocupava com a perda do poder que os conglomerados teriam sobre o controle monetário das mídias e sua mensuração em relação ao engajamento e ao consumo, saindo da esfera do Estado para o domínio privado. Os interesses por trás das estatísticas de uma empresa privada podem e devem ser questionados. Ao mesmo tempo que há um interesse no levantamento dos

dados, há concomitantemente um interesse de mercado. Uma vez que os conglomerados sabem que:

A taxa de convergência será desigual dentro de uma determinada cultura, com aqueles que são mais ricos e mais alfabetizados tecnologicamente se tornando os primeiros adaptadores e outros segmentos da população lutando para alcançá-los. Na medida em que essas tendências se estendem além de um contexto especificamente americano, a taxa de convergência também será desigual entre as fronteiras nacionais, resultando na consolidação do poder e da riqueza dentro das nações e alguma mudança no status relativo e na proeminência das nações em desenvolvimento (Jenkins, 2004, p. 35).

No Brasil, particularmente, os jovens dedicam uma carga horária enorme às plataformas de *streaming* e a seus produtos culturais, bem como aos produtos veiculados nas mídias que convergem ao *streaming*. De acordo com Silva e Dall’Orto (2017, p. 12):

[...] é possível inferir que o sistema de *vídeo-on-demand* cresce a cada ano. [...] Uma pesquisa feita por Horowitz Research apontou um crescimento no uso de *streaming* por parte dos “Millennials” (nascidos entre 1977 e 2000), pois em 2012, 75% deles assistiam mais programas televisivos, e somente 15% do seu tempo era gasto em *streaming*. Porém, em 2016 o cenário mudou e o *streaming* ultrapassou a televisão tradicional em visualização. Os conteúdos semanais são vistos via *streaming* por 54% da geração dos “Millennials”, enquanto os canais tradicionais caíram 40% do tempo gasto assistido (Silva; Dall’Orto, 2017, p. 12).

Hoje, passados 6 anos após a pesquisa de Silva e Dall’Orto (2017), o cenário é ainda mais preocupante, visto que:

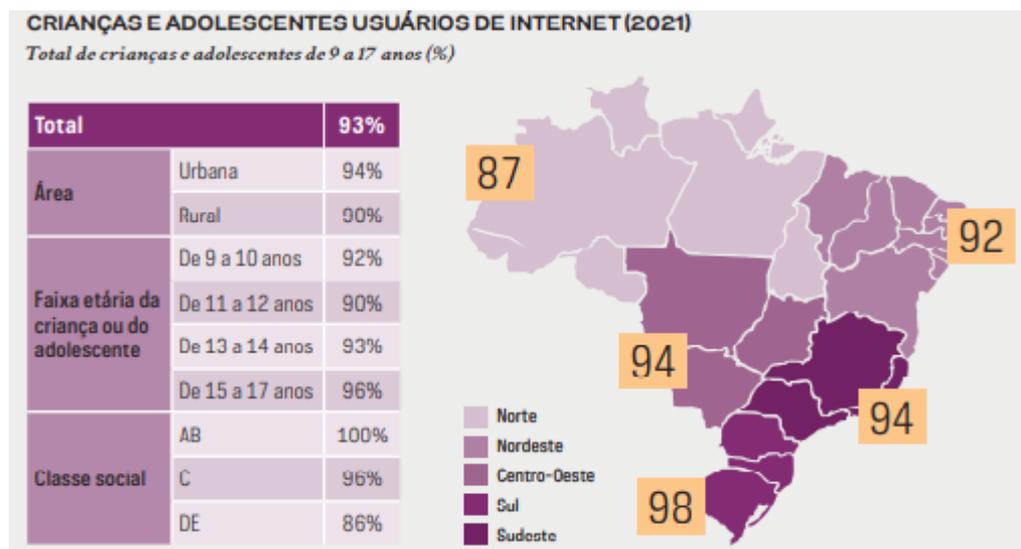
No Brasil, as pessoas passam aproximadamente 16 horas do dia acordadas, mas um dado chama a atenção: mais da metade desse tempo é destinado ao uso de smartphones e computadores. O levantamento foi feito pela plataforma Electronics Hub, um site de informações eletrônicas, a partir da pesquisa *Digital 2023: Global Overview Report* da Data Reportal, considerando 45 nações, e concluiu que o Brasil é o segundo país com mais pessoas em frente a uma tela.

São cerca de 56,6% das horas acordadas em frente a telas, ou seja, cerca de nove horas do dia. Em primeiro lugar do *ranking* estão os sul-africanos, que passam 58,2% acordados usando o computador ou um *smartphone*.

Ainda segundo a plataforma, uma possível explicação para esse tempo poderia estar ligada ao crescimento dos serviços de *streaming online*, com dados revelando que 64% dos usuários brasileiros de *smartphones* são assinantes de serviços como Netflix, Apple TV ou Prime Video da Amazon (Jornal da USP, 2023, on-line).

Pelos dados apresentados nas Imagens 4 e 5, podemos perceber que a diferença entre o público jovem que tem acesso à internet é muito pequena; além disso, o mapa mostra que houve aumento do acesso e pouca diferença entre as classes sociais. Praticamente a totalidade dos jovens e adolescentes de 9 a 17 anos acessa o serviço, as plataformas e os conteúdos de *streaming*. Independentemente do fator regional, da faixa etária ou classe social, a maioria dos jovens brasileiros (conforme Imagem 4) está exposto aos mesmos apelos das mídias digitais que convertem, no contexto do capitalismo tardio, progressivamente, ciência e tecnologia em força produtiva. Conclui-se dessa observação que 93% dos jovens brasileiros, por meio do aparato digital e tecnológico, podem estar submetidos à categoria de força produtiva (Imagem 5).

Figura 5-Mapa do uso de internet por adolescentes e crianças, em 2021



Fonte: TIC Kids Online Brasil 2021 (2021, p. 27). Disponível em:

https://cetic.br/media/docs/publicacoes/1/20230825142135/tic_kids_online_2022_livro_eletronico.pdf.

Acesso em: 15 nov. 2022.

Reforça essa ideia de força produtiva, ou força de trabalho, a utilização dos mesmos parâmetros empregados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) na pesquisa da empresa de consultoria de perfil do consumidor infantil TIC Kids. De acordo com o relatório da pesquisa feita pela empresa TIC Kids (2021), foram empregados conceitos e definições censitárias utilizadas também pelo IBGE, dentre elas colocamos em evidência a **condição de atividade**, a qual estrutura-se

sobre quatro questões que resultam em cinco classificações. Essas são divididas em duas categorias: **na força de trabalho** e **fora da força de trabalho**. Considerando o público-alvo respondente, crianças jovens entre 10 e 17 anos, deduz-se, para além dos dados de acesso, que há uma classe trabalhadora infanto-juvenil no país, embora por lei a exploração desse tipo de trabalho seja crime, a não ser nos casos de menor aprendiz, conforme lei nº. Lei 10.097/2000.

O [trabalho] do adolescente, porém, é admitido em situações especiais. A Constituição Federal considera menor trabalhador aquele na faixa de 16 a 18 anos (artigo 7º, inciso XXXIII). Na CLT, a idade mínima prevista é de 14 anos, desde que o menor seja contratado na condição de aprendiz – que exige diversos requisitos a serem observados pelo empregador, como o contrato de aprendizagem, a jornada de trabalho, as atividades que podem ser exercidas e a inscrição do empregador e do menor em programa de aprendizagem e formação técnico-profissional.

O trabalho do menor aprendiz não pode ser realizado em locais prejudiciais a sua formação, desenvolvimento físico, psíquico, moral e social e em horários e locais que não permitam a frequência à escola. Como o jovem se encontra em fase de formação, a necessidade de trabalhar não pode prejudicar seu crescimento, o convívio familiar e a educação, que lhe possibilitará às condições necessárias para se integrar futuramente à sociedade ativa. (Brasil, Tribunal Superior do Trabalho, 2013).

Além disso, se existe essa força de trabalho, há implicitamente uma classe consumidora, conforme demonstra a tabela a seguir (figura 6):

Figura 6– Quadro das condições de trabalho da criança e adolescente usuários de internet, no Brasil

Alternativas no questionário		Classificação da condição
Código	Descrição	Descrição
1	Trabalha em atividade remunerada.	Na força de trabalho
2	Trabalha em atividade não remunerada, como ajudante.	
3	Trabalha, mas está afastado.	
4	Tomou providência para conseguir trabalho nos últimos 30 dias.	
5	Não trabalha e não procurou trabalho nos últimos 30 dias.	Fora da força de trabalho

Fonte: TIC Kids Online Brasil 2021(2021, p. 35). Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/1/20230825142135/tic_kids_online_2022_livro_eletronico.pdf. Acesso em: 15 nov. de 2022.

A renda de muitos desses jovens é destinada ao consumo, sobretudo de aparelhos do tipo *gadgets*, com a pretensa intenção de facilitar suas vidas e proporcionar lazer e bem-estar e, muitas vezes, ilusoriamente, tempo livre. Dentre esses aparelhos destacam-se os aparelhos móveis, facilitadores de acesso a diversas plataformas e conteúdo em diversos lugares, ou seja, uma ocupação “despretensiosa” em todos os espaços, quer seja num ônibus lotado, numa fila incomensurável, em seus momentos de lazer, ou até mesmo nas horas que precedem o descanso noturno, alijando-os dos problemas reais, como a má qualidade dos transportes, o pensar sobre a rotina exaustiva ao final do dia, praticamente uma evasão da realidade dessa classe trabalhadora enquanto assiste a uma série, a vídeos no *TikTok*, avança em um *game* em horas sufocantes dentro de um ônibus, ou o rapta de seus momentos efetivos de lazer ou que se dedicaria a atividades mais formativas. Quando o fazem, são as atividades de cursos *on-line* ou atividades EaD em ambientes de estressores ou totalmente inapropriados aos estudos.

No que diversos críticos entendem como sendo os estertores da Modernidade, a indústria cultural lança mais um produto, os serviços de vídeo *on demand* via *streaming* que desempenham, como outrora o fizeram o cinema, a televisão e o rádio, papel determinante de intervenção e manipulação das estruturas sociais. Sendo esse tipo de produto mais um aparato do capitalismo tardio, temos que concordar que:

A indústria cultural determina toda a estrutura de sentido da vida cultural pela racionalidade estratégica da produção econômica, que se inocula nos bens culturais enquanto se convertem estritamente em mercadorias; a própria organização da cultura, portanto, é manipulatória dos sentidos dos objetos culturais, subordinando-os aos sentidos econômicos e políticos e, logo, à situação vigente (Adorno, 2003, p. 20).

Sendo assim, essa intensa exposição aos objetos culturais da indústria do consumo via *streaming*, pelos jovens e adolescentes, pode conduzi-los ao aburguesamento ideológico, objetivando discursivamente os valores das classes dominantes de modo capilarizado, por meio do consumo e propagação das produções *on demand*, tornando-os alijados da consciência de que o modo de produção sob o qual vivemos estrutura-se em classes sociais com interesses antagônicos; da consciência da classe à qual pertencem; e, assim, estandardizando valores, comportamentos, compromissos e pautas afins aos interesses estranhos aos próprios. É o que se anuncia na obra de Aldous Huxley (1946), *Admirável mundo novo*:

[...] uma ciência completamente desenvolvida das diferenças humanas, que permita aos administradores encaminhar qualquer indivíduo ao seu devido lugar na hierarquia social e econômica. As pessoas mal adaptadas à sua posição tendem a alimentar pensamentos perigosos sobre o sistema social e a contagiar os outros com seus descontentamentos. (Huxley, 1946, p. 9)

Nessa conjuntura, os discursos se materializam a partir de referências ideológicas que permeiam as narrativas como também o processo de produção/elaboração dos objetos culturais. As estruturas narrativas seguem lógicas que visam atender determinados interesses, operando, contraditoriamente, ora no sentido do *esclarecimento*, ora no sentido da *alienação*. Dois fenômenos aparecem conjugados nesse momento. A ação da indústria cultural pode ser pensada a partir da massificação e da segmentação dos objetos culturais. Nesse sentido, podemos tomar como exemplo três séries em exibição na *Netflix*: *Sex Education*, série britânica; *Elite*, série espanhola; e *Young Royals*, série sueca. As três são endereçadas ao público jovem e ambientadas em um espaço-tempo que corresponde ao período de escolarização, que, no Brasil, corresponde ao ensino médio.

A primeira delas estreou em 11 de janeiro de 2019, dirigida por Ben Taylor e Kale Herron, com três temporadas lançadas, cada qual com 8 episódios que têm em média de 40 a 60 minutos de duração e classificação 16 anos; em 27 de setembro de 2023, *Sex Education* lançou sua última temporada, ficando em primeiro lugar na lista das séries mais assistidas no Brasil, entre todos os gêneros.

A história se passa em duas escolas, a tradicional Moordale e a moderna Cavendish (na última temporada). As (des)venturas do sexo trazem à luz Otis, um estudante do interior do Reino Unido, filho único da Dr.^a Jean Milburn, uma terapeuta sexual divorciada. O jovem, apesar de ouvir desde a infância as sessões dos pacientes atendidos por sua mãe, e conversar, nem sempre espontaneamente e sem receio, com ela sobre temas tabus, apresenta dificuldades para lidar com a própria sexualidade, ao ponto de não conseguir se masturbar. O tímido e virgem jovem Otis, no espaço escolar, aparenta ser possuidor de maturidade e experiência sexual, ao tornar-se conselheiro para os demais estudantes a esse respeito, um verdadeiro “guru” do sexo, a partir da apropriação e da reprodução dos discursos ouvidos nas sessões realizadas em sua própria casa.

A ideia de que o protagonista pode atuar como conselheiro “profissional” em um consultório clandestino localizado no banheiro abandonado nos fundos da escola parte da inteligente Maeve, colega de classe que mora sozinha, filha de uma dependente química. Essa jovem vê nessa ação clandestina a possibilidade de juntar dinheiro para sua sobrevivência em um *trailer* no subúrbio. A ação dos dois tem sempre, em segundo plano, o marginalizado jovem imigrante negro Eric Effiong, que não tem participação nenhuma nos lucros da dupla. No decorrer da narrativa, esta personagem vai ganhando destaque por sua evolução indenitária *Queer* e pelo dilema ético-estético-religioso que atinge seu clímax na última temporada.

Os temas tratados são amadurecimento, desenvolvimento da sexualidade e questões de gênero a partir do *slogan* “*Experience is overrated*” (experiência é superestimada), na primeira temporada.

Figura 7- Pôster de divulgação da 1ª temporada de Sex Education



Fonte: Netflix (2019). Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br. Acesso em: 22 ago. 2022.

Já *Elite* teve sua estreia em 5 de outubro de 2018, dirigida por Ramón Salazar, Dani de La Orden, Silvia Quer e Jorge Torregrossa, classificada como suspense e drama juvenil, indicada para maiores de 18 anos. A *webserie* é composta por 8 temporadas, cada qual com 8 episódios de duração de 40 a 60 minutos em média.

A trama narra os conflitos sociais, econômicos e sexuais advindos do confronto entre classes sociais que se estabelece no cenário da escola *Las Encinas*, voltada para a formação de jovens da elite espanhola e até membros da aristocracia. O enredo tem início a partir do desabamento de uma escola pública situada no subúrbio.

Para evitar transtornos com a mídia especulativa e conter a revolta dos “sem-escola” e da classe operária que depende desse espaço para a educação de seus filhos, o proprietário da construtora responsável pela obra de má qualidade financia bolsas de estudos, no mesmo colégio destinado à educação da alta burguesia espanhola, para três dos estudantes da escola prejudicada pelo desastre: Nádía Shana, Christian Varela e Samuel. No desenrolar da trama, outras personagens filhas da classe trabalhadora vão se juntando nesse duelo sociocultural fictício que se instaura, como Cayetana, bolsista que finge não ser filha da faxineira da escola nem exercer a mesma profissão de sua mãe; Nano, recém-saído da cadeia por envolvimento com o tráfico e irmão mais velho do bolsista Samuel; Omar, irmão da bolsista Nádía, rapaz imigrante muçulmano. Além de outras personagens secundárias, há, nessa conjugação de contradições dentro desse ambiente, Rebecka, filha de uma mulher que enriqueceu ilicitamente, por isso consegue fazer com que sua filha seja admitida em *Las Encinas*.

Nesse colégio destinado à educação da elite intelectual, empresarial, econômica e aristocrática estudam Marina e Guzmán, os filhos do empresário e construtor já mencionado. Essa escola da trama será o palco desse grande embate entre alunos oriundos da classe popular, imigrantes e os veteranos de *Las Encinas*, banhada no sangue do clichê do assassinato misterioso que permeia todas as temporadas da série, iniciando pela misteriosa morte de Marina, filha adotiva do grande empresário e soropositiva. Outros temas são abordados: sexualidade adolescente, relacionamento aberto, tabus, drogas, DST's, corrupção, conflito religioso, competição acadêmica, incesto, impunidade e violência.

Figura 8- Pôster de divulgação da 1ª temporada de Elite



Fonte: Adoro Cinema (2022). Disponível em: <https://www.adorocinema.com/series/serie-22373/temporadas/>. Acesso em: 22 ago. 2022.

A narrativa de *Young Royals* é praticamente toda ambientada na fictícia escola tradicional Hillerska, local no qual toda a família real sueca da fantasia teve sua formação. O arco narrativo inicia-se após o envolvimento do príncipe Wilhelm, segundo na linha de sucessão ao trono, envolver-se em um escândalo numa festa regada a muita bebida cujas cenas foram filmadas e vazadas em redes sociais. Após este episódio, o jovem infante é coagido, pela família, representada pelo autoritarismo da rainha, a ir para o internato, onde conviverá com o jovem primo August, responsável por vigiá-lo e “protegê-lo” das más influências e companhias a fim de preservar a imagem da realeza. Contudo, nessa escola que remonta às tradições do século XVIII, Wilhelm descobre o amor por Simon, um jovem migrante bolsista não residente no internato devido às suas condições socioeconômicas. O romance entre os dois jovens é descoberto, uma de suas relações sexuais é gravada, anonimamente, e viraliza nas redes.

No desenrolar do enredo, Eric, o irmão primogênito, príncipe herdeiro, morre em um acidente automobilístico. O que eleva Wilhelm ao posto de príncipe herdeiro, sendo por essa razão pressionado a abdicar de viver sua sexualidade plenamente com Simon e de gozar de outras liberdades da vida como qualquer outro cidadão sueco. A série teve sua estreia em 1 de julho de 2021, com direção de Rojda Sekeröz. Atualmente, foi encerrada com três temporadas compostas por 6 episódios cada uma

delas, com duração de 43 a 50 minutos, com um hiato entre a segunda e a terceira temporada, de 2022 a 2024. Possui classificação etária para 16 anos, e quanto ao gênero é considerada pela plataforma como drama romântico. As temáticas abordadas são uso e tráfico de substâncias ilícitas a medicamentos controlados, desenvolvimento da sexualidade, questões de gênero, mau uso das redes sociais, diferenças entre classes sociais, preconceito.

Figura 9- Pôster de divulgação da 1ª temporada de Young Royals



Fonte: Adoro Cinema (2023). Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/series/serie-28671/fotos/>>. Acesso em: 24 jul. 2023.

Essas três séries tratam de problemas e dilemas comportamentais da juventude, sob as contradições ético-morais que afetam a vida das personagens. Há a possibilidade de que o público não perceba determinados elementos presentes na estrutura narrativa, principalmente porque o diálogo das séries em questão com os espectadores é estreitado pela relação de proximidade entre realidade e ficção, ou seja, as personagens são jovens, o ambiente é escolar e os dilemas envolvem questões muito comuns nessa faixa etária, como a sexualidade, por exemplo.

A pseudo-semelhança entre a realidade das protagonistas e a dos adolescentes e jovens que constituem a maior parte dos espectadores pode, pela via da identificação emocional, produzir uma recepção pouco distanciada e tendencialmente acrítica, ocultando os elementos ideológico-discursivos que apagam as diferenças e inviabilizando o distanciamento necessário a uma reflexão crítica

sobre os conteúdos presentes nas *webseries*. No dizer de Eco (1991), essa identificação pode ser uma necessidade de uma ineliminável exigência de ilusão que o ser humano nutre. Todavia, como trabalhamos em diálogo com diferentes tradições do materialismo histórico, entendendo que a ilusão ou o ocultamento da realidade não é de interesse dos adolescentes e jovens de nossa classe.

Tais relações de proximidade entre realidade e ficção aludem a questões que envolvem o lugar do sujeito na sociedade. As séries objetivam reproduzir ou produzir alegorias do real, mas na medida em que apresentam uma realidade fetichizada e que permanece apenas no plano da aparência, repetindo os elementos alienantes da experiência social do público expectador, não permitem um questionamento e não contribuem para o desenvolvimento crítico dos sujeitos.

Nesse sentido, as *webseries* oferecem aos espectadores uma válvula de escape mediante aproximação dos dramas das personagens com seus próprios dramas, frente ao ocultamento ou esquematismo das relações sociais desenvolvidas sob o capitalismo; ou seja, oferecem, sob o conteúdo-forma da mídia sob demanda, uma solução momentânea ao que poderia ser uma “crise” do sujeito (nos casos em questão, interessam-nos as crises correlacionadas ao espaço-tempo escolar identificado com o segmento que no Brasil denominamos como ensino médio). “Inseparável disso, todavia, é o forçoso incremento do controle administrativo sobre áreas em que a administração não possui qualquer competência objetiva” (Adorno, 2020, p. 248):

A administração, contudo, significa necessariamente, sem culpa subjetiva ou deliberação individual, o antagonismo do geral contra toda forma de particularidade. Por isso, na relação entre administração e cultura, persiste o sentimento do tortuoso, do incongruente. Ele atesta o caráter crescentemente antagônico de um mundo crescentemente unificador (Adorno, 2020, p. 249).

Assim, de um lado, as *webseries* cumprem uma função ideológica, a alienação do sujeito, pela rendição emocional e pelo ocultamento da realidade humana concreta. Por outro lado, podemos notar que nas aproximações estabelecidas com as séries, o indivíduo pode desenvolver sua percepção analítica desde que seja instrumentalizado para mediar sua relação com os objetos culturais – donde o caráter contraditório de tais produtos da indústria cultural.

Nesse contato com os objetos culturais em questão, o espectador é afetado pela ideologia que as séries comportam. Nas palavras de Slavoj Žižek (1996) e Fredric

Jameson (2000), o cenário atual é caracterizado pelo reforço dos elementos constantes da indústria cultural como forma de consolidação de um modo específico capitalista de produção, aquilo que denominaram de “capitalismo tardio”. Isso já prenunciavam, em outras palavras, Adorno e Horkheimer (1985, p.14), em *O Iluminismo como mistificação das massas*, ao dizerem que “A vida do capitalismo tardio é um rito de permanente iniciação. Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os poderes aos quais estão submetidos”.

Nesse contexto, percebemos que a geração atual tem uma crença falsa de que não está subjugada pelos valores capitalistas, uma vez que naturalizou certos comportamentos e a ideia consolidada da “livre escolha” e da “liberdade social”. Sob o disfarce de um entretenimento aparentemente independente, os jovens vivem na ilusão de que transitam por diferentes cenários, onde podem adotar e abandonar máscaras sociais à vontade, vivenciando um fluxo de sensações intensas e efêmeras. Esse estado de estimulação constante, ampliado pelo contato frequente com experiências audiovisuais e tecnologias de ponta, configura o que Türcke (2010) denomina *Sociedade Excitada*: uma condição na qual o excesso de estímulos, longe de libertar o indivíduo, mantém-no em um estado de inquietação e busca compulsiva por novidades, tornando-o vulnerável às engrenagens do consumo e da dominação cultural.

Embora Marx não tenha elaborado um tratado, no conjunto de sua obra, especificamente sobre o aspecto educacional, ele deixou marcas indeléveis da importância de uma educação omnilateral cuja função seria desenvolver o homem em sua totalidade. Assim,

[...] a apropriação sensível da essência e da vida humanas, do ser humano objetivo, da obra humana para e pelo homem, não pode ser apreendida apenas no sentido da fruição imediata, unilateral, não somente no sentido da posse, no sentido do ter. O homem se apropria da sua essência omnilateral de uma maneira omnilateral, portanto como um homem total. Cada uma das suas relações humanas com o mundo, ver, ouvir, cheirar, degustar, sentir, pensar, intuir, perceber, querer, ser ativo, amar, enfim todos os órgãos da sua individualidade, assim como os órgãos que são imediatamente em sua forma como órgãos comunitários, são no seu comportamento objetivo ou no seu comportamento para com o objeto a apropriação do mesmo, a apropriação da efetividade humana; seu comportamento para com o objeto é o acionamento da efetividade humana (por isso ela é precisamente tão múltipla (*vielfach*) quanto múltiplas são as determinações essenciais e atividades humanas), eficiência humana e sofrimento humano, pois o sofrimento, humanamente apreendido, é uma autofruição do ser humano (Marx, 2010, p. 108)

Além desse posicionamento a respeito de uma formação humana omnilateral presente nos *Manuscritos Econômicos Filosóficos*, de 1844, em outras obras de Marx, como *O Capital* e no *Manifesto do Partido Comunista*, podemos encontrar posicionamentos sobre a concepção de educação para o autor que afirmam o rompimento com a lógica da lateralidade, da deformação humana e dos sentidos provocadas pelo domínio da propriedade privada defendendo uma educação para “seres humanos desenvolvidos em suas múltiplas dimensões”. Nesse sentido:

Uma ocasião oportuna para retomar as principais ideias pedagógicas de Marx pode ser dada por duas intervenções, em agosto de 1869, no Conselho Geral da Associação Internacional dos Trabalhadores (Internacional), nas quais, a dois anos de distância dos seus escritos essenciais a esse respeito – as Instruções aos Delegados, aqui diretamente citadas, e *O Capital* – tratam, em parte, das mesmas questões, como o ensino politécnico e a relação entre escola, Estado e Igreja, e, em outra parte, de novas questões, como o próprio conteúdo do ensino. Infelizmente, porém, dessas duas intervenções só chegaram até nós, nas atas da Internacional, os relatórios resumidos por seu amigo Eccarius; uma redação, portanto, indireta e esquemática, mas com toda a aparência de documento fiel, que vale a pena tornar conhecido também na Itália, com um breve comentário que permita resumir, rapidamente, os pontos essenciais da temática pedagógica marxiana (Manacorda, 2007, p. 95).

Marx defendeu a educação estética e a liberdade criativa, o que influenciou outros pensadores das distintas tradições materialistas históricas, como Adorno (1995), para quem a emancipação consiste em que as pessoas interessadas por ela direcionem toda sua energia para que a educação seja uma educação para contestação e resistência, pois

Não há sentido para a educação na sociedade burguesa senão o resultante da crítica e da resistência à sociedade vigente responsável pela desumanização. A educação crítica é tendencialmente subversiva. É preciso romper com a educação enquanto mera apropriação de instrumental técnico e receituário para a eficiência, insistindo no aprendizado aberto à elaboração da história e ao contato com o outro não idêntico, o diferenciado (Adorno, 1995, p. 26).

Sob pressão dos aspectos da divisão do trabalho, da lógica cultural do capitalismo e da indústria cultural, a educação tem se fragmentado, corroborando para uma expropriação do sujeito de si mesmo, alienando-o de sua formação, tornando-o

unilateral. “Quanto menos cada um for, quanto menos cada um expressar a sua vida, tanto mais terá, tanto maior será a sua vida alienada. O ser humano fica reduzido à sua vida animal, à satisfação de suas necessidades básicas de sobrevivência” (Marx, 1993, p. 210).

Nesse sentido, o **objetivo geral** de pesquisa foi compreender que concepção de educação (entendida como formação humana) constitui as séries *Elite*, *Sex Education* e *Young Royals*, constantes no catálogo da Netflix, consumidas *on demand* fundamentalmente por um público jovem, já que elas têm o espaço-tempo escolar como elemento central, buscou-se compreender que conteúdos ideológicos formam o currículo cultural midiático endereçado aos jovens por essas *webseries*.

Tomamos para análise a relação midiática que se estabelece para construção do paradigma (visão) de escola e de jovem; a objetivação que se pretende de juventude nas *webseries* sob o signo do capitalismo tardio; a relação contraditória entre o aluno como signo ficcional ideológico e sociedade, bem como as relações das personagens centrais da série com seus núcleos familiares. Pontualmente, foi analisada, também, a questão ético-estética das personagens selecionadas e o código ético da plataforma Netflix em comparação com suas produções “originais”, considerando as determinações sociais, sexuais e políticas.

Os **objetivos específicos**, então, foram: **I.** verificar os possíveis diálogos entre diferentes mídias e narrativas contemporâneas, em especial as *webseries* com o rótulo juvenil, da plataforma Netflix, no tangente à formação semiformação e suas construções discursivo-ideológicas, sob diversos aspectos da vida objetiva do jovem contemporâneo. Para tanto, **II.** fizemos uma abordagem da juventude como “signo de interesse ideológico”, consoante a concepção de Volóchinov/Bakhtin (2017), resgatando essa fase da vida que não é somente fruto das condições biológicas e etárias, mas sobretudo o ser jovem está circunscrito às condições materiais e históricas de produção cultural de uma sociedade. Esse aspecto da vida do jovem e esse resgate histórico foram evidenciados na análise.

As questões de concepção e poder da ideologia foram alinhadas com outros autores da tradição marxista, como Mészáros (1996), Adorno e Horkheimer (1985) e Slavoj Žižek (1996) que abordam também a temática da ideologia sobre os signos da sociedade do capitalismo tardio.

O trabalho sobre a leitura da juventude como signo ideológico jogou luz sobre essa parcela da sociedade a partir do fim do século XX e início do século XXI, a fim de perceber os deslocamentos simbólicos desse signo a partir dos estudos dos teóricos frankfurtianos. Para tanto, incorporamos debates a respeito do avanço da indústria cultural sobre a objetivação da sociedade e seus impactos, a partir de Adorno e Horkheimer (1996); e a respeito da manipulação da sexualidade como forma de controle social, a partir de Marcuse (2017). Esses foram os filósofos que destacamos, *a priori*, desse círculo de pensadores.

Nesse caminho, passamos por autores de outras áreas do conhecimento como Freud (1976) e Canetti (2019), a fim de discutir a formação das massas e sua fragmentação. Nesse trajeto, destacamos o efeito neocolonial ou globalizador como *modus operandi* da indústria cultural hoje na era do *streaming*, a partir da dualidade ficção-realidade; da elaboração do passado; do impacto das ações, aparentemente, pequenas e despretensiosas, nas *webseries* tomadas como *corpus* para esta pesquisa.

Analisamos o currículo midiático dessas *webseries*, nem sempre explícito, e suas intencionalidades, relacionando-o às questões sociais, políticas e econômicas vigentes, com vistas a identificar os recursos estratégicos e/ou “didático-disciplinares” da mídia, a fim de averiguar o potencial emancipatório político, social e humano contido nas narrativas propostas pelas produções juvenis do catálogo da plataforma Netflix.

Diante disso questionamos, inicialmente, quais são os conteúdos e estratégias dessa educação cultural⁵? Se há uma “pedagogia midiática”⁶, quem e como o determina? Que juventude ele pretende formar? Qual é o perfil do público a que se

⁵ A educação cultural, ou *Bildung*, diferencia-se da educação formal e da indústria cultural ao tratar do processo de formação integral do indivíduo, enfatizando o desenvolvimento de uma consciência crítica, estética e ética. Segundo Adorno (1995), a *Bildung* está intrinsecamente ligada à emancipação e à capacidade de resistir à alienação imposta pela sociedade capitalista. Em contraste, a educação formal muitas vezes se restringe à transmissão de conhecimentos técnicos e habilidades utilitárias, voltadas para a funcionalidade dentro do sistema econômico. Já a indústria cultural, como descrita por Adorno e Horkheimer (1985), transforma bens culturais em mercadorias padronizadas e manipuladoras, promovendo uma homogeneização que serve para consolidar o *mainstream* e suprimir o pensamento crítico. Enquanto a *Bildung* busca enriquecer o espírito humano e fomentar a autonomia, a indústria cultural reduz o potencial educativo das artes e da cultura a instrumentos de conformidade social e reprodução ideológica (Adorno, 1995).

⁶ A expressão “pedagogia midiática” refere-se às intenções discursivas e as ideologias predominantes nas séries analisadas; é inspirada em Souza (2007), que trata do conceito de currículo cultural, evidenciando que a formação humana não acontece apenas nas tradicionais instituições de educação.

pretende atingir? Para isso, além de episódios, diálogos e constituição dos elementos dessas narrativas, analisamos materiais que tendem a reforçar o “conteúdo” a ser “ensinado” com vistas a formar qual jovem/ser humano. Para isso, foram usados, ainda, sempre que pertinentes, os pôsteres oficiais, os *trailers* de lançamento, *spin off*'s, além de comentários e análises em outras redes sociais e plataformas, a fim de compreender a recepção e a propagação das ideias, utilizando a lógica dialética a fim de confrontar esses materiais, à luz da conjuntura sócio-política, ou seja, analisar o que Jenkins (2004) chamou de “a lógica cultural da convergência da mídia” em favor da “mercadologização” de tudo e, assim, da manutenção e ampliação do consumo.

Analisamos as personagens e os argumentos que estabelecem as bases para suas constituições; para isso, recorreremos aos *Estudos sobre a Personalidade Autoritária* (Adorno, 2019); à concepção de espetáculo, formulada pelo filósofo marxista Guy Deboard (2023); ao pensamento de Christian TÜRCKE, explicitado em sua obra *Sociedade Excitada: filosofia da sensação* (2010); ao conceito de civilização e de repressão, em *o Mal-estar na civilização* (Freud, 1976) e em *Além do princípio de Prazer* (2016); ao conceito de mais repressão, em *Eros e Civilização* (Marcuse, 1975).

Por fim, ressaltamos que, no transcorrer das análises das três séries e de suas personagens, sem a pretensão de esgotar as reflexões sobre a temática, nem elaborar um rol de prescrições a respeito do assunto e de como abordá-lo, fizemos uma reflexão sobre como os ideais capitalistas da política e economia liberais operam sobre os currículos midiáticos (que abordam o espaço-tempo escolar) e como *Sex Education* tem sido apropriada pelas mídias convergentes e **pelos Aparelhos Privados de Hegemonia** a fim de instrumentalizar os currículos escolares. Nessa abordagem intentamos instigar a pensar como, na engrenagem da sociedade tecnológica do capitalismo tardio, as esferas do mundo da cultura digital se aglutinam e se movem segundo a ideologia das elites. A partir desse entendimento fica patente que cada qual, a quem essas postulações alcancem, é corresponsável para assumir o papel de criar suas forças e estratégias de resistência para colaborar para a formação humana do jovem de hoje a fim de evitar a barbárie.

1. REVENDO CAPÍTULOS ANTERIORES DA HISTÓRIA DAS PRODUÇÕES SERIADAS PARA JOVENS

Nova aurora a cada dia
E há que se cuidar do broto
Pra que a vida nos dê flor e fruto
Coração de estudante
Há que se cuidar da vida
Há que se cuidar do mundo⁷
(Milton Nascimento)

Este capítulo advém de um levantamento das pesquisas, à maneira de revisão de literatura, sobre as produções seriadas da plataforma Netflix destinadas ao público juvenil, a fim de observar os impactos ideológicos formativos sobre essa fase da vida, privilegiando aqueles trabalhos que se utilizaram do conceito de indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1985).

Esta parte da pesquisa tem caráter bibliográfico, e objetiva fazer um levantamento das contribuições acadêmicas, teses e dissertações circunscritas à relação entre indústria cultural e *mass media*, dimensionando seus impactos sobre a formação e/ou semiformação do jovem na atualidade, analisando o comportamento juvenil a partir da possível influência ideológica do *mainstream*.

Vivemos tempos de intensos conflitos polarizados nos âmbitos vários da vida humana em sociedade. E os jovens, considerando sua majoritária presença na pirâmide etária, são alvo de muitos interesses mercadológicos, políticos e ideológicos. Sendo assim, formam um grupo para o qual devemos voltar nossa atenção quanto a sua formação, sobretudo os pertencentes à classe proletária que são expropriados de si mesmos pelas ideologias das elites, tornando-se uma massa amorfa. Consoante Rosa Maria Bueno Fischer (2005, p. 2), “Libertos dos obstáculos físicos, em virtude das novas tecnologias de informação e comunicação, muitos de nós, mas não todos nós, podemos nos apropriar de um mundo fantástico de imagens, dados, sons”. Esse não é um mundo só dos adultos, mas um *éthos* dos nativos digitais⁸, que são todos os dias expostos a incontáveis informações e discursos que chegam até eles pelos

⁷ Trecho da canção “Coração de estudante”, de Milton Nascimento.

⁸ Termo cunhado por Mark Prensky, diretor da Fundação e Instituto da Global Future Education, para referir-se aos jovens que nasceram já na era em que a rede mundial de computadores estava consolidada.

streamings de vídeos e áudios. A ausência das barreiras físicas, temporais e espaciais, ao menos aparentes, certamente fortalece essa ideia de liberdade.

O que vem na torrente das fibras ópticas e das redes *wi-fi* das plataformas de *streaming* dos serviços de vídeo *on demand*? Mais que saber “Com quantos *gigabytes* / Se faz uma jangada e um barco que veleje por esse info-mar”⁹, nos interrogamos sobre o que essa enxurrada leva e o que ela deixa na/da formação dos *millennials* aos *alphas*¹⁰. Essas são questões que buscaremos pesquisar.

Nos primórdios da *Internet*, no cenário brasileiro, Gilberto Gil vislumbrou que uma das possibilidades positivas dela seria a interação e intercâmbio cultural entre partes do globo. Unindo, por exemplo, a ancestralidade Yorubá dos Orixás ao mundo cosmopolita de Taiwan.

Que veleje nesse info-mar
Que aproveite a vazante da info-maré
Que leve um oriki do meu velho orixá
Ao porto de um disquete de um micro em Taipé
(Gil, 1996)

Desde 1988, com o lançamento da *Internet* no Brasil, apenas nas universidades, inicialmente; e para um público mais amplo a partir de 1995, o comportamento da sociedade mudou bastante dadas as condições materiais de produção que foram postas por esse advento tecnológico. Hoje, qual o impacto que as *webseries* das plataformas de *streaming*, delimitadamente, como supracitado, a Netflix, exercem sobre os jovens?

Para auxiliar nesta investigação apoiamo-nos sobre os ombros daqueles que antes de nós desenvolveram pesquisas acadêmicas sobre jovens e mídias no campo da Educação, em especial aqueles cujo *corpus* de análise foram as produções fílmicas e seriadas, buscando pelos que se fundamentam na Teoria Crítica dos frankfurtianos, em especial nos estudos que mencionam a indústria cultural, visto que o objeto em questão é um artefato dessa “*maquinaria*”¹¹ do capitalismo tardio.

⁹ Referência à música “Pela Internet”, do cantor e compositor Gilberto Gil, lançada e transmitida ao vivo pela internet, na manhã de 14 de dezembro de 1996.

¹⁰ *Millennials* e *alphas* são termos utilizados para se referir às duas últimas gerações consoante as definições da teoria geracional, dos cientistas Neil Howe e William Strauss, segundo os quais uma nova geração surge/substitui a anterior a cada 20 ou 25 anos. De acordo com essa teoria, os *alphas* são aqueles nascidos a partir de 2010 ou que ainda irão nascer até 2025.

¹¹ Maquinaria aqui não é utilizada no sentido em que Marx empregou no capítulo XIII, de *O Capital*, intitulado “Maquinaria e grande indústria”, mas sim no sentido de uma invenção monstruosa que faz do

No dia 12 de dezembro de 2022, consultamos o Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior¹² (Capes), a partir das palavras-chave (descritores) combinadas: “Indústria Cultural”, “Formação” e “Série”. Inicialmente, obtivemos 328 resultados, que foram filtrados por área de conhecimento, tendo permanecido na seleção as dissertações e teses que foram defendidas nas áreas de Ciências Humanas; Linguística, Letras e Artes; Multidisciplinar; e Ciências Sociais Aplicadas. Após isso, restaram 308 trabalhos. Neste momento, iniciamos a filtragem por título; em seguida, nos casos em que o título não permitia ter clareza sobre o teor do trabalho, acessamos o resumo e buscamos pelo arquivo integral pela Internet.

Com os mesmos descritores, posteriormente à pesquisa inicial, foi realizada outra investigação na base de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, utilizando a busca avançada, em todos os campos, elegendo-se apenas o tema como forma de escrutínio. Nessa base de dados, foram encontradas 29 pesquisas publicadas que também passaram pelos mesmos critérios, anteriormente usados para selecionar os trabalhos encontrados no banco de teses e dissertações da Capes. Desse número, apenas 4 dialogam com a pesquisa sobre as construções ideológicas, observáveis a partir de análises semióticas, narrativas e discursivas contidas nas *webseries* com temáticas juvenis e seus impactos sobre esse público.

Além desses repositórios, fizemos uma busca no *website* do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGE-UFES), considerando as publicações dos últimos cinco anos sobre pesquisas que tinham como objeto de estudo produtos da indústria cultural. Na página do PPGE-UFES foram encontrados, entre dissertações e teses, 7 resultados que se relacionam com nossa pesquisa pelo referencial teórico. A partir da busca página por página, nos últimos 5 anos, considerando a temática da indústria cultural; desses 7 trabalhos, 2 deles, mesmo que abordando o cinema para criança e não obras seriadas para jovem, trazem contribuições para nossa pesquisa.

Feito este movimento, restaram os seguintes trabalhos, intimamente conectados com nossos propósitos:

homem um expectador do trabalho maquínico de expropriação de suas capacidades de trabalho e criação.

¹² O Catálogo de Teses e Dissertações da Capes está disponível para consulta pública em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso 12 dez. 2022.

Quadro 1 – Teses e dissertações localizadas no Catálogo da Capes, pela combinação dos descritores “Indústria Cultural”, “Formação” e “Série [webserie]”

TIPO	ANO DE DEFESA	INSTITUIÇÃO / ÁREA	AUTORIA	TÍTULO
Dissertação	2007	UFC / Educação	Ana Carmita Bezerra de Souza	O Currículo Cultural da Série <i>Malhação</i> : desvelando aspectos pedagógicos endereçados à juventude
Dissertação	2009	Centro Universitário Moura Lacerda / Educação	Ana Cláudia Neif Sanches	Educação do olhar: a imagem e a mídia na formação do repertório cultural do adolescente
Tese	2010	USP / Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano	Zaira de Fatima de Rezende Gonzalez Leal	Educação escolar e constituição da consciência: um estudo com adolescentes a partir da Psicologia histórico-cultural

Fonte: Elaboração do autor.

Na construção textual a seguir, sistematizamos as abordagens que já foram feitas sobre o tema da formação do jovem em correlação com o universo dos produtos culturais-midiáticos da indústria cultural, buscamos significativas contribuições a respeito dessa pauta, bem como existência ou não de lacunas na literatura sobre o assunto, analisando a evolução das publicações nesse âmbito.

No primeiro trabalho, Souza (2007) trata do conceito de currículo cultural, evidenciando que a formação humana não acontece apenas nas tradicionais instituições de educação. O desenvolvimento desta ideia pela autora converge para o nosso estudo que pretende estudar a formação e semiformação humana nos espaços não-formais. De acordo com Souza (2007), desde meados do século XX a indústria cultural participa efetivamente na elaboração das identidades e subjetividades juvenis. A dissertação desenvolvida por ela concentra-se na extinta série *Malhação* exibida

pela Rede Globo por 12 anos, constituindo um currículo cultural que forma milhares de adolescentes no país, no que concerne aos padrões de beleza, relações étnico-raciais e questões de sexualidade e gênero. A autora concluiu que a série *Malhação* desenvolveu um projeto pedagógico velado, que objetivou a formação de um padrão de jovem consumidor, heterossexual, domesticado, a consolidar que, para ser belo, é necessário ser branco, novo e magro. “Esses conteúdos das grandes mídias e da *Internet* estão inseridos na escola de forma camuflada, através do currículo oculto, trazido por alunos, professores, gestores e funcionários” (Souza, 2007, p. 45).

Devido às múltiplas temáticas e período longo de duração da série, que ofereceu, continuamente, mais do mesmo, a metodologia adotada para análise foi a de “pinçar” falas, episódios, fatos da narrativa, imagens, que colaboraram para esclarecimento dos temas selecionados: sexualidade, gênero, formação do público consumidor, inserção do enredo na estrutura social e econômica. Em suas análises, a autora valeu-se da Teoria Crítica da Sociedade, entre os quais, particularmente, Adorno e Horkheimer, que consideraram as questões culturais para pensar as contradições da sociedade capitalista (Souza, 2007, p. 45).

Já no segundo trabalho, Sanches (2009) desperta o interesse por estudar “o universo cultural do jovem formado pela influência da mídia na atualidade”. A autora trata em seu trabalho da cultura de massa e seu poder formativo, convergindo para a ideia da existência de uma pedagogia midiática, o que se aproxima muito das postulações de Souza (2007) a respeito desse currículo, que segue paralelo aos conteúdos escolares, e é levado do contexto social, familiar e extraescolar para dentro do espaço de educação formal pelos alunos, professores e demais funcionários da instituição escolar. Sendo assim, o estudo das mídias nesse contexto remete a autora à ideia de territórios da pedagogia cultural, ou seja, aquela elaborada e controlada pelo repertório cultural de massa.

Sanches (2009) explora várias mídias; observando o impacto das imagens, ela as divide em estáticas e móveis. No tangente a estas últimas, à época, constatou uma forte influência da série *Malhação*, para TV, sobre os jovens, que a apontaram como uma de suas grandes referências e como o bem cultural a que eles tinham mais acesso, na entrevista de produção de dados para o desenvolvimento da dissertação, mesmo que, em uma das cidades em que fora realizada a pesquisa, houvesse um cinema.

Souza (2007) e Sanches (2009), a partir do estudo do folhetim juvenil produzido pela Rede Globo, tiveram a percepção de que a escola, que tem o objetivo de educar por meio do conhecimento científico e acumulado, disputa, cotidianamente, espaço na formação do jovem com os “modismos e preconceitos veiculados pelos meios de comunicação” (Sanches, 2009, p. 35).

Ao contrário de Souza (2007), que conduz seu trabalho pelo viés da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, Sanches (2009) constitui sua análise a partir do Estruturalismo e sob o que preceitua o currículo do estado de São Paulo, legitimando e endossando suas abordagens de que o professor de Artes, àquele momento, visto como um mediador, deveria intervir para formar no jovem aluno uma mentalidade crítica capaz de ler as imagens midiáticas cuja adoção deveria fazer parte das práticas curriculares. Sendo assim, o estudo de Sanches (2009) ressalta, em sua conclusão, que o professor, para fomentar o espírito crítico do aluno a fim de dar-lhe suporte cultural para uma leitura crítica das peças midiáticas, deve trabalhar na perspectiva de uma educação do olhar: “Cada imagem, seja ela informatizada ou artesanal, é carregada de informações, significados e símbolos que somente aqueles que carregam um repertório cultural apurado estão preparados para analisá-la” (Sanches, 2009, p. 76). Essas são postulações advindas da área das Artes, a fim de corroborar com uma formação cultural do jovem para que este não seja um joguete de interesses ideológicos.

Leal (2010) conduziu um estudo empírico e qualitativo no campo da psicologia, com o objetivo de compreender o potencial de emancipação dos jovens, buscando analisar elementos que indicam a formação de uma consciência humanizada ou alienada. Para tanto, a autora discutiu temas relacionados a adolescência, juventude, educação escolar, realidade social e trabalho, utilizando como base epistemológica a psicologia histórico-cultural. Para a autora, visando à “compreensão dos sujeitos e de sua consciência, torna-se necessário, em primeiro lugar, situá-lo em sua vida social, identificando as formas histórico-sociais da existência do ser humano genérico e dos indivíduos particulares” (Leal, 2010, p. 15). Essa contribuição dos estudos da psicologia histórico-cultural nos aponta um dos caminhos possíveis para se atingir a educação do olhar de que trata Sanches (2009).

O confronto diário entre o currículo escolar regulamentado pelas propostas legais em vigência e o currículo cultural extraescolar midiático de fácil aceitação pelos

jovens chega ao ponto de colocar em xeque se a área da Educação pode realmente apontar alternativas para uma formação cultural que vise à superação da alienação cotidiana. Na contramão dos discursos liberais de sucateamento e nulidade da instituição escolar, os estudos da psicologia histórico-cultural defendem que:

A educação escolar é parte integrante e necessária ao desenvolvimento do indivíduo e de seu psiquismo, pois trabalha fundamentalmente com os conceitos científicos, que estabelecem uma relação mediatizada com a realidade, proporcionando o desenvolvimento intelectual, ampliando o conhecimento da realidade e elevando o sujeito além dos elementos de sua vida cotidiana. (Leal, 2010, p. 15)

Apesar desse posicionamento favorável à afirmação da instituição escolar como potencial detentora da capacidade de conduzir o sujeito à autopercepção de sua realidade e promover superação de sua cotidianidade, Leal (2010) chega à conclusão de que a escola não tem formado jovens emancipados.

Quadro 2 – Teses e dissertações localizadas no Catálogo da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, pela combinação dos descritores “Indústria Cultural”, “Formação” e “Série [webserie]”

TIPO	ANO DE DEFESA	INSTITUIÇÃO / ÁREA	AUTORIA	TÍTULO
Dissertação	2017	PUC-RJ Educação	Carla Silva Machado	Espelho, espelho meu?: Narrativas audiovisuais acerca das juventudes e relações juvenis
Dissertação	2016	UFES - Educação	Gianni Marcela Boechar Magalhães	Educação, indústria cultural e ressentimento no seriado <i>Todo Mundo Odeia o Chris</i>
Dissertação	2015	PUC-SP História	Icaro Picerni	Os fios e os rastros de <i>O Vigilante</i>

				<i>Rodoviário</i> : uma reflexão sobre o universo de criação e de produção de um seriado para a TV brasileira (1959-1962)
Tese	2022	PUC- SP Comunicação e Semiótica	Rafael Iwamoto Tosi	Imagens transgeracionais Alpha: estudo das conexões sociais na cultura audiovisual.
Dissertação	2010	PUC -SP Ciências Sociais Aplicadas.	Ana Lúcia Barbosa Faria	Youth, contexts and political participation.
Tese	2005	UNICAMP Artes	Zuleika de Paula Bueno	Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980.

Fonte: Elaboração do autor.

De acordo com o resultado de pesquisa empírica realizada por Silva (2010), que envolveu jovens, líderes de movimentos estudantis e um líder de partido político, concluiu-se que a maioria dos jovens apresentou um comportamento marcado pelo afastamento da política e falta de comprometimento com a edificação social. O que corrobora com a constatação feita por Leal (2010), em relação à percepção da falta de emancipação dos estudantes em seu estudo permeado pelo viés da psicologia histórico-cultural.

O estudo realizado por Silva (2010) aponta que tal comportamento apático dos jovens em relação à política pode ser atribuído à influência da indústria cultural, que os expõe a valores consumistas, advindos dos ideais neoliberais e dos paradigmas pós-modernos, durante o processo de socialização e desenvolvimento de sua subjetividade política. A autora utiliza-se das teorias de Adorno e Horkheimer para esclarecer a influência da indústria cultural sobre a apatia política do jovem que não percebe que ela não se constitui somente como indústria, pois o indivíduo não consome a cultura, mas sim o ideológico que ela encerra em si. Destaca ainda que, diferentemente da cultura de massa, que prevê a participação, a elaboração e a espontaneidade; ao contrário, a indústria cultural é a mercantilização da cultura,

dissemina a dominação técnica imposta pelo sistema, contribuindo para a passividade e o conformismo. Não se trata somente de uma empresa, mas de um aparato do qual o capital se apropriou para extinguir a espontaneidade, entregando ao espectador produtos culturais prontos que impedem o livre pensamento, corroborando para a alienação política. A autora aduz que:

[...] existiria pelo menos duas juventudes, a de origem burguesa e a oriunda das camadas populares, as quais teriam entre si profundas diferenças diversas dimensões da vida, o que impossibilita tratar sociologicamente a *juventude* como uma categoria única, como grupo social portador de interesses semelhantes (Silva, 2010, p. 23-24).

Seguindo o viés da Teoria Crítica, na perspectiva da indústria cultural, Machado (2017) desenvolveu sua dissertação de mestrado a partir de uma pesquisa empírica por meio da qual investigou a identidade juvenil a partir da autopercepção dos jovens sobre as influências dos filmes hollywoodianos de grande popularidade entre os estudantes. De acordo com Machado (2017, p. 14), foi possível ouvir os jovens e analisar se eles se sentem representados pelas personagens, se se identificam com as representações de juventudes e se são influenciados por estas. A autora questiona, por meio da expressão “Espelho, espelho meu? ”, se a indústria cultural seria um espelho das classes sociais nas quais os jovens submetidos à pesquisa estão inseridos, ou se funcionaria como um organismo de expropriação da própria identidade. “A pesquisa de campo investigou se os jovens se sentem representados pelos filmes que veem ou, ainda, se é possível aprender a ser jovem a partir do cinema” (Machado, 2017, p. 14).

A autora partiu de um trabalho empírico, visando a analisar “as relações entre comunicação, poder, indústria cultural, juventudes e escola” (Machado, 2017, p. 9). Em seus resultados, o estudo apontou para uma emergente necessidade de que a escola faça modificações em seu currículo a fim de que cuide da formação estética dos educandos em relação ao consumo de produtos audiovisuais. A pesquisa foi desenvolvida a partir de filmes de grande bilheteria, apontando os motivos que fazem desses filmes os preferidos pela juventude: a padronização estética das narrativas “oferecendo mais do mesmo”, atores conhecidos, roteiros similares, facilidade de acesso aos filmes estadunidenses em mídias diferentes. Isso, segundo a autora, ajuda

a criar um padrão de domesticação da aceitação e recepção de tais filmes, bem como a padronização de comportamentos e preferências estéticas.

Nessa pesquisa empírica, cujos participantes escolheram para si um apelido relacionado a personagens com as quais se identificavam, ficou comprovada a hegemonia do padrão estético branco estadunidense sobre o gosto desses adolescentes:

Eu tinha a expectativa de que outros fizessem o mesmo, seguindo a ideia de identificação comum entre o espectador e as personagens dos filmes a que assistem, mas todos os outros jovens caracterizaram Augustus e Hazel seguindo as mesmas características do filme: brancos, bonitos, olhos claros, altos, como se este fosse o padrão comum. Ao comentar porque não mudou as características das personagens, a menina Malévola afirma: "Porque eles são todos bonitos." A partir dessa perspectiva, entendo que os sujeitos desta pesquisa já se acostumaram ao padrão estético definido por esse tipo de filme e, ao que parece, para eles as personagens que saem desse padrão são consideradas feias, por isso é melhor mantê-las como são (Machado, 2017, p. 14).

Este trabalho deixou flagrante a constatação de que não há quase nenhuma representatividade de personagens pretas. Quando há, tais personagens tinham tão pouca expressão em relação à identidade étnica que poderiam ser interpretadas por qualquer outro ator branco.

Em pesquisa realizada por Magalhães (2017), a respeito da série televisiva *Todo Mundo Odeia o Chris*, a partir da Teoria Crítica da Sociedade e do conceito de indústria cultural, em diálogo com a psicanálise e com as teorias do filósofo Nietzsche, apontaram-se os efeitos do ressentimento produzidos pela indústria cultural e seus impactos sobre o sujeito.

A partir dos estudos de Adorno, foi possível verificar que a indústria cultural tem um papel decisivo na orquestração de gostos e desejos dos seres humanos, bem como promove a ideologia de que ser submisso é a única condição possível para uma determinada classe. No entanto, quando os sujeitos ressentidos não conseguem mais sublimar o ódio, esses se voltam contra alguém, e é devastador (Magalhães, 2017, p. 2).

Em consonância com o processo semiformativo observado por Machado (2017) em relação ao sentimento de inferiorização gerado nas crianças pretas pelos filmes aos quais elas assistem à busca de uma identidade com os padrões de beleza estadunidense, segundo Magalhães (2017), é possível supor que o sentimento de

inferioridade pode ser gerado e/ou intensificado por meio da intervenção da indústria cultural, a qual molda o significado da existência através dos meios de comunicação e contribui para o processo de semiformação, conhecido como “*Halbbildung*”, sendo este um dos principais fatores motivacionais para a resignação dos indivíduos. A partir desse pressuposto, Magalhães (2017) analisa a série e a representação da família negra da qual Chris Rock é o filho mais velho, que sofre inúmeras humilhações e cobranças no ambiente escolar, familiar e nos espaços públicos, como as ruas do bairro. O estudo foi realizado a partir da análise de diálogos, tomando a categoria ressentimento e suas possíveis consequências na formação da subjetividade.

O ideal de submissão pontuado por Magalhães (2017, p. 12) é cada vez mais reforçado pela indústria cultural, a fim de assegurar o fluxo da produção e do capital na sociedade contemporânea, pois apregoa valores como a meritocracia, a acumulação de capital em detrimento do ser. Nesta sociedade em que o ter vale mais que o ser, a formação dos filhos vai se tornando secundária na lista de prioridades das famílias, de modo que outras instituições vão assimilando essa responsabilidade. Numa sociedade em que o que se adquire é fator determinante para demonstrar seu valor, vender sua força de trabalho tornou-se uma ação que tende a parecer como a mais sensata, pois é o que se tem para negociar. Assim alerta a autora que:

Nesse contexto, é possível afirmar que a tarefa de educar os filhos tem sido transferida, cada vez mais cedo, para os meios externos ao ambiente familiar. A indústria cultural, então, tende a assumir parte considerável do papel formativo que anteriormente era mais direcionada pela família (Magalhães, 2017, p. 12).

Os produtos dessa indústria atuam como forma de “naturalização das pequenas barbáries cotidianas” e de manutenção e reforço do ressentimento na sociedade atual. “Tal fato pode ser observado em decorrência do processo de semiformação produzido pelos *mass media*, que impede a elaboração do passado e, assim, promove a perpetuação das subjetividades existentes” (Magalhães, 2017, p. 12).

Já Tosi (2020) estuda o *mass media* sob perspectiva da indústria cultural, analisando como os conglomerados atuam no desenvolvimento de suas estratégias para a manutenção do diálogo no ciclo dos *millenials* e como a atual geração *Alpha* estabelece vínculos afetivos e comunicativos por intermédio de meios de

comunicação audiovisual: “O termo ‘geração’ tem recebido crescente atenção na atualidade, e é destino de importantes debates sobre a coexistência de adultos e crianças em uma sociedade onde a presença de meios de comunicação cada vez mais digitais cresce.” (Tosi, 2020, p. 14). Esse estudo transgeracional ajuda a compreender como ocorre a transmissão de valores/conhecimentos entre uma geração e outra. Tal ideia já é usada desde o início do século XX pela psicanálise, a fim de explicar os conflitos entre as pessoas de faixa etária diferentes.

Hoje, no ápice do “capitalismo informacional”, a partir da conversão de informações em *business insights* por meio do *big data analytics*; e a transferência da responsabilidade formativa das famílias para os *media*, apontada por Magalhães (2017), podemos levantar a hipótese de que cada vez mais se torna difícil um processo efetivamente formativo, visto que são muitos dados em velocidade, volume e variedade, sendo tratados a todo instante pelos algoritmos, a fim de captar e modular as preferências e o consumo. “De que forma a transgeracionalidade articula a continuidade de conteúdos culturais entre as gerações na atualidade? ”, questiona Tosi (2020). Para tanto, o autor se debruça sobre três produtos da indústria cultural, a fim de entender como é possível unir num mesmo produto conteúdos latentes e expressos de interesse de gerações diferentes de forma não conflituosa e que convirjam em interesse ou fetiche mercadológico.

A partir desse estudo, percebem-se indícios de uma mudança de significado à categoria transgeracional que antes era vista como ruptura, embate, confronto entre gerações e resistência dos jovens ao que a geração mais velha tentava transmitir. Agora os *mass media* parecem ter transpassado este obstáculo, uma vez que as gerações mais jovens comungam dos mesmos produtos e culturas das gerações anteriores e vice-versa, o que o autor considera como um processo muito recente. A fim de comprovar isso, utilizou como objeto de pesquisa um filme, uma animação seriada e um *game*, comprovando a ação dos conglomerados na manutenção e controle transgeracional.

O autor concorda que há uma disputa pelo controle sobre a formação do jovem entre as corporações, as famílias, e conclui que “já que existem formas de resistência manifestas por diferentes faixas etárias, que refutam as culturas que se mostram pouco colaborativas com o espírito do tempo atual” (Tosi, 2020, p. 18), ou seja, o capitalismo tardio.

Anteriormente a Tosi (2020), Bueno (2005) dedicou-se ao estudo da produção cinematográfica para juventude no Brasil, adotando como marcos cronológicos o período que vai dos anos 1950 aos anos 1980, ou seja, até o início da geração *millenial*, de onde partem os estudos de Tosi (2020). Para Bueno, “as transformações cinematográficas de meados do século XX se devem simultaneamente à consolidação da juventude como um agente social independente e dotado de poder” e à crise financeira do pós-guerra pela qual os estúdios estadunidenses passaram, além da instauração das leis antitrustes. Tudo isso convergiu para o surgimento e fortalecimento das produções *teenpics*, voltadas para o entretenimento da explosão demográfica juvenil estadunidense.

De fato, adolescentes e jovens formavam um grupo social impossível de não ser notado nos Estados Unidos da década de 1950. Eles estavam em grande número nas ruas, possuíam mais dinheiro que os jovens das gerações passadas e se auto-reconheciam como grupo social coeso em torno de interesses comuns. A escola, mas sobretudo a vida urbana, havia em grande parte proporcionado aos jovens muito mais tempo de convivência entre seus pares do que com a família ou outros grupos sociais ordenados pelo mundo adulto. Psicólogos, sociólogos, estatísticos, tanto quanto os próprios adolescentes, apontavam para explosão de uma subcultura juvenil em território norte-americano, frequentemente associada à delinquência e ao vandalismo (Bueno, 2005, p. 25).

A autora trata do fenômeno da modificação do cinema adotando o termo “juvenilização” das produções, que visava uma recuperação rápida dessa indústria, produzindo séries e filmes com pouca sofisticação, que demandam poucos recursos e tempo entre uma e outra grande produção, a fim de manter o mercado ativo. Com um grande público jovem, as séries eram demasiadamente apelativas aos temas juvenis, cristalizando algumas características etárias desse grupo de acordo com a visão estadunidense. “James Dean incorporou uma imagem juvenil excessivamente óbvia, ou, melhor dizendo, uma imagem clássica da juventude” (Bueno, 2005, p. 25).

A partir de então, Bueno (2005) traça um perfil sobre “A consolidação de uma cultura juvenil-adolescente” nacional a partir das produções voltadas para o público juvenil, dos anos 1950 a 1980, excetuando de seu objeto de estudo curtas e médias metragens. Parte de uma interpretação de que o precursor do gênero foi o filme

*Juventude Transviada*¹³ que, em princípio, não era voltado para o público-jovem, mas foi absorvido por essa categoria como uma referência/representação social:

Dean não representou apenas uma concepção norte-americana de adolescência, mas nas telas dos cinemas transformou-se na própria imagem de juventude, rapidamente compreendida, fortemente emotiva, facilmente transcendida pelas classes e nações (Bueno, 2005, p. 21).

No cenário brasileiro, a análise constitui-se a partir de uma cultura da convergência midiática, embora a autora não utilize esse termo, visto que fora criado por Henry Jenkins (2006), no ano posterior à publicação de sua tese; porém, Bueno (2005) reflete sobre essa convergência e sobre o papel do jovem e da indústria nesse cenário.

No intercâmbio existente entre indústrias e consumidores, as primeiras concentram poder e determinam tendências enquanto os segundos agem sobre o contexto definido pelas estratégias. Desta forma, percebemos o cinema juvenil como um espaço de negociação e conflito entre as forças do meio cinematográfico; entre esse meio e outras indústrias da cultura; e, finalmente, entre as indústrias e seus consumidores, definindo-o como uma prática social que se convencionou chamar de “entretenimento” (Bueno, 2005, p. 25).

Em suas conclusões, a autora percebe um movimento de “interdependência entre televisão, música e cinema”, na era do videoclipe, compreendendo que aquele era o momento em que as grandes companhias de comunicação articulavam conscientemente movimentos de internacionalização de suas empresas (Bueno, 2005, p. 27). Ao final da pesquisa, há uma constatação de que a produção cinematográfica brasileira estava em vias de extinção por ameaça da competição estabelecida pela televisão e pela chegada dos videocassetes e pelo estabelecimento das videolocadoras, que colocavam os títulos juvenis brasileiros na categoria nacional. Ressalta, ainda, a intervenção das fabricantes internacionais de aparelhos e das distribuidoras de fitas e outras empresas que exploravam o serviço de locação e que

¹³ Filme estrelado por James Dean, em 1955, com roteiro e direção de Nicholas Ray. Atualmente, está disponibilizado em *streaming* na plataforma HBO MAX, com classificação etária 14 anos. O filme tem como conflito o encontro ocasional entre três jovens em uma delegacia: Jim, preso por embriaguês; Judie, por problemas com os pais; e um segundo rapaz, John, que atirou em alguns cães. A trama se desenvolve com a tentativa de Jim tentar se aproximar de Judy e se desentender com Buzz, o namorado da garota no colégio. Ao final, os três jovens refugiam-se em uma casa abandonada. John possui uma arma e quando a polícia vai ao local, ele saca a arma, porém o intento policial é mais rápido, dando um fim trágico ao filme.

fizeram pressão sobre o então presidente José Sarney para que criasse leis que impedissem a pirataria e a concorrência.

De acordo com Bueno (2005), a “juvenilização” do cinema não foi uma exclusividade do contexto estadunidense, tornando-se uma tendência cinematográfica mundial encontrada também na produção brasileira. Um dos casos dessa influência é a tentativa de produzir no final da década de 1950 uma série televisiva nacional, que só foi ao ar em 1961, patrocinada pela Nestlé. Trata-se da série *O Vigilante Rodoviário*¹⁴. Segundo Picerni (2015), essa foi uma tentativa de sobrevivência após a falência da Companhia Cinematográfica Maristela. Picerni (2015) indica, ainda, que a obra foi produzida sob uma influência pedagógica e moral para atender aos valores hegemônicos do patrocinador e da classe que consumia a série, além de tentar reproduzir os padrões estéticos estadunidenses no intuito de driblar a concorrência e o assédio das produtoras internacionais, que ofereciam produtos cujos valores de mercadoria eram bem inferiores aos gastos que demandavam uma produção nacional àquela época. “O legalismo, o respeito aos mais velhos e às hierarquias, o amor aos animais, a importância da segurança coletiva e a exaltação da Polícia Rodoviária do Estado de São Paulo” eram valores apregoados por essa série tupiniquim.

O Vigilante Rodoviário, portanto, de um lado, transmite valores da alta classe média urbana e, do outro, constituiu-se como uma tentativa de criar uma indústria nacional de programas seriados de forma pioneira. Ele pode ser visto como uma busca por recuperar o cinema nacional, mas limitada pela concorrência do cinema norte-americano hegemônico até mesmo no Brasil (Picerni, 2015, p. 8).

A série acabou tendo apenas uma temporada, devido aos custos e à opressora concorrência dos produtos culturais estadunidenses e das novelas, tal qual ocorrera com o cinema juvenil nacional na década de 1980. Para assegurar a circulação dos filmes nacionais, de acordo com Bueno (2005, p. 235), foi necessário que o Concine determinasse, “já no ano de 1983, uma reserva de cota de 25% do mercado de fitas para os filmes nacionais” e que exigisse “que todas as fitas em circulação possuíssem

¹⁴ *O Vigilante Rodoviário* narra as aventuras que o guarda Carlos enfrenta contra todos os tipos de criminosos, sempre acompanhado pelo pastor alemão Lobo, um cachorro muito arguto no combate ao crime. A grande missão da dupla é manter a lei nas rodovias de São Paulo. Uma dupla que transmite muita simpatia, inspirando proteção e segurança e veiculando mensagens educativas. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/o-vigilante-rodoviario>. Acesso em: 12 mar. 2022.

uma etiqueta”, a fim de melhor controlar o mercado e assegurar os lucros de empresas como a Sharp e de distribuidoras da Paramount e da Universal para sua “concreta afirmação na economia audiovisual brasileira” (Bueno, 2005, p. 235).

Já nos tempos do pioneiro e fracassado programa seriado *O Vigilante Rodoviário*, os interesses do patrocinador, as condições econômicas e materiais aliadas à disputa entre cinema e televisão determinavam a estética, o conteúdo e a sobrevida do produto cinematográfico, considerado assim porque seguiu os padrões estéticos hegemônicos das séries estadunidenses e foi gravado em película fílmica, uma expressão da concorrência com a TV que fez com que o intento naufragasse após o término da primeira temporada.

[...] a hegemonia é um “processo ativo, formativo e transformacional”, sofrendo modificações diante de disputas sociais ou de mercado. Isso ocorre porque o seriado, para estar na TV, precisou conseguir antes o apoio de quem detinha o capital necessário, como a Nestlé.

Como os patrocinadores procuravam adquirir os direitos de transmissão de seriados que demandassem baixo investimento, compravam produções americanas para ocupar espaço na programação ou promoviam as telenovelas, por ser uma produção diária e que fidelizava melhor a audiência, criando hábitos cotidianos entre as donas de casa (Picerini, 2015, p. 14).

De acordo Bueno (2005), durante os anos 1970 e início dos anos 1980, houve um enfraquecimento da produção audiovisual no Brasil devido à concorrência com a TV, que reinava absoluta como meio de comunicação de massa, interditando o caminho da produção seriada ou cinematográfica. Isso ocorreu porque, ao contrário de outros países nos quais foram estabelecidos “acordos e legislações incentivando a cooperação entre os meios, no Brasil o Estado criou mecanismos independentes de desenvolvimento do cinema e da televisão, gerando relações antinômicas entre os dois meios” (Bueno, 2005, p. 227).

A disputa por espaço entre TV e cinema no país foi tão grande que o mercado audiovisual estabeleceu como estratégia de combate ao aparato televisivo a inclusão deste no cerne de suas narrativas, estabelecendo uma crítica a ele. Esse embate levou a Embrafilme a anunciar no início de 1988 projetos de produção de minisséries para a televisão” (Bueno, 2005, p. 230).

Apesar de perceber os valores da classe hegemônica na série *O Vigilante Rodoviário*, a reprodução da estética dos conglomerados estadunidenses e a

submissão ao patrocinador, Picerini (2015) não consegue perceber esse seriado com um produto da indústria cultural. Ainda que ele afirme que:

Esse processo faz refletir sobre o que é ser um pioneiro no interior de uma televisão ainda em formação e mostra como a obra procurava se encaixar em discursos hegemônicos ao compartilhar alguns valores com a classe média urbana, público que possuía capital para adquirir um aparelho receptor oneroso e inacessível às massas, não se constituindo, assim, um produto da indústria cultural. (Picerini, 2015, p. 5)

Talvez essa inobservância de um aspecto crucial da produção televisiva se deva ao fato de que seu estudo não se pautou pela Teoria Crítica da Sociedade. A intenção do autor é a de fazer um resgate histórico e memorial dessa primeira produção seriada da TV Brasileira.

Já no PPGE-UFES, foram identificados os seguintes trabalhos, pertinentes para nossa revisão bibliográfica (Quadro 3):

Quadro 3 – Teses e dissertações localizadas na página do PPGE- UFES a partir da conjugação dos assuntos “Indústria Cultural”, “Formação”, “Juventude”, “Série [webserie] ou produção cinematográfica”, nos últimos cinco anos

TIPO	ANO DE DEFESA	INSTITUIÇÃO / ÁREA	AUTORIA	TÍTULO
Tese	2021	UFES/ Educação	Samira da Costa Sten	Educação e Cinema: crítica à domesticação da memória em filmes de animação dos estúdios Disney.
Dissertação	2021	UFES/ Educação	Juliana da Silva Sampaio	O Conto Pinóquio nas páginas e nas telas: Uma Leitura Sobre Educação e Formação Humana.

Fonte: Elaboração do autor.

Samira da Costa Sten (2021), em sua tese elaborada a partir das três maiores bilheterias¹⁵ de animação da Disney Company até aquele momento, afirma que a produção dos estúdios estadunidenses reproduz valores hegemônicos da sociedade burguesa, portanto, essas produções são um “aceno” aos ideais capitalistas e uma das formas de reafirmação de uma classe sobre a outra. Evidencia que há uma “cumplicidade com interesses políticos, que negam esclarecimento e autonomia ao sujeito”, desde a infância, como uma forma de “domesticação da memória” em filmes de animação, visto que:

Em sua socialização, as crianças, ao assistirem aos filmes Disney, tendem a introjetar os valores e as concepções de mundo engendradas por esse conglomerado midiático. Em geral, elas assistem aos filmes Disney “encantadas” e assim permanecem, seduzidas pelas músicas, pelas personagens e pelos efeitos visuais da “película” (Sten, 2021, p. 186).

A visão de Sten (2021, p. 16) sobre o cinema vai além da evolução técnica e histórico-cronológica, como sucessão de acontecimentos e registros. Para ela, a produção cinematográfica é um espaço de disputas e/ou interesses ideológicos, sendo assim, tornou-se instrumento político. Nesse sentido, a obra cinematográfica de animação do conglomerado Disney, muito presente em contexto escolares e extraescolares, é responsável por reproduzir os valores burgueses a fim de corroborar com a “dominação e a naturalização de discursos perenes à sociedade estratificada” (Sten, 2021, p. 15), visto que:

Detendo a propriedade e produzindo imagens de si, a burguesia invadiu todos os campos da produção da vida humana: o direito, a cultura, a educação, a ciência e a arte. Sua força de saturação na produção de imagens operou sob a ótica da naturalização de seus interesses. Ou seja, fazendo crer que o mundo à semelhança da burguesia é “o melhor dos mundos possível”. (Sten, 2021, p. 15).

Aludindo a Freud, Sten (2021, p. 17) ressalta a necessidade de felicidade do ser humano, explorada perversamente pela indústria cultural, como recurso para alienação do indivíduo de sua condição social. Na receita hollywoodiana dos filmes de animação incluem-se ingredientes como poderosas diversões, satisfações e

¹⁵ As três animações dos Estúdios Disney com o rótulo infantil analisadas pela autora são *O Rei Leão*, *Frozen: uma aventura congelante* e *Zootopia: Essa cidade é o bicho*.

gratificações que abstraem o ser humano de seu doloroso cotidiano imposto pelo sistema capitalista.

A criança ao assistir às animações é seduzida pelo mundo da fantasia, que opera no sentido de provocar a obnubilação da memória e edificar uma nova história, perpetuando ideais e valores patriarcais como em *O Rei Leão*, aludindo a uma rememoração e nostalgia quanto ao passado monárquico idealizado; além de atacar as pautas feministas – no caso de *Frozen: Uma aventura congelante* – e *Zootopia: essa cidade é o bicho* –, criando “uma falsa ideia de emancipação das mulheres”. Assim, tais obras, ao reproduzirem “situações sociais [...] vincadas na ideia de felicidade ou realização pessoal, são promotoras de um processo de domesticação da memória individual e coletiva” (Sten, 2021, p. 17).

A autora não é apocalíptica em suas colocações, pois entende a produção cinematográfica como “pendulária” entre a cultura e a mercadoria. O cerne de seu trabalho consiste no contributo político para fazer pensar que tanto a instituição escolar, legitimada como formadora e transmissora dos conhecimentos acumulados, quanto os produtos da indústria cultural, nesse caso, os filmes de animação da *Disney Company*, participam da formação do indivíduo. Sendo estes responsáveis pela capilarização, nos contextos escolares, das ideologias burguesas e dos elementos de interdição das faculdades superiores como memória, criatividade, autocrítica e pertencimento a uma classe social. Por isso:

[...] busca-se defender a tese de que a felicidade, *vendida* pela Disney, *venda* os sentidos dos espectadores, e que, ao produzir uma política cultural do que deve ser *lembrado* e do que deve ser *esquecido*, os estúdios Disney (pela mediação dos filmes) contribuem para a reprodução da ideologia que justifica as assimetrias sociais como se naturais fossem. (Sten, 2021, p. 28)

Em seu levantamento bibliográfico, a autora utiliza bastante referenciais que interpretam Walter Benjamin a respeito do conceito de memória e história, aproximando as ideias do autor, a esse respeito, do conceito desenvolvido por Adorno, de elaboração do passado: “Nesse horizonte, somente pela superação da tensão entre progresso e memória dar-se-á a transformação do atual estado de opressão” (Sten, 2021, p. 89). No fluir de sua tese, a pesquisadora aborda como um dos elementos de destruição da memória as adaptações de contos clássicos, sendo essa prática um meio de subverter até mesmo a palavra escrita, simplificando e

homogeneizando as narrativas, o que chama de “universalização da linguagem Disney ante o tecido social”. Essa prática pasteuriza os conteúdos das obras literárias originais. A respeito dessa obliteração menciona *As Aventuras de Pinóquio* (1883), de Carlo Collodi que, além de enxertada de elementos “fofinhos”, teve sua aura sequestrada na adaptação do conglomerado estadunidense.

No que concerne às adaptações da clássica história das aventuras do boneco de madeira que queria tornar-se um menino, Juliana da Silva Sampaio (2021) desenvolveu sua dissertação sobre essas adaptações por meio do viés da educação e formação humana, a partir do referencial metodológico do materialismo histórico e dialético, centrando a pesquisa no conceito de indústria cultural desenvolvido por Theodor Adorno.

Sampaio (2021, p. 8), em sua conclusão, confirma sua hipótese inicial de que:

[...] a produção Disney retira aspectos cruciais da obra literária a partir dos interesses mercadológicos que envolvem a produção dos bens culturais na indústria cultural, comprometendo o processo educacional estético e a formação humana (Sampaio, 2021, p. 8).

Dessa forma, Sampaio (2021) dialoga e reforça os pressupostos de Sten (2021) de que há um apagamento da memória e um domínio sobre a linguagem nas produções Disney, ou seja, uma “disneyficação” que corrobora para o sequestro das ideias da obra original. Nesse sentido, Sampaio (2021) conduz seu estudo a partir dos elementos fantasia e imaginação no contexto da indústria cultural, em correlação com as noções de educação, formação e semiformação.

Ao tratar das adaptações de histórias clássicas infantis para o cinema, o pensamento de Sampaio (2021) é condizente com o de Sten (2021), no referente à característica pendulária do cinema, “que é recente em comparação à literatura e possui em sua composição uma dimensão contraditória que o faz oscilar, principalmente inserido no contexto capitalista, entre arte e mercadoria”. De acordo com aquela pesquisadora, essa característica contraditória é própria da classe da qual o cinema emergiu: a burguesia (Sampaio, 2021, p. 19).

O movimento frenético das máquinas e da ciência do séc. XIX deu à luz à sétima arte, filha legítima da burguesia, uma vez que as demais artes já existiam anteriormente à ascensão dessa classe social. Essa arte/técnica em si não faz bem nem mal, porém, a apropriação mercantil que a indústria cultural faz dela, a fim de

gerar a alienação das massas e perpetuar os valores da classe dominante, bem como a promoção das “injustiças e desigualdades, é o que causa muito mais deformação do que formação aos sujeitos” (Sampaio, 2021, p. 19).

Encontramos muitos estudos que têm como objeto de pesquisa além das séries de TV em geral, outras para público difuso e também as adaptações cinematográficas de clássicos da literatura infantil para animação feitas pelos Estúdios Disney, entretanto, pouco encontramos estudos sobre produções *on demand* destinadas especificamente ao público jovem, um dos fatores que justificam a escrita do presente estudo.

Os resultados conduziram a uma conclusão de que, em se tratando da mercantilização dos bens culturais pelo capitalismo, os estudos já realizados apontam para um projeto pedagógico midiático que contribui mais para a semiformação humana e para a uma standardização de comportamentos que resulta em uma tentativa de padronização das classes populares, que são influenciadas pelos valores preconizados pelas elites, a fim de manter o *status quo* de dominação e a alienação política dessas classes.

Em síntese, do ponto de vista das contribuições para nossa pesquisa, fica patente nos trabalhos analisados nessa revisão de literatura, excetuando-se a pesquisa de Picerne (2015), que as produções audiovisuais para adolescentes ou crianças conduzem, em sua maioria, ao entendimento de que há um nó górdio a ser desatado e este nó está na formação. Parece que a maioria dos trabalhos aponta para o sabre da educação para cortá-lo, com intervenções mediadas pela educação formal. Não apenas no tangente ao acesso a outros bens culturais, mas à socialização de instrumentos e experiências de análise e apropriação crítica dos hegemônicos, visando ao desenvolvimento da consciência de classe e da consciência política. O que reforça Sampaio (2021, p. 19) ao dizer que não é o simples acesso, tampouco uma mediação qualquer que possibilitará que o sujeito tenha essa consciência reflexiva e crítica a partir da obra de arte. A autora afirma que é a “[...] experiência propiciada ao sujeito, oferecida pelas vias da educação escolar” que poderá contribuir para uma formação cultural crítica e de resistência à hegemonia cultural posta, o que em uníssono está presente nos demais trabalhos. Ora mais latente, ora mais explícito. Consoante Leal (2010), nem sempre a escola tem cumprido esse papel emancipatório, às vezes permanecendo indiferente ou não tendo consciência do papel

formativo que a indústria cultural tem desempenhado a contrapelo do caráter educacional dos currículos escolares.

Outra consideração a que chegamos é a de que os trabalhos da interface cinema e educação têm, majoritariamente, como objeto de pesquisa as produções voltadas para a formação do público infantil, em especial as animações. Em relação ao público juvenil, muito há sobre séries televisivas, sobretudo as anteriores ao advento do *streaming*, como é o caso da série para TV *Todo Mundo Odeia o Chris*, com centenas de publicações analisando-a pelo viés do preconceito; aqui escolhemos uma publicação com o referencial teórico relacionado à indústria cultural sobre o qual esta dissertação também se apoiará. Além disso, o material aqui referendado sobre essa série traz uma inovação que é a temática do ressentimento.

No cenário brasileiro, devido à pouca produção seriada voltada ao público jovem na TV, na estruturação em temporadas, encontramos estudos sobre *Malhação*, praticamente, uma *soap opera*, que teve temporadas longas e apresentou-se ao público nacional em longos períodos de quase um ano de duração, fazendo pausas apenas para dar espaço à programação de Natal, Fim de Ano e Férias da Rede Globo, bem diferente do modelo das *webseries* produzidas pela Netflix para o público adolescente, com temporadas curtas e episódios em média de 40 min, o que permite ao jovem dedicar horas de um dia inteiro maratonando, para consumir toda a temporada de uma só vez. Segundo os estudos, não se pode negar que tenha tido um conteúdo semiformal em sua proposta pedagógica-midiática.

Os indícios revelam que as mulheres estão mais interessadas em desenvolver pesquisas nessa linha e sobre esse tema. São pesquisadoras, em sua maioria, que partem de suas inquietações frente ao objeto pesquisado que se apresenta a elas em seus cotidianos pedagógicos em salas de aula do ensino fundamental ou no trabalho formativo junto aos próprios filhos. Os homens partem mais para o contexto midiático da Comunicação e da História.

Há poucos estudos sobre séries de TV para o público adolescente e juvenil; não foram encontrados estudos específicos no nível de dissertações e teses sobre *webseries* para tal grupo social, na perspectiva da formação e semiformação cultural sob viés frankfurtiano da indústria cultural, considerando o público jovem como destinatário/consumidor. Existem produções acadêmicas da natureza de ensaios e artigos a partir desse objeto, todavia teses e dissertações na perspectiva teórico-

epistemológica que pretendemos desenvolver não foram encontradas nas bases de dados consultadas, com os critérios e filtros que utilizamos. Privilegiamos estudos mais longos e densos, como aqueles desenvolvidos no âmbito da pós-graduação *stricto-sensu* no país.

Uma hipótese que levantamos para não encontrarmos teses e dissertações sobre as séries que mencionamos na introdução como *corpus* de análise e nem sobre o objeto *webserie* é o fato de o *streaming* ser um produto recente da indústria cultural para as massas, emergente do nosso tempo histórico, o do capitalismo informacional, o qual tem mudado as formas de concentrar lucros, de se produzir e consumir bens culturais. Isso acaba por moldar o gosto, as opiniões, a forma de se relacionar social e afetivamente, de compreender e de estar no mundo.

Considerando que essas são implicações culturais, há impactos sobre a moral e o *ethos* desta era, afinal, o contato com a tecnologia e o consumo de áudio e vídeo por *streaming* via *smartphones* têm cada vez mais se tornado comum entre os jovens, fazem parte de sua existência material e forma de interação com o mundo, tanto nas relações interpessoais, quanto nos processos de aquisição de saberes e de trabalho.

Essas constatações atestam a relevância de uma pesquisa sobre a influência ideológica das *webseries* destinadas ao público juvenil, considerando aspectos da formação e da semiformação. Por isso, aqui cabem dois questionamentos: 1) O pêndulo das produções audiovisuais para jovens da *Netflix* toca as notas de emancipação e da subjetivação? 2) Ainda é possível construir movimentos de resistência contraculturais em favor da formação política e cultural do jovem atual, embora este tenha passado vários anos de sua infância doutrinado pela exposição aos enlatados¹⁶ hollywoodianos ou à “disneyficação”? O que precisa ser feito nessa direção?

¹⁶ Referência por analogia entre o alimento enlatado e os filmes padronizados e de baixa qualidade cultural, com intuito meramente comercial, que eram distribuídos em rolos dentro de latas, antes do advento do *streaming*.

2. O ARGUMENTO PARA A AÇÃO: MARCO TEÓRICO-EPISTEMOLÓGICO

A pesquisa em curso toma como referências principais textos de marxistas como Jameson (2002) e os vinculados à Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer (1985), Benjamin (2013; 2018). Em relação ao conceito de ideologia, Marx (1997 e 2000), Gramsci (2004) e Žizek (1996).

A respeito do conceito de ideologia, este é trabalhado por Marx de duas formas. Na primeira, é vista como *falsa consciência*. Essa concepção encontra-se em *A Ideologia Alemã* (1996). Entretanto, esta pesquisa traz a ideologia como uma ferramenta de elaboração e percepção da realidade, ou forma como as classes sociais passam a interpretar sua realidade, como visto em *O dezoito de Brumário de Luís Bonaparte* (2000). Nesse sentido, para Marx, é possível para o proletariado elaborar uma ideologia que vise a sua emancipação. Esse conceito pode ser trabalhado como meios de interpretação da realidade a partir de filtros sócio- históricos. Por isso, a existência de uma ideologia burguesa e a necessidade de se elaborar uma ideologia contra- hegemônica do proletariado. A respeito da ideologia, trouxemos, também, para mediar nossas análises, postulações de István Mészáros (1996) sobre o poder da ideologia, segundo o qual se opera para a construção do consenso, a fim de invisibilizar o antagonismo social.

Seguindo roteiro semelhante, esse foi o esforço de Gramsci (2024) na sua análise sobre os intelectuais. O italiano percebe a ideologia também como um instrumento das classes sociais para elaborar e compreender a realidade; assim, o estudioso propõe no processo de luta social a produção de uma hegemonia das classes subalternas, em contraposição à hegemonia burguesa. Para o filósofo italiano, existem ideologia e contra- ideologia, esta em contraponto à ideologia hegemônica, isto é, à ideologia burguesa. O comunista sardenho vê na figura do professor o papel de um potencial intelectual orgânico capaz de instrumentalizar as classes operárias para uma revolução proletária por meio da organização da cultura, fomentando uma revolução no campo da formação humana, a fim de que haja uma tomada do poder por assimilação e superação (Gramsci, 1982). Diferentemente de seus antecessores, Gramsci vê a cultura como elemento importante na sociedade, reflexo do contexto histórico e fundamento da organização social.

Eagleton (1997) não desenvolve um conceito de ideologia. Porém, analisa a multiplicidade de definições, inclusive aquelas elaboradas por Marx e Gramsci. Em suas análises, Eagleton (1997) vê na ideologia um mecanismo com o qual as classes sociais compreendem e explicam seu mundo, esse movimento revela uma posição que o aproxima daquela concepção desenvolvida por Gramsci.

Por último, Slavoj Žižek (1996) atualiza o conceito de ideologia a partir de referências contemporâneas também, produzindo, como Eagleton (1997), um compilado de elaborações do conceito de ideologia. Tomamos aqui uma passagem de *um mapa da ideologia* para ilustrar os variados conceitos e, principalmente, sua aplicabilidade na análise da sociedade:

Diz-nos o senso comum que é fácil retificar a tendenciosidade das percepções subjetivas e determinar a “verdadeira situação”: é só alugar um helicóptero e fotografar a aldeia diretamente de cima... Desse modo, obtemos uma visão não distorcida da realidade, mas perdemos completamente de vista o real do antagonismo social, o núcleo traumático não simbolizável que se expressou nas próprias distorções da realidade, nos deslocamentos fantasiosos da disposição “efetiva” das casas. É isso que Lacan tem em mente ao afirmar que a *distorção e/ou dissimulação é reveladora em si*: o que desponta através das distorções da representação exata da realidade é o real – ou seja, o trauma em torno do qual se estrutura a realidade social (Žižek, 1996, p. 31).

Dada a complexidade do conceito de ideologia e as inúmeras mediações necessárias para articulá-lo a uma análise dos objetos produzidos pela indústria cultural, tomaremos uma longa citação de Adorno (2009, p. 56-57) como referência:

Mas a própria função das ideologias torna-se manifestamente cada vez mais abstrata. A suspeita dos antigos críticos culturais se confirmou: em um mundo onde a educação é um privilégio e o aprisionamento da consciência impede de toda maneira o acesso das massas à experiência autêntica das formações espirituais, já não importam tanto os conteúdos ideológicos específicos, mas o fato de que simplesmente haja algo preenchendo o vácuo da consciência expropriada e desviando a atenção do segredo conhecido por todos. No contexto de seu efeito social, é talvez menos importante saber quais as doutrinas ideológicas específicas que um filme sugere aos seus espectadores do que o fato de que estes, ao voltar para casa, estão mais interessados nos nomes dos atores e em seus casos amorosos. Conceitos vulgares como “entretenimento” são muito mais adequados do que considerações pretensiosas sobre o fato de um escritor ser representante da pequena burguesia e outro, da alta burguesia. A cultura tornou-se ideológica não só como a quintessência das manifestações subjetivamente elaboradas pelo espírito objetivo, mas, em maior medida, também como esfera da vida privada. Esta esconde, sob a aparência de importância e autonomia, o fato de que é mantida apenas como apêndice do processo social. A vida se

transforma em ideologia da reificação, em máscara mortuária. É por isso que a tarefa da crítica, na maioria das vezes, não é tanto sair em busca de determinados grupos de interesse aos quais devem subordinar-se os fenômenos culturais, mas sim decifrar quais elementos da tendência geral da sociedade se manifestam através desses fenômenos, por meio dos quais se efetivam os interesses mais poderosos. A crítica cultural converte-se em fisionomia social. Quanto mais o todo é despojado de seus elementos espontâneos e socialmente mediado e filtrado, quanto mais ele é “consciência”, tanto mais se torna “cultura”. O processo material de produção se manifesta finalmente como aquilo que era em sua origem, ao lado dos meios de manutenção da vida, na relação de troca: como uma falsa consciência das partes contratantes uma a respeito da outra, como ideologia. Inversamente, contudo, a consciência torna-se cada vez mais um mero momento de transição na montagem do todo. Hoje "ideologia" significa sociedade enquanto aparência. Embora seja mediada pela totalidade, atrás da qual se esconde a dominação do parcial, a ideologia não é redutível pura e simplesmente a um interesse parcial; por isso, de certo modo, está em todas as suas partes à mesma distância do centro (Adorno, 2009, p. 56-57).

Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) desenvolveram o conceito de indústria cultural para compreender o processo de mercantilização dos objetos culturais, fenômeno que esvazia seu conteúdo intrínseco e promove sua substituição constante por novos produtos. No caso das séries, vemos que a ideia de tratar dos problemas dos jovens mira na sua capacidade enquanto público consumidor e reproduzidor (muitas vezes não imediato, mas mediatizado pela própria realidade) dos comportamentos presentes nas narrativas.

Walter Benjamin (2018), embora não tenha feito parte da reinstalação do Instituto de Pesquisa Social como Escola de Frankfurt, colaborou com textos publicados pelo Instituto de Pesquisas Sociais vinculado à Universidade frankfurtiana. Em suas colaborações, ele analisa a *possibilidade* de democratização do acesso à cultura. Adorno, apesar de suas críticas à indústria cultural, provou em suas entrevistas radiofônicas, na década de 1960, que era possível fazer uso desse aparato tecnológico de forma crítica, vê a indústria cultural de maneira potencialmente positiva, pois compreende que é uma possibilidade das classes populares terem acesso aos bens culturais, antes exclusivos das classes hegemônicas. Entretanto, há de se ressaltar que as ideologias a respeito das tecnologias impedem de vê-las como meio de produção e exploração do trabalho (Willians, 2024); nesse sentido Mészáros (1996) colabora evidenciando o poder da ideologia de mascarar os antagonismos sociais.

Em relação aos membros da primeira geração de frankfurtianos, “Intelectuais como Siegfried Kracauer, Bertolt Brecht, que não foram integrantes efetivos, filiados ao Instituto, influenciaram alguns de seus principais membros, dentre eles Theodor

Adorno, Herbert Marcuse e Walter Benjamin” (Loureiro; Ramalhete; Gonçalves, 2022, p. 6). Por meio de contribuições, a partir da década de 1930 à revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, tais estudos contemplavam diversas modalidades das expressões artísticas dentre elas, cinema e teatro, colaborando para um novo campo, os estudos da cultura. Dessas contribuições destacamos o conceito de *Verfremdungseffekt*, ou efeito de distanciamento, que é uma das principais características do teatro de Bertold Brecht e serve como um elemento central em sua proposta de “teatro épico” ou “dialético”. Brecht acreditava que o teatro tradicional – o que chamava de “teatro dramático” ou “aristotélico” – levava o público a se identificar emocionalmente com os personagens e a história, promovendo uma passividade que reforçava a facilidade das condições sociais vigentes.

Na atual conjuntura neoliberal, o teatro e o cinema competem espaço com o *streaming*, que, se comparado aos princípios do teatro brechtiano, conduz à perda da aura da obra de arte, conforme Benjamin (2018) percebe como consequência da reprodutibilidade técnica. As *webseries*, como produto da indústria cultural para as massas a fim de gerar consumo e valor, não escondem seu papel de mercadoria.

Para Brecht, o teatro não deveria ser apenas uma forma de entretenimento, mas sim um instrumento de conscientização política e transformação social. Ele queria que o espectador se distanciasse emocionalmente da trama para que pudesse refletir criticamente sobre os acontecimentos e suas implicações sociais e políticas (o que, hipoteticamente, não ocorre, hoje, com as *webseries*). Para atingir esse objetivo, esperado pelo dramaturgo, este desenvolveu o efeito de distanciamento, que quebra a ilusão de realidade e impede que o público se perca no enredo de forma passiva.

Hoje, na era do streaming, essa inércia que outrora os filmes do cinema criticados pela Escola de Frankfurt promoviam estão presentes nas *webseries* juvenis, pois o filtro da indústria cultural faz com que:

A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme (Adorno; Horkheimer, 1985, p.104).

Jameson (2002) adequa o instrumental teórico-metodológico da Escola de Frankfurt ao contexto do *capitalismo tardio*, termo elaborado para explicar a fase do capitalismo que ficou conhecida como *Toyotismo*, organizado para o envolvimento integral do proletário ao cotidiano e à cultura da empresa. Para Jameson (2002), o fundamento cultural do capitalismo é o pós-modernismo, percebido como uma negação do pensamento moderno e, conseqüentemente, antítese das metanarrativas das correntes modernas, dentre elas o marxismo, base das análises da Escola de Frankfurt.

Sobre as relações de poder condizentes ao domínio e manipulação dos corpos a serviço da hegemonia burguesa, Herbert Marcuse, em sua obra *Eros e Civilização* (1975), discute a relação entre a sexualidade humana e a estrutura social vigente. Para ele, a sexualidade é reprimida e subjugada pela sociedade industrial capitalista, que cria um falso senso de liberdade sexual por meio do consumo de bens e da promoção da aparência.

O **método** utilizado por nós no desenvolvimento deste trabalho consistiu em uma pesquisa exploratória teórico-bibliográfica, de natureza qualitativa, que tomou como *corpus webseries* juvenis disponibilizadas por serviços de *streaming*, levando em conta o enredo, a construção das personagens, o texto dos diálogos. Teoricamente, fundamenta-se nas obras dos autores da Escola de Frankfurt, pelo viés da Teoria Crítica da Sociedade, bem como em diferentes representantes da tradição marxista; por isso utilizamos como marco epistemológico o materialismo histórico e a lógica dialética para a análise de três objetos como mostra de produtos da indústria cultural, do século XXI, voltada ao público juvenil, ambientados no espaço-tempo escolar.

Trabalhamos com as *webseries*: *Young Royals*, *Sex Education* e *Elite*, perquirindo suas narrativas a partir de algumas personagens e temáticas centrais, por isso foram selecionados diálogos e cenas específicos a fim de ilustrar e subsidiar a pesquisa, verificando as contradições presentes entre as escolas e jovens da ficção e os elementos da realidade, mediando as análises por meio das teorias a fim de elaborar uma síntese a partir das múltiplas determinações políticas, sociais, de gênero, sexualidade sobre um mesmo sujeito-objeto, a fim de enxergar além da aparência.

Com relação ao método, é importante atentar que:

O princípio da contradição, presente nesta lógica, indica que para pensar a realidade é possível aceitar a contradição, caminhar por ela e apreender o que dela é essencial. Neste caminho lógico, movimentar o pensamento significa refletir sobre a realidade partindo do empírico (a realidade dada, o real aparente, o objeto assim como ele se apresenta à primeira vista) e, por meio de abstrações (elaborações do pensamento, reflexões, teoria), chegar ao concreto: compreensão mais elaborada do que há de essencial no objeto, objeto síntese de múltiplas determinações, concreto pensado. Assim, a diferença entre o empírico (real aparente) e o concreto (real pensado) são as abstrações (reflexões) do pensamento que tornam mais completa a realidade observada (Pires, 1997, p. 3).

Tal interrogação/análise do *corpus* teve como base a análise de conteúdo-forma, buscando a essência (não- platônica) desses produtos da indústria cultural, a fim de revelar seu currículo ideológico capitalista, e analisar em que ponto eles tendem ou não a pautas emancipatórias e em que aspecto reforçam ou questionam valores burgueses morais, econômicos e políticos. Tais indícios foram buscados também nas mídias convergentes.

Para tanto, no transcorrer da pesquisa, a fim de reforçar e legitimar as análises, recorreremos à peças publicitárias oficiais da plataforma como *trailer* de divulgação das temporadas, pôsteres oficiais, *teasers* e conteúdo das páginas oficiais verificadas do Instagram, X (antigo *Twitter*) ou em *sites* “especializados” no assunto, (*blogs*, *fandoms*; cartazes e materiais de divulgação oficial, redes sociais, entrevistas em revistas *on-line* com os atores das séries, jornais em suas versões digitais etc., bem como notícias de agências reconhecidos (BBC, Reuters, Folha de São Paulo e Estadão), nas seções de moda, de política, de entretenimento, de educação e de cultura voltados ao jovem, com intuito de verificar a constância das ideologias pretendidas pelas produções, legitimando ou refutando hipóteses.

Nesse aspecto, uma das principais referências na área é Jenkins (2004), que pesquisa o processo de convergência entre a produção midiática, que também definimos como cultura, e os interesses de mercado. Pois boa parte dos meios de produção e difusão da cultura fazem parte das empresas de comunicação. Vale destacar que a análise desse autor revela uma preocupação com o descontrole da mídia, que pode gerar perda de capital para os conglomerados, trata-se de uma análise dos meios de comunicação de massa diferente daqueles autores que moldaram a teoria crítica com base no marxismo. Em sua análise, Jenkins (2004 e 2013) aponta para o desenvolvimento de diferentes mecanismos de interatividade,

principal característica do modelo de comunicação na atualidade. Essa relação de interatividade é caracterizada pela assimetria dos envolvidos e pelos interesses que cada uma das partes manifesta. Essa situação pode conduzir à alienação do consumidor que, ilusoriamente, imagina ser um sujeito ativo no processo mediante as escolhas feitas. Assim como no conceito de *mundo administrado* elaborado por Adorno, em que as liberdades individuais são apenas aparentes, o modelo contemporâneo de consumo de conteúdo digital se apresenta como um espaço de liberdade de escolha, mas essa liberdade é superficial, posto que

Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as emoções, os homens se convertem exatamente naquilo contra o que se voltara a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na coletividade governada pela força (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 41).

As plataformas de *streaming* oferecem uma vasta quantidade de opções, dando a impressão de que os usuários têm o controle sobre o que consomem. No entanto, o que acontece na prática é o fato de os algoritmos direcionarem o comportamento dos consumidores, selecionando e priorizando o que eles veem com base em dados que são extraídos de consumo anteriores; da utilização e da produção de dados a partir das falsas ideias de interatividade e de criação de conteúdo pelo encantamento dialético do consumidor pelas plataformas; e da “interpretação” dos dados feita pelo usuário. Ocorre a fetichização resultante da ideia de escolha, da individualidade e da criação autônoma, que mascara a realidade de um sistema de produção e consumo programado, assim como Marx (2023, p. 275) na época da Revolução industrial refere-se ao que faz o entesourador, que sacrifica seu prazer carnal, pelo fetiche da mercadoria. “Ele segue à risca o evangelho da renúncia”. Visto que:

O pensamento dominante em nossa sociedade reluta em aceitar a tese de que a consciência seja social, pois repousa sobre o conceito de individualidade e concebe, assim, a consciência como lugar da liberdade do ser humano. No âmago de seu ser, ele estaria livre das coerções sociais. Desses conceitos derivam ideias de uma liberdade abstrata de pensamento e expressão e de uma criatividade, que seria preciso cultivar, pois ela seria a expressão da subjetividade individual (Fiorin, 1998, p.35).

Para fundamentar nosso percurso investigativo, trabalhamos dialeticamente, observando os conteúdos que estão na superfície do advento *webseries/streaming*, ou seja, os elementos aparentes em confronto com os fatos sócio-políticos de nossa época, através da mediação teórica, para que novos movimentos de pesquisa pudessem ser realizados a partir das considerações a que chegarmos sobre a formação/semiformação dos jovens de hoje sob o signo das produções *on demand*.

Somando-se a essa mediação teórica, para a interpretação das personagens e de alguns episódios, Christian Türcke (2010) observa, na *Sociedade Excitada*, apesar de seus avanços científicos, técnicos e tecnológicos, um retorno à barbárie e à violência primordial anterior a Era da racionalidade mítica ou civilizatória, considerando que a sociedade Moderna promove uma volta às sensações sacrificiais da sociedade totêmica, localizando o início do processo de cultura, em algum momento anterior ao mítico, em que o controle e emissão das sensações, considerando estas como percepções nevrálgicas motrizes deram base para o sistema cultural-civilizatório.

Adorno e Horkheimer (1985), por sua vez, em *Dialética do Esclarecimento*, iniciam sua análise filosófica da sociedade Moderna a partir da racionalidade presente no pensamento mítico, usando a alegoria da narrativa de Homero sobre a dominação da natureza como o início do processo de racionalização e conseqüentemente tornando-se fundamentos para a posterior Sociedade Moderna, fazendo a crítica da cultura nesta sociedade a partir do aparato técnico, inspirados em Marx (1997) para quem “A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história da luta de classes” e conseqüentemente das condições materiais de trabalho e existência que incidem sobre a construção do “espírito” humano.

Freud (1976) em *O Mal-estar na Civilização*, defende a repressão como *conditio sine qua non* para existência *ad infinitum* da Cultura (Civilização). Por outro lado, em sua interpretação filosófica da existência incondicional da repressão como elemento civilizatório descrito por Freud, tanto em *Eros e Civilização* (1975) quanto em *O homem unidimensional* (2015), Marcuse defende a ideia de que a repressão na sociedade contemporânea é excessiva, o que ele categoriza como “**mais repressão**”, uma vez que a civilização já produziu o suficiente para uma vida confortável, sendo a mais repressão da energia libidinal desnecessária em função do sistema produtivo capitalista e defende outra categoria, a “**recusa total**”. Todavia este pensamento

marcusiano recebe críticas de István Mészáros, em *O Poder da Ideologia* (1996), pois este aponta que aquele autor não explicita como se daria efetivamente essa recusa total.

Debord (1996) considera que na sociedade atual o controle e a distinção entre as classes ocorre via espetáculo, a partir do qual as imagens são utilizadas como elemento distintivo e mediador das relações sociais, corroborando com a ideia de Bucci (2021), que explica “como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível”, criando uma indústria do imaginário em que o valor de troca tornou-se o valor de gozo, promovendo uma nova era da administração por meio dos algoritmos, proporcionada pelo aprimoramento da *internet*, que passou de uma *web* sintática para uma *web* semântica por meio da qual foi possível extrair os dados do consumidor e transformá-los em mercadoria. Tal conjuntura parece ter sido prevista por Adorno e Horkheimer (1985, p. 13), quando disseram que “Através da identificação antecipatória do mundo totalmente matematizado com a verdade, o esclarecimento acredita estar a salvo do retorno mítico”, entretanto, tamanha evolução parece promover um retorno ao fundamento, no qual o capitalismo atua como uma religião cultural que exige sacrifícios, sem redenção, consoante as ideias de Benjamin (2013).

O capitalismo, nesse sentido, aparenta-se com o mito do eterno retorno, representado pelo signo do infinito utilizado como logomarca da série *Elite*, simbolizando um retorno contínuo tanto do tempo quanto dos eventos que se repetem indefinidamente. Assim, também, a indústria cultural, por meio das narrativas seriadas promove um ciclo de perpetuação de dominação dos valores da classe hegemônica sobre os da classe menos privilegiada; porém, no capitalismo, em todas as suas fases, esse retorno não significa positivamente renovação, mas sim dominação pelas mesmas forças. Sobre esse iminente retorno, devemos nos preocupar para que a história não se repita, conduzindo a humanidade à barbárie provocada pelas forças do totalitarismo. A esse respeito, os *Estudos sobre a Personalidade Autoritária* (Adorno, 2019) nos ajudou a compreender os fundamentos de determinados arcos narrativos e personagens e a suscetibilidade à propaganda antidemocrática, ao agregar aos seus estudos as dimensões ideológicas e de necessidades subjacentes do indivíduo.

As categorias analíticas e conceitos fundamentais para o desenvolvimento dessa reflexão foram os de **ideologia, indústria cultural, espetáculo, excitação e juventude**. O trabalho de análise que será apresentado foi feito em três eixos coordenados em que os objetos — *Young Royals*, *Sex Education* e *Elite* — foram estudados e adiante serão expostos em capítulos individuais, a partir do romance como herdeiro do legado de dominação epopeica; da comédia, da tragédia — aludindo ao teatro aristotélico. Esses gêneros foram tomados, respectivamente, como motes para as análises, observando suas nuances espectrais que se manifestam legitimamente ou não sob o signo das três produções seriadas.

Cumpra aqui determinar que não foram todas as personagens analisadas. Usamos como critério de seleção aquelas personagens que aparecem como protagonistas dos conflitos iniciais. Deste modo, em *Young Royals* (**o romance**) sobressaem as personagens protagonistas o príncipe Wilhelm e o plebeu imigrante espanhol Simon, por representar o antagonismo entre os valores monárquicos e socialistas, respectivamente. Na análise de *Sex Education* (**a comédia**), destacamos a interpretação de Otis, Mave, Eric e Adam (este último incluído pela relação direta que estabelece com Eric). Em *Elite* (**a tragédia**), colocamos em evidência analítica as personagens, representantes da classe minoritária, as quais passam a estabelecer o conflito inicial com a burguesia (elite), a saber: Christian, Samuel, Nádía e Omar, este, apesar de não ingressar na escola *Las Encinas*, de início, entrará na análise por ser um representante da classe minoritária e irmão de Nádía, além de permanecer em todos os episódios. Outras personagens aparecem na pesquisa, porém de forma secundária como Lucrécia e Carla, quando debatemos as questões da dominação masculina, fascismo e o apelo erótico da série, que tem tido cenas apropriadas pela indústria audiovisual pornográfica.

Para tanto, partimos do empírico, passando pela mediação teórica para alcançar o concreto, a fim de observar as contradições existentes, nessas mídias, entre as representações e a realidade concreta da juventude, buscando uma síntese pela conjugação de múltiplas determinações sociais, políticas, ideológicas, éticas e estéticas.

2.1. INVADINDO O COVIL: UM ARGUMENTO PARA ANÁLISE DAS TEMPORADAS

Tudo o que era sólido se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e as pessoas são finalmente forçadas a encarar com serenidade sua posição social e suas relações recíprocas.
(Marx e Engels, 2005, p. 43)

Por recomendação da deusa Atena, Perseu desloca-se até o extremo ocidente a fim de entrar na cave da Medusa, górgona por excelência dentre três irmãs e única delas mortal. Seu covil era fronteiro ao reino dos mortos. Essa personagem desperta interesses de muitas gerações, remontando aos pré-helenísticos. A narrativa que a envolve vem sendo transformada e recuperada alegoricamente há muitas gerações por poetas, músicos, filósofos. Muitas são suas representações, tanto em prosa e verso quanto nas artes visuais. Tamanho é seu fascínio que sua efígie, mesmo monstruosa, foi tomada, em nossa Era como logomarca de uma *grife* italiana como símbolo do consumismo.

A sua cabeça estava rodeada de serpentes, que tinham grandes presas, semelhantes às dos javalis, mãos de bronze e asas de ouro, o que lhes permitia voar. Os olhos eram cintilantes e o seu olhar tão penetrante que quem quer que o visse era transformado em pedra. (...) Apenas Poseidon não teve medo de unir a Medusa e de engravidar. (Grimal, 2005, p. 87-88)

Tomamos esse ser mitológico como metáfora para a indústria cultural, na Era do *streaming*, devido à petrificação que ela provoca aos que a fitam diretamente nos olhos deixando-se enfeitiçar e solidificar-se, perdendo toda sua vivacidade. Assim também ficam os espectadores em suas salas ou quartos, como que presos em cavernas olhando as sombras projetadas na tela (fundo da caverna), de modo acrítico, acreditando serem aquelas imagens a realidade, enquanto suas mentes e corpos estão agrilhoados, inertes, ébrios e usurpados da capacidade de conhecer a realidade, afetando a experiência sensível apreendendo-a pela

[...] unificação da função intelectual, graças à qual se efetua a dominação dos sentidos, a resignação do pensamento em vista da produção da unidade, significa o empobrecimento do pensamento bem como da experiência: a separação dos dois domínios prejudica ambos (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 41).

Na atual conjuntura do capital, em seu estágio neoliberal, trazemos à baila as ideias dos filósofos frankfurtianos e de outros contemporâneos que discutem e resgatam ideias marxistas, as quais podem auxiliar na nossa crítica deste fenômeno do capitalismo de plataforma — *webseries* sob rótulo juvenil.

Relacionando com o contexto industrial em que Marx escreveu sua teoria, esse autor compara o modo como os ingleses e os alemães percebiam o impacto dos avanços da industrialização sobre as relações sociais e como essas duas sociedades se comportavam diante de tal situação. Assim, o filósofo Marx alude à mitologia para comparar a coragem de encarar os horrores provocados pela industrialização e a omissão da Alemanha em relação aos horrores capitais. “Perseu necessitava de um elmo de névoa para perseguir os monstros. Nós puxamos o elmo de névoa sobre nossos olhos e ouvidos para poder negar a existência dos monstros” (Marx, 2013, p. 115). A alegoria do herói Perseu contra a górgona representa a resistência contra o capital, utilizando as armas adequadas para resistir a sua sedução.

Já que estamos falando de narrativas midiáticas, e da sedução pelo olhar de que a estética das novas mídias lança mão, convém lembrar a advertência feita por Jenkins (2004) sobre o contexto da convergência das mídias, ao dizer que:

[...] em uma era de privatização, a política cultural está sendo cada vez mais definida não por órgãos governamentais, mas por empresas de mídia; perdemos a capacidade de ter qualquer influência real sobre as direções que nossa cultura toma se não encontrarmos maneiras de nos engajar em um diálogo ativo com as indústrias de mídia.

É por isso que as discussões sobre as indústrias criativas precisam ocupar o centro do palco à medida que os estudos culturais entram no século 21. Precisamos entrar em tais colaborações e diálogos com os olhos bem abertos e, para isso, precisamos de modelos mais sutis dos contextos econômicos nos quais a cultura é produzida e circulada (Jenkins, 2004, p. 42).

A análise que se segue visa afirmar a existência “fantasmática” dos “monstros” no contexto formativo da juventude pela indústria cultural, a partir das ideologias contidas nos objetos audiovisuais consumidos e reproduzidos em massa.

A escolha da Górgona como metáfora da indústria cultural reflete o *fetichismo* que esta exerce sobre aqueles que a fitam diretamente, de modo incauto, sem perceber o quão inertes podem ficar diante dos produtos oferecidos por ela, no sentido da

passividade gerada pelo processo de reificação¹⁷; logo, metaforicamente, petrificados, pois aquele que mira nos olhos vê nos olhos do outro senão a si mesmo, um reflexo de sua vida cotidiana. Essa indústria elimina as possibilidades de confronto e percepção das contradições:

Eis aí o ideal de natural neste ramo. Ele se impõe tanto mais imperiosamente quanto mais a técnica aperfeiçoada reduz a tensão entre a obra produzida e a vida cotidiana. O paradoxo da rotina travestida de natureza pode ser notado em todas as manifestações da indústria cultural, e em muitas é tangível (Adorno; Horkheimer, 1985, p.106).

Sendo assim, o conceito de “mistificação das massas” sugere que, longe de emancipar as pessoas, a indústria cultural obscurece a consciência crítica, promovendo o entretenimento como uma forma de distração que reforça a alienação e a submissão. Por isso, em vez de libertar o pensamento, a cultura para massa contribui para sua repressão, integrando-as a um sistema de controle ideológico por meio da distração sentimentalista vazia, como bem descreve Marx ao tratar de como a economia nacional enquanto uma ciência entretém o trabalhador.

A economia nacional, esta ciência da riqueza é, por isso, ao mesmo tempo, ciência do renunciar, da indigência, da poupança e ela chega efetivamente a poupar ao homem a carência de ar puro ou de movimento físico. Esta ciência da indústria maravilhosa é, simultaneamente, a ciência da ascese e seu verdadeiro ideal é o avarento ascético, mas usurário, e o escravo ascético, mas produtor. O seu ideal moral é o trabalhador que leva uma parte de seu salário à caixa econômica, e ela encontrou mesmo para esta sua ideia predileta uma arte servil. Levou-se o sentimental[ismo] para o teatro. Por isso, ela é – apesar de seu aspecto mundano e voluptuoso – uma ciência efetivamente moral, a mais moral de todas as ciências. A autorrenúncia, a renúncia à vida, a todas as carências humanas, é a sua tese principal (Marx, 2010, p.141)

Assim, como nos tempos da industrialização, a economia nacional estabeleceu uma nova moral para o trabalhador, que poupa tudo: parte de seu salário, contém seu prazer, sua vida, privando-se inclusive da mobilidade física e do ar puro, reservando

¹⁷ 1. Segundo Georg Lukács 1885-1971, alargando e enriquecendo um conceito de Karl Marx 1818-1883, processo histórico inerente às sociedades capitalistas, caracterizado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado. 2. Qualquer processo em que uma realidade social ou subjetiva de natureza dinâmica e criativa passa a apresentar determinadas características – fixidez, automatismo, passividade – de um objeto inorgânico, perdendo sua autonomia e autoconsciência. Definições de [Oxford Languages](https://x.gd/vaz7a) Disponível em : <https://x.gd/vaz7a> Acesso em 05 de nov. 2024.

a ele uma arte sentimentalista; o jovem trabalhador de hoje também é privado de mobilidade e de fruição artística, pois a economia atual reservou a este o *streaming* que garante a ele uma economia (já que não precisa sair de casa, encontrar pessoas etc.) e entretenimento/distração a baixo custo, levando o sentimentalismo que, àquela época, fora destinado ao teatro, para dentro das casas por meio do subproduto do cinema e da televisão, as *webseries on demand*, privando-o também do movimento físico.

Os produtos culturais como as *webseries* juvenis, em alguns casos, apresentam uma máscara de leveza, nesse processo de reificação, não obstante, sob o signo dos desuses do panteão homérico, ora conferindo a estes produtos um aceno ao apolíneo, ora promovendo o caos dionisíaco, pois, na verdade, escondem uma guerra cultural em que a Atena homérica, deusa da estratégia e da guerra, apresenta em seu escudo a cabeça da Medusa, decepada por Perseu, como arma desse combate cultural do capitalismo tardio, tecnologicamente chamado de produção *on demand* que “sob monopólio privado da cultura ‘a tirania deixa o corpo de lado e vai direto à alma” (Adorno; Horkheimer, 1985, p.110), uma vez que, consoante o senso comum, os olhos são espelho d’alma. Pelo sentido da visão, a priori, neste caso específico, além das outras formas de percepção, o espectador é tragado, e conduzido ao mundo das sensações ou das percepções, conforme a teoria da *Sociedade Excitada: filosofia da sensação* (Türcke, 2010).

A alegoria homérica dos deuses e heróis, sobretudo na referência à Odisseia, é retomada por Adorno (1985), nomeadamente, na passagem em que Ulisses, em seu retorno para Ítaca, resiste ao canto das sereias. Tal episódio é tomado como representante do raciocínio mítico como início da racionalidade. “Assim a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré-histórico” (Adorno, 1985, p.40), visto que o canto das sereias é ouvido apenas pelo senhor da embarcação, que é amarrado ao mastro para não sucumbir ao encanto e à fruição do canto das sereias, enquanto seus subordinados tampam seus próprios ouvidos com cera e apenas remam sem perceber ou apreciar o canto, alienados do processo de seu trabalho e da realidade ao seu redor, para que seu senhor desfrute a glória de seu feito e a reconquista de seu reino. No cenário da indústria cultural, tal qual os marinheiros de Ulisses, as massas “reproduzem a vida do opressor juntamente com

a própria vida, e aquele não consegue mais escapar a seu papel social” (Adorno, 1985, p. 40).

Hoje, no auge da reprodutibilidade técnica da arte, Ulisses representa a classe hegemônica que trata os bens culturais auráticos como propriedades privadas, relegando a classe proletarizada aqueles produtos reproduzidos tecnicamente em série com vista à distração em oposição à situação laboral. A classe hegemônica proprietária dos meios de comunicação em massa, particularmente, pode conhecer e usufruir desses cantos e encantos, todavia não podem se entregar totalmente a esse deleite, uma vez que têm que comandar e controlar os subordinados que só podem ver as sereias, mas não conseguem ter uma experiência genuína com o canto delas, pois estão alienados em sua servilidade para que a empresa do senhor alcance seu objetivo, por isso não podem se perder, ou deixar de remar. A partir dessa observação:

Os ouvidos moucos, que é o que sobrou aos dóceis proletários desde os tempos míticos, não superam em nada a imobilidade do senhor. É da imaturidade do dominados que se nutre a hipermaturidade da sociedade. Quanto mais complicadas e mais refinada a aparelhagem social, econômica e científica, para cujo manejo o corpo já há muito foi ajustado pelo sistema de produção, tanto mais empobrecidas as vivências de que ele é capaz (Adorno, 1985, p.41).

Ulisses representa, na análise de Adorno e Horkheimer (1985), o homem racional que, ao submeter-se à disciplina e à renúncia exigida pela racionalidade, consegue evitar a própria destruição e reconquista sua posição senhoril, mas ao custo da liberdade e da fruição plena da vida. Ao mesmo tempo, seus marinheiros, que não ouvem o canto e seguem apenas as ordens, representam o proletariado, que é alienado e submetido pela racionalidade instrumental. O mito de Ulisses narrado por Homero representa a dialética da razão que é tanto libertadora quanto repressora. *Na Odisseia*, “os remadores que não podem se falar estão atrelados a um compasso, assim como o trabalhador moderno na fábrica, no cinema, no coletivo” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 41); também poderíamos acrescentar, para atualizar a ideia dos autores, em múltiplos espaços, e em diferentes suportes, maratonando uma *webserie*. Destaca-se, assim, o poder onipresente da indústria cultural na Era do *streaming*, atingindo um alcance globalizante onipresente, sob a lógica da globalização neoliberal.

Adorno (1985) analisa o sentido da audição e da visão nessa passagem do mito para explicar que o pensamento contido na narração de Homero já é esclarecimento e dominação, precedente da ideologia burguesa que emergirá por completo nos sécs. XVIII e XIX. Ulisses não é um alienado, pelo contrário, ele vê e pode ouvir as sereias, detém o esclarecimento que o permite elaborar seu estratagema de dominação da natureza, do lirismo e sobre os nautas que são privados da audição e da fruição do canto. Ulisses sabe, porém, dos perigos de permitir aos servos o deleite.

Atualmente, explorando o sentido da visão, Bucci (2021) explica “como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível”, revisitando vários conceitos dos primeiros representantes da Escola de Frankfurt e analisando o meio de produção atual, que transforma o valor de uso em valor de gozo, criando uma sociedade em que o olhar desperta o desejo do sujeito. Assim,

Na modelagem do imaginário superindustrializado que se apropriou de todas as imagens, o olhar entra como a força que secreta a atenção. Funciona como também o portal para a extração de dados. A captura do olhar só se tornou historicamente possível como atividade econômica porque o capitalismo desenvolveu fórmulas replicáveis para seduzir o sujeito e atraí-lo para as telas e teias digitais. O capital que seduz, extrai dados, mas acaricia os sentidos — afaga a visão, é claro, mas massageia igualmente os outros sentidos que lhe são caudários, como a audição (Bucci, 2021, p. 15, posição 163, Kindle, e-pub).

Essa replicação é possível graças aos avanços técnicos e tecnológicos. Uma dessas formas de seduzir o sujeito pelo olhar são as *webseries* distribuídas por todo planeta, com o engodo de produções genuínas sob rótulo de produção original *Netflix*. De acordo com Bucci (2021, p. 42, posição 548. Kindle), o séc. XXI, em especial, a partir da sua segunda década, por meio da tecnologia e da internet trouxeram como presente a promessa de libertação do indivíduo. Adorno e Horkheimer, ao fazerem a crítica da cultura de massas e da conjuntura social, econômica e política de sua época, analisando o rádio, o cinema e posteriormente a televisão como um dos meios mais reprodutivos replicáveis a serviço das classes dominantes, não podiam imaginar que

[...] a internet trouxe um grau de concentração de capital e de poder jamais visto na indústria dos meios de comunicação, com algoritmos que extraem os dados mais íntimos de cada pessoa e depois monitoram seus comportamentos. A massa segue sujeita às piores manipulações, que para, alguns observadores, lembram os tempos do fascismo o do nazismo (Bucci, 2021, p. 50, posição 653, Kindle).

Por essa replicação ser possível graças aos avanços técnicos e tecnológicos e pelo fato de o capital ter tornado o olhar como trabalho e se apropriado do sentido da visão para seduzir e gerar lucro, vimos na indústria do *streaming* a materialização de uma dessas faces do capitalismo avançado, por isso, assim traduzimos metaforicamente, em imagem, o monstro, em nossa percepção estética, ética e política: como uma medusa que seduz pelo seu olhar e que muitas vezes evita-se fitá-la diretamente, ficando na superfície, nas aparências, ou seja, evita-se fazer a crítica para não se tornar calcinado. Entretanto, suas serpentes existem, como fios vivos de fibras óticas penetram todo o globo e mentalidades, levando as ideologias hegemônicas por toda parte. É o mito da globalização da cultura, sob a lógica neoliberal.

Na mitologia, o monstro foi combatido, porém sua cabeça foi preservada como arma. Assim é o capital manifesto sob o formato *on demand*: uma cabeça cujos olhos petrificam, embora o corpo fora-lhe apartado há muito tempo. “Sob o monopólio privado da cultura ‘a tirania’ deixa o corpo livre e vai direto à alma” (Adorno, 1985, p.110). Isso significa que o corpo no sistema produtivo capitalista pouco importa, é constantemente posto em sacrifício em prol da sobrevivência do lucro ou da cabeça (capital), sempre em busca da homogeneização das mentalidades. Para este tipo de análise é preciso “historicizar sempre!”, como no imperativo de Weber, a fim de suspender o véu que esconde uma cabeça de medusa.

[...] como nos ensina a dialética tradicional, o processo da historicização pode seguir dois caminhos distintos, que só em último caso juntam-se no mesmo ponto: o caminho do objeto e o caminho do sujeito, as origens históricas das próprias coisas e a historicidade mais intangível dos conceitos e das categorias por meio dos quais tentamos entender essas coisas (Jameson, 1992, p. 9).

Como essa pesquisa é um trabalho teórico-bibliográfico, lastreado por diferentes contribuições das tradições materialistas históricas e dialéticas, entendemos que: “[...] toda tarefa teórica só pode ser resolvida com base em um material histórico concreto. Além disso, essa tarefa é demasiado ampla em si mesma e precisa de certa limitação, e isso tanto do ponto de vista teórico quanto histórico (Bakhtin, 2018, p. 217). Por isso, nosso recorte histórico-temporal se encontra nos movimentos tecnológicos e midiáticos da indústria cultural das primeiras duas décadas deste século, que propiciaram a distribuição e consumo de vídeo via

streaming, aprofundando-se entretanto nos anos de 2018 e 2024, período em que foram lançadas as temporadas das três *webseries* em estudo. Nesse ínterim a produção tecnológica (material) vem moldando o comportamento dos jovens consumidores, seu psiquismo e a sua percepção em relação a si e ao mundo, provocando uma efervescência cultural.

O jovem consumidor de mídia atual difere significativamente do perfil delineado por Jenkins (2013, p. 100), a respeito do jovem consumidor de TV a cabo, entre 2000 e 2010, quando predominava a figura do *zapeador*: um jovem branco, de classe média, cabelos lisos, olhos claros, controle remoto em mãos e um comportamento impaciente, sintetizado na frase “Você tem 3 segundos. Me impressione”, estampada em um anúncio publicitário. Esse jovem representava o consumidor típico de uma era em que a oferta de canais crescia, mas a atenção ainda era disputada dentro da lógica do fluxo televisivo e do poder aquisitivo da classe média, limitado aos centros urbanos.

Com a ascensão das plataformas de *streaming* e da cultura do vídeo *on demand*, marcada pela chegada dos serviços da *Netflix*, em 5 de setembro de 2001, no Brasil, o consumo juvenil de narrativas audiovisuais mudou. O novo jovem espectador não apenas escolhe quando e onde assistir, mas também espera que o conteúdo atenda a demandas específicas de representação e envolvimento emocional. *Sex Education*, *Elite* e *Young Royals* são exemplos de séries que procuram capturar essa audiência, oferecendo personagens que exploram diversidade de gênero, sexualidade e pertencimento social, promovendo um senso de identificação e engajamento afetivo, além de inserirem em seus elencos alguns jovens atores brasileiros e participações especiais de celebridades do país em alguns episódios, como a cantora popular Anitta, na 7ª temporada, de *Elite*. Se antes o jovem era um consumidor disperso, hoje ele é retido pela promessa de espelhamento e participação simbólica, mesmo que sob a lógica da indústria cultural, que adapta seus produtos às expectativas progressistas da audiência sem, no entanto, romper com a estrutura mercadológica que os sustenta.

A seguir, analisamos como *Young Royals*, *Sex Education* e *Elite* estabelecem contradições com a realidade política, social e ética na qual seus contextos geo-históricos de produção se situam, a fim de atualizar o debate que incorpora a noção de indústria cultural, mostrando a atualidade deste conceito, a fim de entendê-lo em nosso tempo histórico, marcado pelo capitalismo tardio.

3. JUVENTUDE SOB SIGNO IDEOLÓGICO NA ERA DO STREAMING: YOUNG ROYALS, ESPECTROS DA DIREITA FASCISTA

“É só como romance que a epopeia se transforma em conto de fadas. ”
(Adorno e Horkheimer)

3.1. À GUIZA DE ROMANCE

A *Odisseia*, ao ser analisada por Adorno e Horkheimer (1985), revela-se como um processo de racionalização do mito que, sob a aparência de aventura, oculta e naturaliza mecanismos de dominação e violência. Ulisses, ao enfrentar seus desafios, não era apenas um herói astuto, mas um arquétipo do sujeito burguês emergente, cuja racionalidade instrumental o conduz à vitória pela manipulação e pelo sacrifício alheio. Dessa forma,

[...] cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, e o herói das aventuras revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês, cujo conceito tem origem nessa autoafirmação unitária que encontra seu modelo mais antigo no herói errante (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 75).

Essa estrutura narrativa aproxima-se do romance, um gênero burguês que herda da epopeia não apenas a exaltação do indivíduo, mas também sua função ideológica de mascarar os antagonismos sociais. “Ao denunciar sem maiores qualificações a epopeia como romance, ele deixa escapar que a epopeia e o mito têm de fato em comum dominação e exploração” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 58), pois tanto o mito quanto a epopeia já carregam o princípio da alienação que mais tarde será intensificado pelo romance burguês. Se a epopeia era a forma pela qual o mito era racionalizado, o romance dá continuidade a esse processo, ocultando a violência sob o véu da moralidade individualista. Assim, “nenhuma obra presta um testemunho mais eloquente do entrelaçamento do esclarecimento e do mito do que a obra homérica, o texto fundamental da civilização europeia” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 64).

Ao transformar a jornada do herói em um enredo de superação individual, o romance reforça a alienação ao apresentar a violência como algo heroico e necessário, dissolvendo suas implicações éticas. Dessa forma, “é só como romance

que a epopeia se transforma em conto de fadas” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 98), pois, enquanto a epopeia clássica expõe a brutalidade como parte evidente da ordem do mundo, o romance promove uma idealização da realidade, eliminando conflitos estruturais sob o véu do nacionalismo, do idealismo e da promessa ilusória de conciliação e de sacrifício como forma para alcançar a redenção e a felicidade. No conto de fadas, esse mecanismo ocorre em sua forma mais explícita: a fantasia e o final feliz funcionam como uma projeção ideológica da superação dos antagonismos, oferecendo ao leitor uma catarse que reafirma a ordem existente, em vez de questioná-la.

Essa leitura crítica da epopeia torna-se ainda mais relevante quando se observa a forma como os intelectuais fascistas interpretam-na, ideologicamente. Esses pensadores “farejam na descrição homérica das relações feudais um elemento democrático, classificam o poema como uma obra de marinheiros e rejeitaram a epopeia jônica como um discurso demasiado racional” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 82). O fascismo rejeita a racionalidade presente na epopeia, pois essa dimensão ameaça o ideal de um passado mítico e hierárquico, sem rupturas e sem contradições. No entanto, como destacam os autores, essa racionalidade já está presente muito antes do liberalismo moderno, pois, em certo sentido, os princípios de razão, civilidade e liberalidade burguesa possuem raízes mais profundas do que a visão historiográfica que os restringe ao fim do feudalismo medieval (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 90).

Portanto, a epopeia homérica representa tanto a transição do mito para a racionalidade instrumental quanto a semente do individualismo burguês que será plenamente desenvolvido no romance. Essa dupla face – a permanência da dominação sob a aparência de progresso – é o que torna a obra de Homero um exemplo fundamental do entrelaçamento entre mito e esclarecimento.

Ao afirmarem que “só como romance a epopeia se transforma em conto de fadas”, Adorno e Horkheimer, 1985, sintetizam o processo pelo qual a narrativa épica, que originalmente expôs os conflitos estruturais da sociedade em um registro coletivo e histórico, é convertida pelo romance burguês em uma experiência individualizada e estetizada. Na epopeia, a violência e a barbárie da civilização emergente não são suavizadas, pelo contrário, são narradas com frieza e cinismo como na descrição da execução das servas infiéis na Odisseia.

O romance burguês, ao se estruturar sobre a interioridade psicológica, sobre a ilusão de progresso e sobre uma busca mítica, e ao se sustentar sobre a fantasia e o arrebatamento sentimental e/ou nacionalista, instaura uma reconciliação ideológica, transformando lutas coletivas em dramas sentimentais e conflitos históricos em dilemas morais individuais, construindo o consenso e o nacionalismo, escondendo a luta de classes que é anterior ao gênero romance. Como nos contos de fadas que, mesmo em face das maiores crueldades, terminam com o final feliz, com a moralização dissipando os antagonismos, deixando no psiquismo a memória da fantasia e da idealização romântica.

Desse modo, o romance não apenas neutraliza a possível potência crítica da epopeia, mas também a reconfigura como narrativa inofensiva, ajustada à lógica do consumo e à reprodução dos valores dominantes. Se a Epopeia evoca a catarse pela expiação moral e pela revelação do trágico, o romance, como forma literária da burguesia, promove a adaptação à ordem estabelecida, convertendo a crueldade da história em enredo pacificado e suas contradições em consenso.

Veremos neste capítulo, sob o signo do romance, como a juventude em consonância com elementos ideológicos, dentro da visão materialista, é compreendida como um signo construído ao longo da história e no contexto do romance via *streaming* na última década. Historicamente, ora foi negligenciada, ora evidenciada e legitimada. Os interesses sobre a juventude como signo ideológico variam conforme a sociedade e o tempo. A partir de levantamento bibliográfico cruzado com informações obtidas da realidade e com produtos da indústria cultural; no caso, aqui, a *webserie* juvenil *Young Royals*, que serviu de *corpus* de análise, mediada teoricamente pela base epistemológica dos estudos da Escola de Frankfurt a respeito da indústria cultural.

A análise enfrentou a hipótese inicial de que a série operaria contra os ideais formativos esperados para a emancipação da juventude, ratificando o atual sistema de produção e a alienação humana que lhe é inerente. O resultado foi a constatação de uma iminente ameaça à democracia e à juventude operacionalizada pelas elites, com os préstimos da indústria cultural na era do *streaming*.

3.2 VOLTANDO AO INÍCIO DESSE EPISÓDIO, ANÁLISE DA SÉRIE

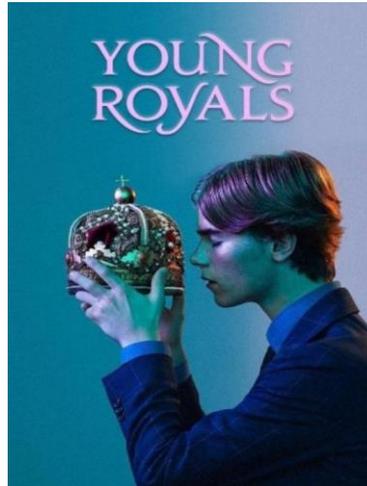
Quando crianças, as pessoas costumam apresentar logo nos seus primeiros anos de vida questões existenciais aos pais, os quais na maioria das vezes se veem em apuros diante de tais questionamentos. Por exemplo: de onde vêm os bebês? Até onde você me ama? Quando eu crescer vou ser igual a você? Por que eu nasci? Se eu não fizer, o que acontece? São questões difíceis para os adultos, mas certamente os pequeninos esperam, para elas, respostas bem pragmáticas. Às vezes um simples sim ou não já lhes basta. A partir desses pequenos questionamentos do universo pueril, pedagogos, psicólogos, terapeutas, religiosos já escreveram muito e se dedicaram a escrutinar o pensamento existencial das crianças.

A partir de seu amadurecimento, os dramas existenciais vão se intensificando, sendo marcados na juventude por questões ético-estético-morais. Mas quem se preocupa com as questões dos adolescentes? Quem responde de onde eles veem, ou melhor, quando eles passam a ser ou quando, sob quais circunstâncias deixarão de ser? A discussão sobre o ser ou não o jovem que as classes hegemônicas gostariam que toda a classe subalterna fosse: eis a questão?

A *webserie* já dá o *spoiler* do próprio arco narrativo em seus pôsteres oficiais de divulgação da primeira temporada. Os dois primeiros pôsteres, divulgados separadamente, mostram o príncipe Wilhelm com o mesmo olhar, a mesma roupa e mesma posição das mãos, ora com a coroa, ora segurando o rosto do namorado/colega de escola, um “plebeu” imigrante espanhol. Posteriormente, foi lançado um novo pôster fundindo as duas imagens, dialogando, intertextualmente, com a peça shakespeariana, *Hamlet*: o príncipe da Dinamarca, preparando o espectador para a recepção de um romance nostálgico de contos de fadas, em uma versão homoafetiva, reproduzindo o clichê romântico do amor proibido e cristalizando a síndrome de Cinderela, além de reforçar os estereótipos dos diferentes papéis sociais.

Muitos gatilhos identitários em relação à sexualidade e ao gênero são ativados no jovem, estabelecendo uma conexão afetiva imediata devido à passionalidade típica dessa etapa da vida.

Figura 10- Pôster de divulgação de Young Royals, Wilhelm com a coroa na mão



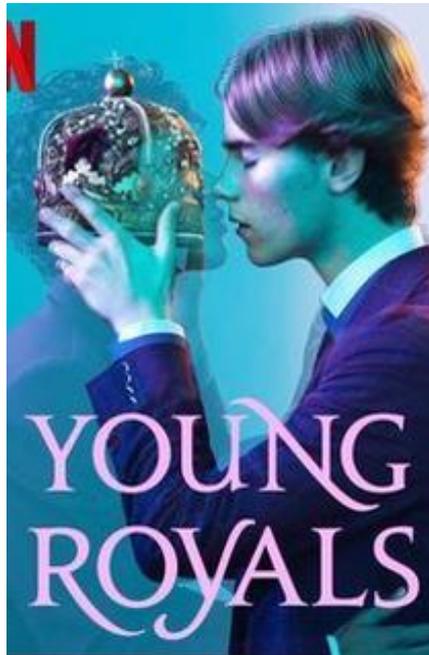
Fonte: Filmow.com (2021). Disponível em: <https://filmow.com/young-royals-1a-temporada-t322379/>. Acesso em: 01 dez. 2023.

Figura 11- Pôster de divulgação de Young Royals, Wilhelm beijando Simon



Fonte: Filmow.com (2021). Disponível em: <https://filmow.com/young-royals-1a-temporada-t322379/>. Acesso em: 01 dez. 2023.

Figura 12- Pôster de divulgação de Young Royals, Wilhelm beijando a coroa sobre a imagem espectral de Simon



Fonte: Filmow.com (2021). Disponível em: <https://filmow.com/young-royals-1a-temporada-t322379/>. Acesso em: 01 dez. 2023.

É muito difícil fugir de ser adolescente idealizado e de construções subjetivas, que, ao longo da história, pela objetivação dos romances e demais produtos culturais burgueses, ajudaram a construir o amor sob o signo do sentimentalismo e da passionalidade. Esse capítulo começa por esse ponto: não tem como não ser jovem, mesmo que o indivíduo não tenha consciência disso. Há, portanto, pouca possibilidade de se fugir do contexto sócio- histórico e da realidade material objetiva em que se vive.

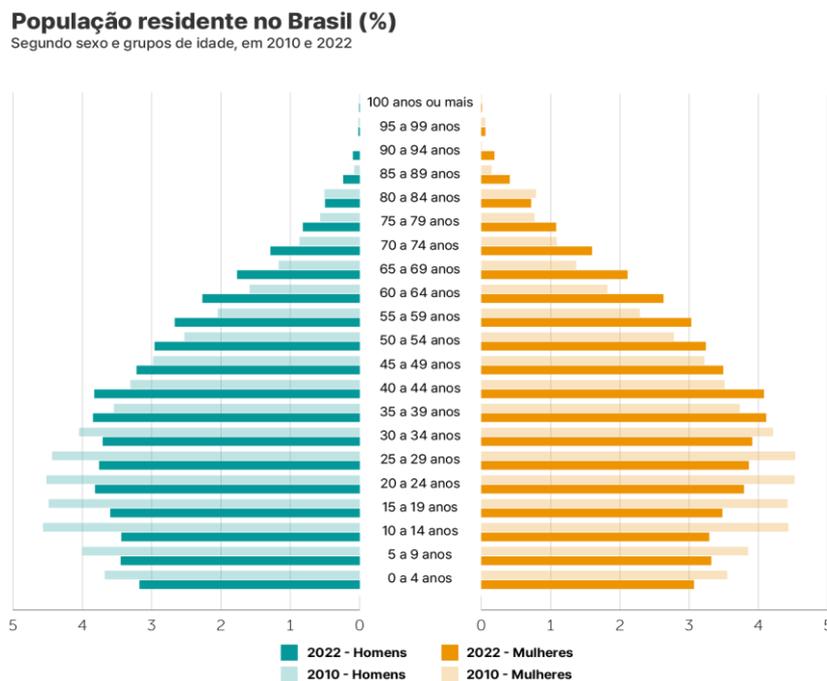
Analisamos as condições sociais de existência do jovem no século XX e início do séc. XXI, a partir dos eventos que marcaram esses séculos, o fim da Era dos Impérios, a Primeira Guerra Mundial, o Entre Guerras, a Segunda Guerra Mundial, e a Revolução Digital. A análise aborda, ainda que lateralmente, os períodos precedentes ao séc. XX, a fim de que o leitor possa perceber as diferenças provocadas pelas condições materiais sobre o vir a ser, como nossa herança romântica burguesa do século XIX, que, como névoa, não nos deixa enxergar para além das aparências da superfície narrativa. O objetivo é compreender o percurso, atentando-se às condições materiais objetivas e à formação ideológica do ser jovem

na era do *streaming*, levando em conta produções culturais que são ambientadas ou tematizam o espaço-tempo escolar.

A juventude é uma parcela da sociedade explorada culturalmente de várias maneiras, porém, para atender um único objetivo: aquele que as elites, proprietárias dos meios de produção, determinam como ordem do dia – a saber, a reprodução e o incremento do capital. O que importa no final é que ele execute o que está nas pautas do capital e uniformize-se às demandas do lucro, muitas vezes alienando-se pela evasão romântica, fugindo sem perceber da própria realidade, entretendo-se com “contos de fadas” da Era do *streaming*, sem muitas vezes perceber os aspectos moralizantes que estes produtos perversamente escondem.

Sob o signo da indústria cultural, interessa a formação da massa. Para o capital, o controle e a padronização dessa etapa da vida são fundamentais a sua sobrevivência, uma vez que a maior parte da população produtiva se encontra nessa fase da vida denominada juventude, principalmente no Brasil, conforme dados dos dois últimos censos demográficos realizados pelo IBGE:

Figura 13- População residente no Brasil, por faixa etária, conforme Censo de 2010 e 2022



Fontes: Censo Demográfico 2022: População por idade e sexo - Resultados do universo; IBGE - Censo Demográfico 2010

Fonte: Censo Demográfico 2022.

Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38186-censo-2022-numero-de-pessoas-com-65-anos-ou-mais-de-idade-cresceu-57-4-em-12-anos> . Acesso em 02 dez.2023.

Da interpretação do gráfico, percebe-se que, em 2010, a população majoritária localiza-se entre os 15 e 30 anos. Em 2022, essa população diminuiu; porém, somando-se, ainda é maior que a população entre os 35 e 45 anos. Não há surpresa em saber que é um grupo para qual o capital destina seus esforços para domesticar e padronizar, visto que, se este grupo sair do controle das elites, agindo conforme um *ethos* próprio, constitui ameaça às classes hegemônicas. Nesse sentido, a indústria cultural pode cumprir um exímio papel de controle e formação do gosto e de transmissão e manutenção dos valores burgueses estandardizados.

3.3. JUVENTUDE, UM SIGNO IDEOLÓGICO À MERCÊ DAS ELITES

A ideia de estudar a formação das massas e da juventude no aspecto cultural no âmbito das ciências ganha vulto com as teorias marxianas do séc. XIX e os estudos de Sigmund Freud no início do século XX, pressupostos corroborativos para a formulação da *epistheme* da Escola de Frankfurt. Contudo, esses autores não foram os primeiros a fomentar tais investigações, tampouco foram os responsáveis por “descobrir” essa fase da vida humana. Antes deles, nos campos filosófico, científico e artístico, a juventude foi amplamente representada das mais variadas formas, com especial desenvolvimento no contexto coetâneo e seguinte à chamada Revolução Industrial.

O signo “juventude”, tal qual o reconhecemos, será valorizado como uma fase da vida que necessita de atenções e desenvolve funções especiais em sociedade muito mais tarde, não por descaso ou desconhecimento das gerações anteriores, mas devido à ausência da base sobre a qual o signo em que se constituiu a juventude desenvolveu-se, ou seja, ao longo da história e da evolução dos meios de produção. Sendo assim, esse signo é fruto da relação histórica do homem com o meio e com a produção da vida, conforme Volóchinov (2018, p. 93), uma significação que ultrapassou os limites de sua existência particular, deixando de ser apenas uma parte

da realidade, mas refletindo e refratando outra realidade, podendo, inclusive, distorcê-la.

Nesse movimento de espelhar, resistir e fragmentar a realidade que se lhe apresenta e que lhe dá existência, a juventude vem servindo aos diversos e contraditórios propósitos ideológicos, ao longo de sua trajetória. Como todo elemento sógnico, a juventude demanda interação entre outros seres humanos, entre um ser e seus outros; e sua intervenção material sobre o meio. Sendo assim, Volóchinov (2018, p. 94) alerta para o fato de que “Qualquer signo ideológico [e aqui atentamos ao signo “jovem”, “juventude”] é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade”. Por sua vez, Chauí (2008, p. 7-9) endossa a ideia de que, como signo, a ideologia é um ideário histórico, social e político que oculta a realidade, e que esse ocultamento é uma forma de assegurar e manter a exploração econômica, a desigualdade social e a dominação política.

Desde o início da Modernidade, a figura humana do jovem estira-se em tenso cabo de guerra, não com os fulgores do brinquedo, mas como o campo de batalha para manutenção da hegemonia do *status quo* do ideário das elites intelectuais, econômicas, artísticas, políticas. É nesse cenário que a representação e refração da imagem do físico e da mentalidade do jovem ganham vultoso destaque, legitimando valores da transição da então sociedade mercantilista à capitalista.

Dada a transitoriedade da pubescência/juventude como signo ideológico a atender interesses vários, consideramos essa disputada condição fractal de estar no mundo, a partir da visão materialista histórica de que a juventude é concretamente representação social e grupo etário, e não é reconhecida ou formada em todas as sociedades, assim como não adquire feições homogêneas no interior de dada sociedade – a juventude negra e periférica nos países da periferia do capitalismo é, por exemplo, muito diferente da juventude da realeza no países centrais do capitalismo.

Quando essa categoria “juventude” existe em uma comunidade, opera de modos diferentes, conforme a sociedade em que vigora e, até mesmo, conforme o grupo específico ou classe social, de modo que sua existência está condicionada aos meios de produção, política, circulação de mercadorias, economia; e sob pressão desses vetores sobre as políticas públicas:

A juventude é uma categoria histórica, enfim, porque é sujeita a transformações e metamorfoses, a ponto de poder desaparecer quando dada sociedade se reconfigura – como na passagem das sociedades antigas às medievais, no mundo europeu. (Groppo, 2017, p. 15).

Cassabe (2021, p. 3) ilustra essa mudança de concepção de juventude, consoante interesses da realidade material-histórica, ao mencionar o ritual de mudança da toga *praetexta* (puere) pela toga *viril* (*iuvenis*) por volta dos 15 anos, na Antiguidade Clássica. Todavia esse ritual não marcava o início de uma vida independente, porém representava um período de transição e preparação para a vida em sociedade e para o trabalho – isso em relação aos indivíduos do sexo masculino. “Estaria ele na *adulescentia* (juventude) entre os seus 15 e 30 anos e na *iuventa* dos 35 aos 40 anos” (Cassabe, 2021). Tal elasticidade temporal desse significante e significado perduraram, com modificações, até a cristianização do Mundo Romano e a institucionalização de uma nova moral. Sendo assim, o signo ideológico do qual tratamos neste artigo sofrerá nova significação daí por diante.

Lixando e removendo as camadas da moral romana e revestindo as antigas ideias de *iuventa* e *adulescentia* com novas sobreposições e vernizes advindos de outro signo ideológico (a moral cristã), vemos que:

A compreensão de um signo ocorre na relação deste com outros signos já conhecidos; em outras palavras, a compreensão responde ao signo e o faz também com signos. Essa cadeia da criação e da compreensão ideológica, que vai de um signo a outro e depois para um novo signo, é única e ininterrupta: sempre passamos de um elo sógnico, e, portanto, material, a outro elo também sógnico. Essa cadeia nunca se rompe nem assume uma existência interna imaterial e não encarnada no signo. (Volóchinov, 2018, p. 95)

Na Idade Média, ao contrário da Antiguidade Greco-Romana, a juventude, como faixa etária, período de transição e preparação para vida madura, praticamente inexistente sob o signo da moral. Lembrando que esta é resultado cultural e apoia-se sobre os pilares do certo e do errado, conforme as práticas materiais da sociedade, a fim de assegurar-lhe sobrevivência e ordem. Portanto, a instituição da família, o casamento, a vida monástica e a empreitada militar das cruzadas atuam como interdições e repressões ao processo de transição e experimentação do mundo. A juventude é vista como período de rebeldia, indolência, vícios, que deve ser reprimida ou suprimida da vida em sociedade. O comportamento juvenil nunca deixou de existir,

apesar dessas perspectivas ideológicas que a tentaram reprimir ou suprimir. Sobreviveu, mesmo que esmaecido ou interdito pelas instituições feudais.

O direito à juventude sofre um cerceamento de sua liberdade, passa-se da infância aos compromissos da idade adulta por meio da instauração da *paterna potestas*; o pai torna-se rei da casa e seus filhos parte de sua propriedade, cabendo toda autoridade moral sobre os rebentos por toda vida, inclusive:

De modo mais geral, isso é verdade também para a gestão da fortuna pertencente ao filho, qualquer que seja o meio de apropriação dessa fortuna: doação, salário, herança, compra; de tudo isso, a *paterna potestas* permite ao pai controlar a gestão e o uso (Ariés, 2009, p. 193).

As únicas formas pseudoemancipatórias eram o matrimônio, o celibato, a vida militar. Todavia, em realidade paralela, há registros de corporações juvenis na Idade Média e durante o Renascimento Italiano, denominadas *brigade*, nas quais os jovens encontravam refúgio e liberdade do pátrio poder.

Além de ser a forma de sociabilidade de muitos dos jovens medievais, esses agrupamentos, *brigade*, confrarias, bandos, corporações, configuravam-se como uma possibilidade de escapar do poder e controle quase absoluto dos pais. Considerando que, nesse período, os jovens eram colocados à disposição de seus pais e que a autoridade paterna — *pátria potesta* — era exercida pelo pai sobre seus filhos de forma irrevogável e absoluta, a possibilidade de construir um espaço próprio, privado, apontava para um novo horizonte. (Cassabe, 2021 p. 3)

A partir da Modernidade, outros signos revestiram a juventude: o cientificismo, o progresso, o racionalismo. Signos que permitirão que o *status* de juventude seja compreendido como um período da vida que requer atenção especial mesmo que em prol do progresso, da razão. Nesse contexto inicial da transição do mercantilismo ao capitalismo, da industrialização, da luta de classes, da ascensão da burguesia, do desenvolvimento do comércio e das finanças, da Reforma Protestante, da expansão colonial, do surgimento do Estado Moderno; movimentos artísticos, filosóficos e intelectuais como o Renascimento, o Iluminismo e o Romantismo lançam seus olhares sobre e para a juventude, que figurará nas artes como uma idealização.

Do Renascimento, tomaremos o mais clássico dos exemplos de idealização do jovem, as peças *Hamlet* e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare; do Iluminismo, o livro *Emílio*, de Rousseau; do Romantismo, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe.

Nesses movimentos, podemos perceber uma intenção de definição, mesmo que idealizada, da figura do jovem, dado ao racionalismo e cientificismo que buscam determinar, explicar e racionalizar as coisas; ao mesmo tempo, dialeticamente, no âmbito artístico, passa a ser valorizada em contrapartida a imaginação, a evasão, o escapismo, o irracionalismo.

A obra de arte pode ter o potencial inovador e singular de gerar reflexões que podem (ou não) contribuir para um processo questionador e mesmo emancipatório, mesmo que quem as produza seja uma elite intelectual e/ou artística, muitas vezes financiada e ao gosto de seus mecenas ou para deleite da classe dominante, como foi o caso do Romantismo, que atendeu aos ideais e gosto da burguesia.

Dos séculos XVIII e XIX em diante, a juventude é percebida como uma etapa da vida na qual os indivíduos possuíam uma maneira própria de ver, sentir e reagir – características que seriam específicas dos jovens. A partir desse momento, a juventude é identificada como um período específico da vida, em que se desfruta de certos privilégios. Um momento entre a maturidade biológica e social. Com a industrialização, os jovens, filhos da burguesia, são liberados do trabalho. Entende-se esse período como uma transição, durante o qual o indivíduo deve se preparar para a vida adulta, sendo permitido o tempo livre, o descompromisso, o não-trabalho. Caberia a esses jovens o estudo e o preparo para uma profissão. (Cassabe, 2021, p. 3)

O século XIX em seu ocaso, em 28 de dezembro de 1895, escreve mais um capítulo da Modernidade que influenciará todo o século XX, trazendo luz, câmera e ação com a primeira sessão de cinematógrafo, no Grand Café, em Paris, na França, exibindo o filme “A Chegada do Trem na Estação de *La Ciotat*”. Nascia assim a sétima arte, filha da fotografia, concebida pelos irmãos Lumière. Como a fotografia roubou a atenção dada à pintura em meados do século XX, o cinema apreendeu a aura da fotografia, tomando o espaço devotado antes àquela.

Também, em seus últimos suspiros, o Século XIX deu voz ao mundo com a criação do rádio, que só foi falar de fato no século seguinte, com a primeira transmissão de voz em 1906. O cinema, a fotografia e o rádio, e mais tarde, na segunda metade do século XX, a televisão, ao longo do século passado, deixaram a categoria de substantivo, e foram elevados pelo Capitalismo à categoria de signos ideológicos da indústria cultural, cujo conceito foi cunhado pelos teóricos da Escola de Frankfurt, Adorno e Horkheimer (1985, p. 56).

Segundo Adorno e Horkheimer (1985), a formação dos conglomerados midiáticos forma um monopólio a fim de disseminar e fortalecer os ideais capitalistas: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade é que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 100). Essa indústria se fortalece dado o fato de que parte das necessidades dos consumidores é previamente manipulada e construída para que o sistema funcione, oferecendo aquilo por que os consumidores anseiam. Contudo, como toda ideologia, o que o aparato técnico dessa maquinaria não diz:

[...] é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 57)

Agora as artes, ou melhor, os produtos culturais, poderiam ter amplo alcance temporal e espacial, pois seriam produzidos e reproduzidos em larga escala como em uma linha de produção fabril, assim como a produção dos jornais e folhetins. Era a “luz do progresso” iluminando o sombrio século que se iniciava já com a Grande Guerra que demarcaria o fim da Era dos Impérios (Hobsbawn, 1994).

Esse conflito armado entre as nações capitalistas colonialistas gerou abalos que reverberam até o século XXI, sobretudo na formação ideológica da juventude, objeto de estudo deste trabalho. Além das mortes sofridas nas trincheiras da Guerra que só interessava às potências capitalistas colonialistas, a população juvenil passou a ser alvo da indústria cultural neocolonial que, mais que promover a produção em série, docilizou os corpos para a naturalização das ideias fascistas e nazistas.

A propaganda tornou-se uma poderosa arma para os regimes totalitários surgidos pós-primeira guerra, a fim de formar as massas. “Os movimentos totalitários objetivam e conseguem organizar as massas” (Arendt, 2019, p. 436), formando o comportamento de “rebanho alienado”. De acordo com Freud (1976, p.105), “Um grupo é um rebanho obediente, que nunca poderia viver sem um senhor. Possui tal anseio de obediência, que se submete instintivamente a qualquer um que se indique a si próprio como chefe”. Quando, por exemplo, Hitler chega ao poder na Alemanha,

já há um exército disposto a aceitar suas ideias, trata-se da Juventude Hitlerista que foi formada pelo processo pedagógico da mídia para formação das massas.

Os regimes totalitários, enquanto no poder, e os líderes totalitários, enquanto vivos, sempre “comandam e baseiam-se no apoio das massas”. A ascensão de Hitler ao poder foi legal dentro do sistema majoritário, e ele não poderia ter mantido a liderança de tão grande população, sobrevivido a tantas crises internas e externas, enfrentando tantos perigos de lutas intrapartidárias, se não tivesse contado com a confiança das massas” (Arendt, 2019, p. 435)

Antes mesmo da eclosão da Guerra, grupos de jovens já se reuniam pela Alemanha, porém, após as sanções impostas a este Estado pelo Tratado de Versalhes, a reorganização política e territorial da Europa, a fome, a crise econômica e política, o desemprego, os traumas de guerra, a baixa da população jovem, falta de perspectiva fizeram com que na “República de Weimar, a juventude passasse a adquirir preocupações também políticas, principalmente contra esse governo que não lhes fornecia boas perspectivas de futuro, visualizando a adoção de medidas extremas” (Monteiro, 2013, p. 11). A propaganda hitlerista, cruelmente, utilizou-se das fragilidades e dos anseios da população jovem para submetê-la a uma doutrinação favorável à disseminação de ideologias totalitárias. Tudo isso preparado pelo cinema de então:

A demanda ainda não houvera sido substituída pela obediência. Pois grande reorganização do cinema pouco antes da Primeira Guerra-Mundial – condição material de sua expansão – consistiu exatamente na adaptação das necessidades conscientes do público (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 64).

Tal qual ocorrido com o cinema, o rádio alcançou uma evolução exponencial, como meio de comunicação e como instrumento de difusão de ideias totalitaristas ou ditatoriais durante e entre as duas guerras, cooptando o público jovem à adesão de tais ideias e a criação de uma identidade juvenil nacionalista. No seio da república alemã viu-se nascer a Juventude Hitlerista. No Brasil, a Era Vargas também lança mão do aparato do rádio e da propaganda a fim de formar uma juventude nacionalista favorável aos interesses políticos nacionais.

Desde o Pós-Segunda Guerra, o perfil da juventude vem sofrendo alterações e muitas revoluções têm sido protagonizadas por eles, como as que marcaram os anos finais da década de 1960, na França, nos Estados Unidos e no Brasil, além de

muitos outros países. De acordo com Hobsbawm (1994, p. 225) houve um ascendente interesse sobre esse grupo e o fomento de reconhecê-los, em prol da constituição, consolidação e expansão de um mercado consumidor.

Apesar disso, embora jovens estejam sempre mudando — uma “geração” de estudantes mal dura três ou quatro anos —, suas fileiras estão sempre sendo reabastecidas. O surgimento do adolescente como ator consciente de si mesmo era cada vez mais reconhecido, entusiasticamente, pelos fabricantes de bens de consumo, [...] (Hobsbawm, 1994, p. 252)

É no cenário entre a Guerra Fria, da industrialização à Era tecnológica, desde o desenvolvimento da *internet* e da programação até nossa época, totalmente imersa nas tecnologias da informação e da comunicação, que a indústria cultural com sua locomotiva progressista desenvolve a ideia de individualidades; por isso “reconhece” a juventude como merecedora de potencial atenção. Hoje, no ápice do capitalismo tardio, junto ao cinema e à TV, esses aparelhos unem-se à *internet*, trazendo mais do mesmo: as séries, antes apenas televisivas, agora assumem o formato *on demand*, transmitida via *streaming*, do qual a plataforma Netflix é detentora do mercado mundial. Nesse cenário, Pós-Guerra Fria e pós-Revolução Digital, em contexto de crise permanente do capital, a indústria cultural traz muitas novas produções e recursos para, na realidade, não trazer nada de realmente novo, senão a preparação da juventude para possíveis reemergências fascistas:

Mas o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa: a totalidade da Indústria Cultural. Ela consiste na repetição. O fato de que suas inovações características não passem de aperfeiçoamento da produção em massa não é exterior ao sistema. (Adorno; Horkheimer, 1985 p. 64)

As séries nos chegam via *streaming*; o que mudou foi o aperfeiçoamento da técnica de produção, o formato e os meios de difusão, ao passo que, do ponto de vista do conteúdo e dos propósitos, a alienação e a expropriação do indivíduo de si mesmo continuam: “A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo – tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado. Para se pôr em condições de novo de enfrentá-lo” (Adorno; Horkheimer, 1947, p. 64).

Muitos jovens em idade laboral recorrem a esses produtos culturais *webseries on demand* para descansarem e abandonarem-se ao entretenimento, a fim de esquecer suas jornadas de trabalho, recuperando-se para o próximo ciclo de trabalho, seja ele um trabalho tradicional ou precarizado/uberizado. O fazem acriticamente, sem perceber que sua diversão foi elaborada de modo a reproduzir sua fatigante condição social, trabalhista, sexual, política. Tudo é tão bem elaborado para contenção das massas que o indivíduo até ri de sua própria realidade, sem perceber tal reprodução e intenção de doutrinação e manutenção das ideologias das elites, proprietárias dos meios de produção.

Do cinema hollywoodiano, passando pelas novelas e radionovelas, chegando às típicas séries televisivas dos anos 1980, avançando pela série *Malhação*, até alcançar as *webseries on demand*, via *streaming*, aparentemente pouca coisa mudou. O produto se reinventa do ponto de vista da técnica, do formato, do acesso e da difusão, todavia há de se ter atenção ao conteúdo e às ideologias vinculadas a eles, embrulhadas no pacote da diversão e lazer.

No caso brasileiro, *Malhação*, que ficou no ar por vários anos, desenvolveu um currículo pedagógico midiático oculto que formou mais de uma geração. Assegura Souza (2007) que, desde meados do século XX, a indústria cultural participa efetivamente na elaboração das identidades e subjetividades juvenis. A autora constrói o discurso de que a extinta série *Malhação*, exibida pela Rede Globo por 12 anos, constituiu um currículo cultural com temáticas e práticas pedagógicas que intencionalmente formaram os valores, hábitos e comportamentos de milhares de adolescentes no país, concernentes aos padrões de beleza, relações étnico-raciais e questões de sexualidade e gênero. A autora concluiu que a série desenvolveu um projeto pedagógico velado, que objetivou a formação de um padrão de jovem consumidor, heterossexual, domesticado a consolidar que, para ser belo, é necessário ser branco, novo e magro – isso para ficar em apenas um aspecto desse projeto pedagógico.

Como ápice do capitalismo tardio, a evolução do cinema inovou na forma técnica e no padrão de consumo do produto cultural cinematográfico, as antigas fitas cassete e os serviços de assinatura de canais a cabo foram engolidos pela plataforma Netflix, detentora da maior fatia do mercado mundial. Em seu catálogo, a Netflix possui mais de 75 filmes com a temática adolescente. Quase todas elas apelam para os

dramas da descoberta da sexualidade e das questões de gênero. Ao analisar algumas séries a fim de incluí-las como parte dessa dissertação, observamos com surpresa e estranhamento uma série juvenil sueca do catálogo de séries “originais” da plataforma, a saber, *Young Royals*.

Conforme já antecipado, trata-se de uma *webserie* produzida e distribuída inicialmente naquele país (Suécia), com grande aceitação do público jovem. Chamou atenção o fato de se tratar de uma narrativa com enredo homoafetivo entre o príncipe herdeiro da Suécia e um jovem imigrante espanhol bolsista numa escola de elite, em que, tradicionalmente, estudam membros da aristocracia, nobreza e burguesia. Não pela questão de gênero abordada, mas pelo discurso homofóbico que se instaurou na trama, a partir do vazamento de um vídeo feito anonimamente do príncipe tendo uma relação com seu namorado imigrante, o tratamento de reprovação do relacionamento homossexual não condiz com as leis suecas nem com a tradição do país que descriminalizou a homossexualidade desde a década de 1940. Muito menos com a política de imigração que o estado de bem-estar social, supostamente, criou.

Há também destaque para o tratamento desigual dado aos imigrantes que nem sempre podem residir na escola em regime de internato. Na trama, os alunos imigrantes são representados como mais fracos fisicamente, com problemas morais, de saúde, enfim, vulneráveis. Um desses alunos é o responsável por vender a outras estudantes substâncias ilícitas.

Um dos rapazes da história trabalha na escola, porém não estuda, ficando responsável pelos serviços da propriedade do pai, que fica nas imediações da escola, a qual utiliza os estábulos da fazenda vizinha. Há no contexto da escola prática de tiro ao alvo e caçadas com armas de fogo. Todo esse enredo e esses cenários, enquanto entretêm o espectador com um conto de fadas homossexual, naturalizam e objetivam alguns comportamentos próprios de campanhas políticas totalitárias como ataque às minorias, perseguição aos imigrantes e aos homossexuais.

No tilintar das moedas, é óbvio, a partir da perspectiva crítica, que há algo de podre neste Reino de Contos de Fadas da Suécia capitalista atual. Vamos tirar os esqueletos desse armário: a primeira temporada da série foi lançada em 2021 e a segunda em 2022 — período em que a Direita ultraconservadora assumiu o poder com maioria no parlamento e o primeiro ministro fez ataques constantes aos direitos democráticos —, já a terceira temporada não foi confirmada e disponibilizada em

2023, só em 2024 a webseries sueca foi retomada. Atualmente, estamos diante de mais uma crise do sistema capitalista, uma guerra entre Ucrânia e Rússia, com impactos mundiais, resultando em polarização e uma fatídica ascensão da extrema direita que preconiza valores (neo)nazifascistas. O público jovem idealista e romântico não percebe, tal qual uma Emma Bovary, o distanciamento entre realidade e ficção, preferem a evasão romântica, sob as vestes de uma história supostamente inclusiva, em que as personagens protagonistas sejam homossexuais e em que haja herdeiros do trono e imigrantes pobres relacionando-se afetivamente. Os comentários nas redes oficiais da série estão repletos de postagens com conteúdo idealistas românticos e de empatia pelas personagens, sem perceber as intenções ideológicas contidas na narrativa.

Esses conteúdos configuram uma grande campanha em favor do ocultamento cínico dos discursos xenofóbicos da Direita. Há mais coisas entre a Suécia e o Brasil quando pensamos. Aqui a Direita perdeu, no mesmo período em que ela ascendeu no país escandinavo. Todavia, percebe-se um apoio mútuo entre as tendências totalitárias em várias partes do mundo. Haja vista como indício que o jornal mais popular da Suécia trouxe com destaque entre as manchetes do dia 13 de janeiro de 2023 o seguinte enunciado: “*å återvända Bolsonaro till Brasilien*” (Então Bolsonaro volta ao Brasil), seguido de um olho de notícia: “*Brasiliens tidigare president säger till Wall Street Journal att han ska återvända till Brasilien i mars för att leda den konservativa oppositionen*” (O ex-presidente do Brasil disse ao *Wall Street Journal* que retornará ao Brasil em março para liderar a oposição conservadora). Johan Martinsson, cientista político da Universidade de Gotemburgo, classificou o partido do atual primeiro ministro sueco como “anti-imigração, contrário ao multiculturalismo e nacionalista”. Essas são características que o qualificam como neonazista.

O líder do Partido Social Democrata fez uma postagem no Twitter que continha um trem pintado com as cores da bandeira sueca e com as letras SD, iniciais do partido Social Democrata, seguido da frase xenofóbica: “Bem-vindo ao expresso de repatriação. Aqui está uma passagem só de ida. Próxima parada em Cabul”.

O SD agora é a segunda maior força política do país e terá direito a 73 cadeiras no Parlamento. Com isso, terá um papel crucial na coalizão de direita que vai governar a Suécia.

A coalizão de direita é formada pelo SD, pelo Partido Moderado, pelos Democratas Cristãos e pelos Democratas Liberais. O mais cotado para ser o próximo primeiro-ministro é Ulf Kristersson, do Partido Moderado.

Com o destaque na coalizão, o SD alcançou um patamar antes inimaginável: é a primeira vez que um partido nacionalista — que surgiu de um grupo neonazista — chegou tão perto do poder em Estocolmo (BBC News, 2022).

De acordo com publicação da revista *Veja* (2022):

A campanha do partido Democratas Suecos concentrou-se em três temas: a inflação de 9% (a maior desde 1991), a alta da criminalidade e, pairando acima desses dois problemas, a sempre demonizada imigração “desenfreada” (VEJA, 2022, *online*).

Nesse cenário real, os imigrantes são vistos pelo viés do discurso que apregoa que eles são os corruptores morais da sociedade, quando em contato com os legítimos patrícios e com a raça originária do país, reforçando os valores fascistas nacionalistas.

No espaço narrativo de *Young Royals*, em que pese a possibilidade de uma leitura crítica dos fatos narrativos, esse aspecto fascista aparece em algumas cenas que reforçam a polarização entre direita e esquerda, como no momento em que o jovem August, membro da realeza, ao organizar uma festa de boas-vindas para o príncipe Wilhelm, na nova escola, chama o bolsista Simon, por meio de uma interlocução iniciada pelo vocativo “socialistazinho”, ao invés de chamá-lo pelo nome, para pedir que o rapaz consiga, ilegalmente, bebidas para levar para a escola, complementando sua fala dizendo que o traficante que fornece os produtos para ele está fora da cidade e que em troca disso permitiria que ele participasse da festa que não era aberta a bolsistas.

Em algumas traduções, o termo “socialistazinho” é trocado por “comunistazinho”. Frente à exposição de tais fatos, combinada com a ausência de mediação em relação a esses produtos culturais (mediação que poderia lançar mão dessas cenas para uma reflexão crítica), percebe-se indícios de uso de produtos culturais como a *webserie Young Royals* para fins de banalização desse tipo de discurso e prática, o que pode redundar em doutrinação da juventude em favor de pensamentos conservadores, liberais e antissocialistas e nacionalistas,

características do pensamento fascista. Além da identificação entre socialista/comunista e atividades ilícitas/ilegais.

Simon tenta ignorar, respondendo que seu nome não é “socialistazinho”, e sim Simon, e que não tem intimidade com August. Este diz que só está tentando se aproximar e conhecê-lo para dar boas-vindas, ao passo que o rapaz imigrante e apaixonado pelo príncipe responde que já estuda na escola há mais de um mês, como se percebe na sequência seguinte. Assim, a indústria cultural na Era do *streaming*, ao não oferecer contrapontos robustos às práticas das personagens centrais da obra, parece se aproximar, por analogia, às campanhas hitleristas que utilizaram o cinema como forma de propaganda dos ideais nazi, a fim de formar uma juventude já preparada a aceitar docilmente o que estava por vir. Como se observa na sequência seguinte de cenas da *webserie*.

Figura 14- Simon saindo da escola sendo chamado de socialistazinho



Fonte: Netflix (*Young Royals*, 2021, T1 E1, 13'02"). Capturado pelo autor.

Figura 15- Simon contesta o apelido de socialistazinho



Fonte: Netflix (*Young Royals*, 2021, T1 E1, 13'05"). Capturado pelo autor.

Figura 16- Simon reafirma seu nome para August



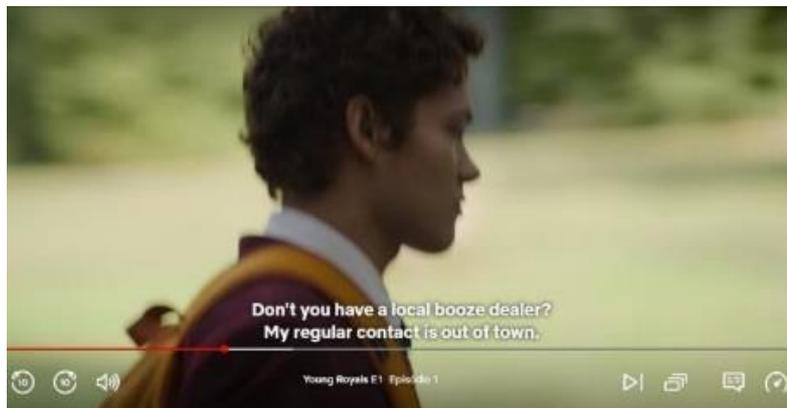
Fonte: Netflix (*Young Royals*, 2021, T1 E1, 13'06"). Capturado pelo autor.

Figura 17- August pede ajuda à Simon para comprar drogas para a iniciação de Wilhelm



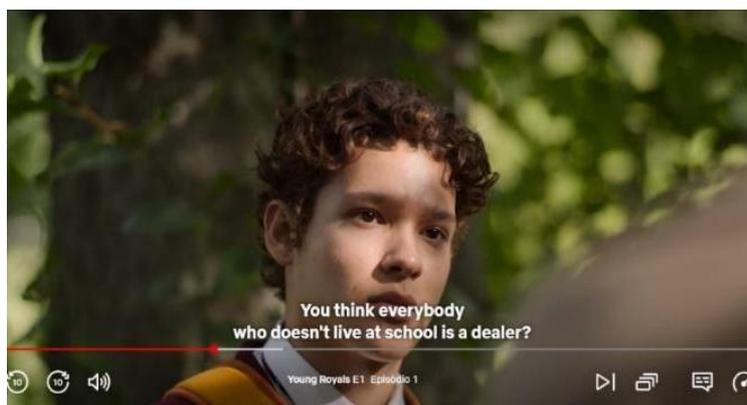
Fonte: Netflix (*Young Royals*, 2021, T1 E1, 13'08"). Capturado pelo autor.

Figura 18- August diz que seu traficante não está na cidade



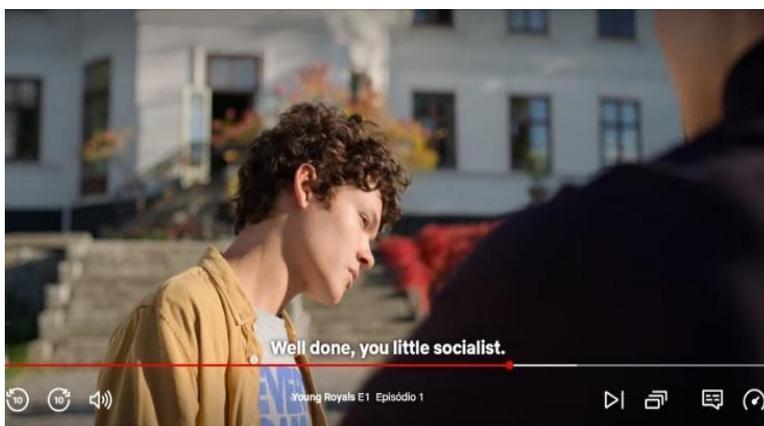
Fonte: Netflix (*Young Royals*, 2021, T1 E13'20"). Capturado pelo autor.

Figura 19- Simon confronta August sobre ele pensar que todo bolsista é traficante



Fonte: Netflix (*Young Royals*, 2021, T1 E13'35"). Capturado pelo autor.

Figura 20- August continua chamando August de socialistazinho, por tentar comprar bebidas fora do campus



Fonte: Netflix (*Young Royals*, 2021, T1 E1, 28'30"). Capturado pelo autor.

3.4. ENTRE A CASA REAL E A REALIDADE

Um outro aspecto contraditório que emerge, ao comparar a *webserie* com a realidade do país, é o fato de que se a produção se centra na divulgação de um enredo romântico homoafetivo, a realidade do país é de recrudescimento do movimento anti-LGBTQIA+. A homofobia que permeia a série, reforçando pautas da direita que talvez não sejam percebidas pela juventude, devido ao clima romântico e idealizado, encontra lastro na realidade do país (Suécia), que coopta a juventude LGBTQIA+, por meio de campanhas fascistas, a lutarem na guerra, caso a Suécia envolva-se, pela primeira vez, em um confronto armado, posicionando-se na guerra entre Ucrânia e Rússia:

Figura 21- Propaganda das Forças Armadas Suecas para pessoas LGBTQIA+, com sexo biológico feminino, se alistarem



Fonte: Forças Armadas Suecas (17 ago. 2017) Disponível em:

<https://www.adsoftheworld.com/campaigns/we-don-t-always-march-straight> Acesso em 03 jan.2024.

Nem sempre marchamos em linha reta. Mas não importa aqui ou quando marchar, sempre defendemos o direito de viver do jeito que quiser com quem você quiser. Leia mais sobre como trabalhamos para proteger a liberdade e o direito de escolher a maneira como vivemos na forsvarsmarchen.se¹⁸ (Forças Armadas Suecas, Ago. 2017).

¹⁸ **We don't always march straight. But** no matter here or when march, we always stand up for you right to live the way you want with whoever you want. Read more about how we work to protect freedom and the right to choose the way we live at forsvarsmarchen.se Disponível em: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/we-don-t-always-march-straight> Acesso em 02 jan. 2025.

Figura 22- Propaganda das Forças Armadas Suecas para mulheres LGBTQUIA+, nascidas com sexo masculino, se alistarem



Fonte: Forças Armadas Suecas (17 ago. 2017) Disponível em: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/we-don-t-always-march-straight>. Acesso em: 03 jan.2024.

Figura 23- Campanha das Forças Armadas Suecas no X (antigo Twitter)



Fonte: Fonte: Forças Armadas Suecas (@Forsvarsmakt) WE DON'T "ALWAYS MARCH STRAIGHT". X (Antigo Twitter), 30 jul. 2018. Disponível em: forsvarsmakten.se/europride#svfm#EuroPrid. Acesso em 03 jan. 2025.

Figura 24- Propaganda das Forças Armadas Suecas para pessoas LGBTQUIA+ se alistarem



Fonte: Forças Armadas Suecas (17 ago. 2017). Disponível em: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/we-don-t-always-march-straight> Acesso em 03 jan. 2024.

Estamos preparados para ir até o fim ¹⁹. Seu direito de viver do jeito que quiser - é nosso dever defender e faremos o que for preciso (Forças Armadas Suecas, Ago. 2017)

O enunciado principal da campanha das Forças Armadas Suecas, “**Nem sempre marchamos em linha reta**”, revela, sob uma perspectiva da Análise do Discurso Crítica (ADC), uma estratégia ideológica materializada que, ao mesmo tempo que busca atrair o público LGBTQIA+, reforça concepções normativas sobre identidade e pertencimento. A expressão “**nem sempre**”, ao invés de sugerir uma abertura inclusiva, carrega uma conotação excludente, pois parte da premissa de que há uma marcha correta – a “**linha reta**” – e que as identidades historicamente invisibilizadas ou perseguidas, por consequência, seriam desvios desse percurso normativo. Essa formulação linguística, ao invés de desconstruir padrões heteronormativos, os reafirma ao sugerir que a diversidade sexual e de gênero é uma exceção dentro de uma estrutura militar rigidamente organizada.

¹⁹ We are prepared to go all the way Your right to live the way you want - Is our duty to defend and we will do whatever it takes . Disponível em: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/we-go-all-the-way> Acesso em 02 jan.2025.

Essa ambiguidade discursiva se reforça na promessa de troca implícita no restante da mensagem: “Defendemos o direito de viver do jeito que quiser com quem você quiser”. Aqui, a lógica da barganha se impõe: a liberdade individual de viver uma identidade não normativa estaria condicionada à adesão ao projeto militarista do Estado. Em outras palavras, o enunciado propõe que, em troca da inclusão nas forças armadas, o indivíduo LGBTQIA+ deve se dispor a ocupar o *front*, subordinando-se à disciplina e ao nacionalismo que a instituição representa. Tal estratégia revela um discurso ideológico sofisticado, no qual a assimilação de pautas progressistas opera não para transformar estruturas opressivas, mas para reforçá-las sob uma nova roupagem.

Sob a perspectiva dialógica de Bakhtin (2016, p. 88), os sentidos de um enunciado não são fixos, mas disputados entre diferentes vozes sociais. No caso dessa propaganda, a agência publicitária responsável, a Volt, ao criar uma campanha para as forças armadas suecas, insere-se nesse jogo discursivo ao se apropriar de uma linguagem inclusiva e contemporânea para suavizar o caráter coercitivo e hierárquico do exército. Assim, o discurso da campanha não apenas legitima a militarização das identidades LGBTQIA+, mas também obscurece as contradições entre as lutas por liberdade e a lógica disciplinadora da instituição militar. Como aponta Loureiro (2015, p. 175-176), a indústria cultural frequentemente aprisiona a memória e a fantasia, moldando subjetividades de acordo com as necessidades do sistema dominante. No caso específico dessa campanha, a fantasia da inclusão e do reconhecimento é instrumentalizada para recrutar corpos marginalizados sem que haja, de fato, uma ruptura com a estrutura que historicamente perseguiu esses sujeitos.

Confrontando realidade e ficção, em busca das contradições, pode-se afirmar que “O que as massas se recusam a compreender é a fortuidade de que a realidade é feita” (Arendt, 2019, p. 485). Diante da pseudorrepresentatividade do público LGBTQIA+ e das demais minorias jovens que aparecem na série, além do “desinteressado” apoio das forças armadas da Suécia aos gays, pode ocorrer uma estandardização de comportamentos que ofusquem as contradições e impeçam os jovens de perceber a realidade, ao se sentirem “representados” como jovens LGBTQIA+ no bojo de campanhas neofascistas e neonazistas. Por isso, é preciso educar para evitar o esquecimento dos desdobramentos do que começou há cem anos com a manipulação da propaganda sobre a Juventude Hitlerista:

A força da propaganda totalitária – antes que os movimentos façam cair as cortinas de ferro para evitar que alguém perturbe, com a mais leve realidade, a horripilante quietude de um mundo completamente imaginário – reside na sua capacidade de isolar as massas do mundo real. (Arendt, 2019, p. 488)

Ignorar a realidade, portanto, não é uma indolência do indivíduo ou da massa, é antes de tudo uma violência contra a humanização das pessoas, pois a pior das violências é aquela elaborada para falsear a realidade, assumindo formas fantasiosas de maravilhas e contos fantásticos; essa é a perversão burguesa para infringir o direito à liberdade e emancipação humana.

A juventude do século XX foi semiformada pelas guerras consequentes das crises do Capitalismo, pelas ideologias totalitárias surgidas Pós-primeira Guerra e pela Guerra Fria. Paralelo a tudo isso, além de uma indústria bélica, da cultura do extermínio, da valorização de práticas beligerantes e um *soft Power*, formaram-se os conglomerados midiáticos da indústria cultural que bombardearam os jovens a fim de formar uma massa a serviço dos interesses do Capitalismo e defesa das ideologias de extrema direita contra as quais resistimos até hoje.

Considerando todos esses vetores pode-se postular que a juventude do séc. XX tornou-se um signo ideológico marcado pelos fantasmas da barbárie. Compreendendo isso, urge uma Educação que vise à formação humana emancipatória de fato, pela superação do modo atual de produção e da organização social que perdura no presente, a fim de criar currículos de resistência contra o *mainstream*, evitando que a barbárie se repita, posto que vivemos em tempos de constante ameaça. É preciso cuidar da educação e da formação da juventude, alvo principal das forças de dominação antidemocráticas.

Camaradas, é nesse estado que se encontra a formação da juventude que, num esforço obstinado, é isolada do real, obnubilada com um tal de romantismo da objetividade, com um tal de romantismo do ideal, com invisibilidades (Benjamin, 2013, p. 55).

Nos estertores finais do capitalismo, a juventude como signo ideológico adquire para as forças que embalam o mundo o significado de massa a ser moldada; e como tal, está potencialmente passível ao descarte, após as mãos de ferro deixarem de embalar e pesarem sobre milhares de jovens sujeitos ao sacrifício qual cordeiro em

holocausto ao Deus do Capital. Dessa forma, o caso sueco nos obriga a refletir sobre o papel das democracias liberais na manutenção do *status quo* e sobre as contradições do chamado progressismo ocidental.

Ao aderir à OTAN, em 7 de março de 2024, e preparar-se para um possível envolvimento bélico, a Suécia evidencia os **limites do Estado de Bem-Estar Social** como alternativa política, revelando sua dependência da lógica militarista que sustenta o imperialismo global. Paralelamente, a convocação dos jovens LGBTQIA+ escancara a fragilidade das garantias de direitos humanos em tempos de guerra, demonstrando que, na hierarquia do Estado, a inclusão pode rapidamente se transformar em um chamado ao sacrifício.

Se a história nos ensina algo, é que a ascensão do conservadorismo e do extremismo de direita nunca ocorre sem consequências para os grupos mais vulneráveis, que muitas vezes — por passarem por um processo de semiformação (*Halbbildung*) em boa parte promovido pela indústria cultural — tornam-se suscetíveis à adesão acrítica à propaganda militar fascizante. O desafio do presente reside na capacidade de reconhecer os sinais desse movimento e impedir que a história se repita, ainda que sob novas roupagens.

Conforme Adorno (1995, p. 23) a "indústria cultural" é um conceito político e ético materialmente embasado no processo produtivo. Do mesmo modo, o conceito de 'semiformação' (*Halbbildung*) constitui a base social de uma estrutura de dominação".

Ao priorizar somente os aspectos técnicos e científicos, ou seja, a razão como instrumento, embotando assim, o viés emancipatório da condição, esta mesma razão conduziu o ser humano ao seu oposto, ao mais pleno irracionalismo. O esclarecimento – enquanto proposta – desembocou, assim, num processo de semiformação (*Halbbildung*) que provocou a perda da identidade e a reificação do indivíduo. O que hoje presenciamos, portanto, é resultado de um esgotamento na formação (*Bildung*), em grande parte motivada pela Indústria Cultural[...] (Caires, 2016 p.112).

Nesse contexto, torna-se fundamental compreender como o conceito de *semiformação* (*Halbbildung*), analisado por Adorno (2005), revela um fenômeno histórico-social em que os produtos culturais, esvaziados de sua potência crítica, são reduzidos à condição de mercadorias. Isso ocorre sobretudo pela mediação dos produtos da indústria cultural, que, segundo o autor, “explora essa situação, e se

assumindo como cultura em consonância com a integração, o que, se for mesmo uma, não será a outra. Seu espírito é a semicultura, a identificação” (Adorno, 2005, p. 8).

A semiformação cultural, nesse sentido, “passou a ser a forma dominante da consciência atual”, pois se consolidou como o “espírito conquistado pelo caráter de fetiche da mercadoria” (Adorno, 2005, p. 11). Ela “adultera também a vida sensorial” e limita as possibilidades de resistência subjetiva à racionalidade instrumental, que se apresenta como irracionalidade disfarçada de progresso. Como observa Adorno:

A formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito alienado, que, segundo sua gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede. Deste modo, tudo fica aprisionado nas malhas da socialização. [...] Apesar de toda ilustração e de toda informação que se difunde (e até mesmo com sua ajuda), a semiformação passou a ser a forma dominante da consciência atual, o que exige uma teoria que seja abrangente (Adorno, 2005, p. 2).

Isso implica dizer que a *semiformação* não se resume à ignorância, mas se configura como um estado de consciência “substituído por um estado informativo pontual, desconectado, intercambiável e efêmero” (Adorno, 2005, p. 16), incompatível com os processos genuínos de crítica e subjetivação. A verdadeira *formação* (*Bildung*), ao contrário, pressupõe mediação histórica e cultural, vínculo com a tradição e com a experiência do sujeito. Ainda assim, como aponta Adorno:

A formação tem como condições a autonomia e a liberdade. No entanto, remete sempre a estruturas pré-colocadas a cada indivíduo em sentido heteronômico e em relação às quais deve submeter-se para formar-se. Daí que, no momento mesmo em que ocorre a formação, ela já deixa de existir (Adorno, 2005, p. 9).

A produção seriada *Young Royals* para *streaming*, ao apresentar personagens aparentemente comprometidas com a construção da autonomia e da liberdade subjetiva, como Wilhelm e Simon, pode parecer reivindicar a formação humanista. No entanto, ao serem reificados pelo aparato técnico-estético da indústria cultural e articulados a um roteiro romântico no sentido idealista do termo — no qual o amor, a liberdade, e a felicidade são representados de forma idealizada, como plenamente realizáveis na esfera privada, distanciados dos conflitos sociais e políticos — promove uma lixiviação do conteúdo ideológico crítico. As contradições de classe, poder,

antagonismo político são absorvidos por uma estética da leveza afetiva que mascara as contradições sociais reais. Assim, o que se apresenta como emancipação não passa de integração simbólica aos valores hegemônicos.

Por meio desse ocultamento das tensões estruturais, a narrativa reduz a formação à simples adaptação ao mundo dado, sem tensionar as bases da reprodução social. Nesse sentido, o roteiro transforma-se em mecanismo de reafirmação do existente, e os sujeitos representados — longe de expressarem um movimento de ruptura — ilustram a internalização dos limites impostos pelo capital, sob a aparência (*Schein*) de liberdade e escolha pessoal. Tal processo semiformativo, como estrutura de alienação cultural, prepara passagem para o nascedouro do jovem unidimensional, isto é, aquele incapaz de romper com o *mainstream* por não vislumbrar possibilidades dentro do sistema que o forma. Quando essa indústria do entretenimento ataca, sutilmente, aquilo que ela professa defender — a liberdade. O que dialoga com a polêmica cultura *Woke*.

Nesse sentido, as inferências exploratórias realizadas por meio da interpretação hermenêutica da análise dos conteúdos da série com base no raciocínio dialético, amparado em teóricos ligados à Escola de Frankfurt, nos conduzem à ideia de que esses elementos da indústria cultural da era tecnológica canalizam suas narrativas em direção à formação de uma sociedade unidimensional para a qual a semiformação funciona como base, impedindo os jovens de entenderem dialéticas contradições que constituem a sociedade, pois

A eficiência e o poder da administração esmagaram o indivíduo, que gradualmente perdeu as feições iniciais da racionalidade crítica (isto é, autonomia, discordância, o poder de negação), produzindo, assim, uma “sociedade unidimensional” e um “homem unidimensional” (Marcuse, 2015, p. 16).

Young Royals propõe uma romantização do desejo, apresentando o relacionamento entre Wilhelm e Simon como um amor puro e idealizado, em que, nos momentos finais da narrativa, o príncipe foge do carro real, abdicando da coroa para unir-se afetivamente a Simon, um plebeu imigrante espanhol, antimonárquico e comunista. Esse desfecho sacia o público jovem com a catarse promovida pelo tão esperado final feliz, pelo qual o espectador se excita, já treinado por um anterior processo de “**disneyficação**”.

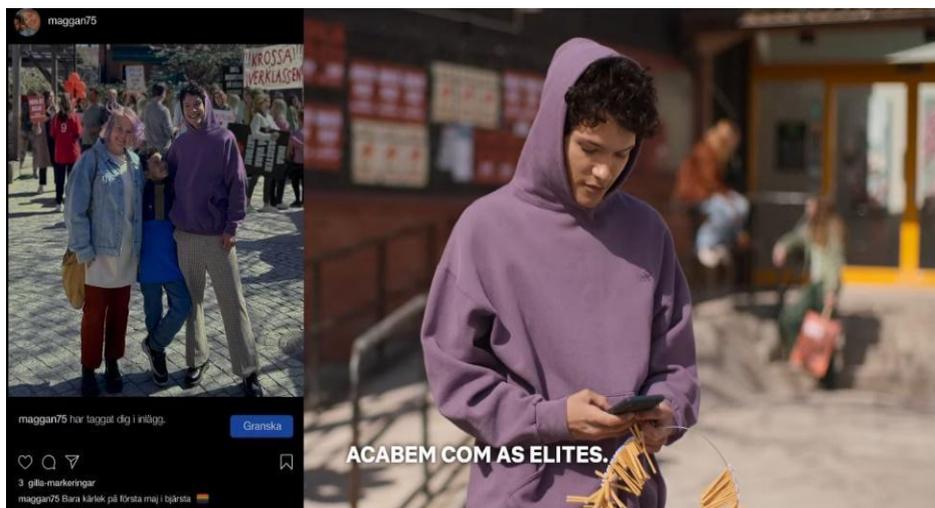
Figura 25- Príncipe Wilhelm sai do carro, após abdicar ao trono para viver seu romance com o comunista Simon



Fonte: Netflix (*Young Royals*, 2024, T6 E6, 50', 08"). Capturado pelo autor.

A rendição amorosa, no final, apaga da memória dos fãs o passado de perseguição que o jovem socialista sofreu por meio da violência simbólica e do ataque a sua casa, após ser fotografado, em uma manifestação pacífica de esquerda, no dia do trabalhador e imediatamente ter sua imagem manipulada e divulgada nas redes sociais, incitando o ódio dos pró-monarquistas e dos nacionalistas. Imediatamente a esse episódio sua casa é atacada. Nesse sentido, a indústria cultural promove também um apagamento e distanciamento da realidade objetiva da vida política do país e suas relações com a política global.

Figura 26- Simon fotografado em manifestação pacífica do dia do trabalhador



Fonte: Netflix (*Young Royals*, 2024, T6 E3, 40' 24")

Na escola, a repercussão do vídeo colabora para as críticas, bem como para a ridicularização do jovem e para a instrumentalização de um discurso ideológico nebuloso sobre as inclinações políticas e a identidade de gênero. Quando seu opositor Vincent diz: **“O problema não é que você é gay. O problema é que você é comunista. Entendeu?”**. Pode-se analisar criticamente esse discurso, alinhando-o ao que se materializa na publicidade das Forças Armadas Suecas **“Nem sempre marchamos em linha reta”**. Visto que, na fala de Vincent, fica subentendido que há dois problemas, ser gay e ser comunista, entretanto o primeiro é tolerável em relação ao segundo, **ser comunista**. Pois este ameaça o Estado diretamente, tornando-o um problema de ordem maior e, conseqüentemente, à classe hegemônica representada pela aristocracia e pelos filhos dos ricos que estudam na *Hillerska School*, sendo assim, a ideologia presente é a de que desde que as ações da infraestrutura não atinjam a superestrutura é possível que os corpos dissidentes sejam tolerados na sociedade de classes. Como se observa no diálogo durante o almoço, após o dia do trabalhador.

Vincent: Saudações, camarada! Como é que anda sua luta contra a aristocracia? O primeiro de maio? Dia do trabalhador?

[Silêncio, em desaprovação às perguntas]

Vincent: Não posso nem fazer piadas mais? Qual o problema de vocês?

Wilhelm: Você pode fazer piada, mas se ela for engraçada, Vincent.

Vincent: Olha, eu acho que é uma situação bem engraçada. E muito estranha. Porque não tá rolando um conflito de interesses aqui? Você é uma comunista, luta contra a monarquia e namora um príncipe.

Wilhelm: Vincent, pode parar.

Simon: Vincent, você não tem que ser comunista, para preferir que um chefe de Estado seja eleito democraticamente.

Vincent: Pera aí, então você é contra a monarquia? É isso? [Pergunta capciosa para provocar intriga].

Simon: Tá, o que é que eu tenho que te incomoda tanto? Você é homofóbico? É isso o que pega?

Vincent: Homofóbico? Não, é claro que eu não sou. **O problema não é que você é gay. O problema é que você é comunista. Entendeu?** Ou eu feri os seus sentimentos agora? Vai protestar por isso, vai? Vai lá, protesta aí.

Wilhelm: Puta merda, você é patético (*Young Royals*, 2024, T3 E4, 5'-06'02'')

No diálogo entre Simon e Vincent, a luta de classes é tematizada de forma explícita, mas inserida em um contexto narrativo que pode ser lido de maneira ambígua pelo espectador. A interação entre os personagens mobiliza discursos de reivindicação social e crítica à desigualdade, ao mesmo tempo em que é reduzida a

uma dinâmica de conflito interpessoal, uma troca de farpas entre estudantes. Esse fenômeno reflete um dos principais mecanismos da indústria cultural: a espetacularização das contradições sociais, convertendo-as em entretenimento sem que necessariamente haja um aprofundamento crítico. Esse processo pode ser analisado à luz da reflexão de Adorno e Horkheimer (1985, p. 122):

A palavra que não é simples meio para algum fim parece destituída de sentido, e as outras parecem simples ficção, inverdade. Os juízos de valor são percebidos ou como publicidade ou como conversa fiada. A ideologia assim reduzida a um discurso vago e descompromissado nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não se deixe verificar, funciona como um instrumento de dominação. Ela se converte na proclamação enfática e sistemática do existente. A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente. Ela se esgueira com mestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal onipresente (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 122).

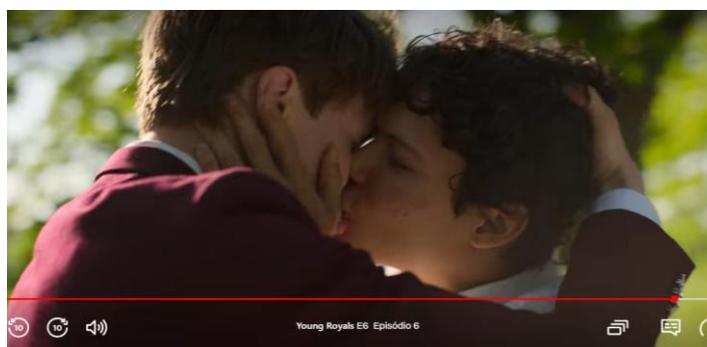
A passagem evidencia como a indústria cultural esvazia o potencial crítico da linguagem, transformando discursos ideológicos em meras expressões protocolares que reafirmam a ordem vigente. No caso do embate entre Simon e Vincent, a denúncia da desigualdade social é apresentada de maneira calculada, podendo ser interpretada tanto como um posicionamento político quanto como um artifício dramático para a construção de tensão narrativa. Esse duplo caráter do discurso – que tanto sugere um enfrentamento ao *status quo* quanto se presta à sua neutralização – reflete a lógica descrita por Adorno e Horkheimer (1985), segundo a qual a ideologia, ao se tornar vaga e passível de múltiplas leituras, fortalece-se enquanto instrumento de dominação. O espectador, sem um referencial crítico sólido, pode perceber a cena como uma simples troca de provocações juvenis, desconsiderando seu substrato político. Assim, a luta de classes, longe de ser efetivamente tematizada e questionada, é absorvida pela estrutura narrativa como um elemento de consumo, reproduzindo, ainda que de forma estilizada, a própria lógica do sistema que pretende criticar.

A *webserie* sueca *Young Royals* emerge como um produto cultural que se insere na tradição narrativa do romance, concebido, segundo Adorno e Horkheimer, como uma transfiguração moderna da epopeia em conto de fadas (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 66). Este processo estético, que acompanha a consolidação dos

valores morais e culturais da burguesia, ressignifica o caráter coletivo e heroico da epopeia clássica, ajustando-o aos dramas e conflitos individuais que se tornam centrais no gênero romance. Nesse sentido, *Young Royals*, reinterpreta alguns elementos característicos do conto de fadas em uma narrativa homoafetiva contemporânea via *streaming*, na qual o romance entre Wilhelm, o jovem príncipe da Suécia, e Simon, um plebeu imigrante, sintetiza um confronto entre os valores da aristocracia/monarquia e as aspirações igualitárias das sociedades modernas.

A relação entre Wilhelm e Simon apresenta-se como uma construção simbólica que conjuga a ilusão do conto de fadas — um amor que supera as barreiras de classe e *status* — com as limitações impostas por uma realidade marcada por estruturas sociais hierarquizadas e preconceitos latentes. No conto de fadas clássico, o casamento ou a união amorosa frequentemente funcionam como resolução simbólica dos conflitos narrativos; em *Young Royals*, o desenlace se pauta pela união afetiva dos dois jovens.

Figura 27- Felizes para sempre, selado com um beijo, após a abdicação



Fonte: Netflix (*Young Royals*, 2024, T6 E6, 53'). Capturado pelo autor.

A sexualidade nesta série é quase ausente, evocando uma atmosfera apolínea, salvo quando utilizada como espetáculo ou elemento de excitação, conforme a crítica de Debord (1997) sobre a sociedade do espetáculo e a análise de Türcke (2010) sobre a excitação como dispositivo de controle social e fixação da atenção do espectador. Essa estratégia narrativa esvazia os conflitos estruturais de classe e poder, reduzindo-os a dilemas individuais de autoaceitação. Dessa forma, a série oblitera as contradições da ordem social, oferecendo ao espectador um romance que reforça a passividade e o conformismo.

3.5. O QUE ACONTECEU DEPOIS DO FELIZES PARA SEMPRE?

O jovem plebeu comunista recebeu o beijo da moda, e despertou para o mundo da objetividade do capitalismo avançado, lançou uma marca de perfumes e já não protesta contra os valores da classe hegemônica, deixando essa postura para a ficção, concedendo uma entrevista à revista *Vogue Escandinava* em 17 de novembro de 2023, na qual o ator (Omar Rudberg) intérprete de Dimon conversa sobre o lançamento sua marca de perfumes e sua relação com *Young Royals*, o que revela aspectos fundamentais para a compreensão da assimilação de pautas progressistas pela indústria cultural. Ao afirmar que sua marca busca promover a inclusão e que “todas as marcas hoje querem ser inclusivas” porque “esse é o padrão hoje” (Rudberg, 2023), o artista reconhece implicitamente a dinâmica de mercado que transforma discursos identitários em estratégias de publicidade.

Tal manifestação pode ser analisada a partir da crítica da indústria cultural desenvolvida por Adorno e Horkheimer (1985), especialmente no que diz respeito à mercantilização da subjetividade e à manipulação do público por meio da padronização estética e ideológica.

Figura 28– Simon (Omar Rudberg), estrela de *Young Royals* , na *Vogue Escandinava*



Fonte: *Vogue Escandinava* on-line (Beleza, 17, nov. 2023). Capturado pelo autor.

<https://www.voguescandinavia.com/articles/young-royals-star-omar-rudberg-is-launching-omr-beauty-with-a-debut-fragrance-called-intro>

A indústria cultural não é um espaço de democratização da cultura, mas um aparelho sistemático de produção e reprodução de padrões já definidos pelo mercado. Nesse sentido, a aparente abertura para a diversidade e a inclusão na indústria da beleza – exemplificada na entrevista de Rudberg – não resulta de uma transformação estrutural, mas de um processo de assimilação mercadológica que mantém as relações de dominação intactas. Adorno e Horkheimer (1985, p. 135) descrevem essa característica ao afirmar que:

O caráter da montagem da indústria cultural, a fabricação sintética e dirigida de seus produtos, que é industrial não apenas no estúdio cinematográfico, mas também (pelo menos virtualmente) na compilação das biografias baratas, romances-reportagem e canções de sucesso, já estão adaptados de antemão à publicidade: na medida em que cada elemento se torna separável, fungível e também tecnicamente alienado à totalidade significativa, ele se presta especificamente à exibição mercadológica. O efeito, o truque, cada desempenho isolado e repetível foram sempre cúmplices da exibição de mercadorias para fins publicitários, e, atualmente, toda pose de uma atriz de cinema serve de publicidade de seu nome, todo sucesso tornou-se um plug de melodia. Tanto técnica como economicamente, a indústria cultural se confunde Adorno e Horkheimer (1985, p. 135).

O excerto acima esclarece como a indústria cultural integra diferentes produtos em uma mesma lógica de consumo e reprodução. A inclusão do ator Rudberg na *Vogue Escandinava*, bem como a associação de sua imagem à indústria da beleza, não ocorre como um rompimento com os padrões vigentes, mas como uma adaptação da lógica do mercado às novas demandas do público consumidor. A “inclusão” se torna um artifício mercadológico que — longe de desafiar as ideologias das classes hegemônicas —, reforça a estrutura da indústria cultural ao promover uma diversidade calculada e esteticamente rentável.

Sendo assim, há uma incorporação de demandas sociais pelo mercado, sem que haja mudanças nas estruturas de poder. Por isso, marcas como a de Rudberg não desafiam efetivamente os padrões normativos da indústria da beleza, mas os reconfiguram para atender a um público que exige representatividade. A matéria assim descreve produto: “Apresentado em um frasco roxo quadrado com uma tampa redonda gravada OMR – como Simon, Rudberg usou um moletom roxo em *Young Royals* – o perfume de *Intro* é doce e brilhante”, justificando a escolha que o ator fez da cor roxa para o frasco de sua fragrância a fim de representar seus valores e a memória que o casaco de moletom roxo evocam no consumidor (Imagem - 105).

Entretanto, essa representatividade é vazia de seu potencial crítico, pois opera dentro dos limites do capitalismo tardio, conforme descrito por Jameson (2002).

Figura 29- Perfume Intro, da OMR Beauty



Introdução por OMR Beauty. Foto: Cortesia de OMR Beauty

Fonte: Vogue Scandinava on-line (Beleza, 17, nov. 2023). Capturado pelo autor.

<https://www.voguescandinavia.com/articles/young-royals-star-omar-rudberg-is-launching-omr-beauty-with-a-debut-fragrance-called-intro>

Outro aspecto relevante é a relação entre publicidade e subjetividade. A entrevista do intérprete de Simon deixa claro que sua própria identidade está intrinsecamente vinculada à marca que promove: “todos os seus valores são os da marca” (Rudberg, 2023). Essa fusão entre identidade pessoal e estratégia de marketing exemplifica a lógica da indústria cultural, em que artistas e produtos culturais não apenas promovem mercadorias, mas tornam-se, eles mesmos, mercadorias fetichizadas por meio da espetacularização da imagem (Debord, 1997). Essa observação pode ser interpretada a partir do conceito de fetichismo da mercadoria de Marx (2013), que descreve como as relações sociais são mediadas por objetos e pelo consumo, resultando na alienação dos sujeitos em relação às condições reais de produção.

Essa lógica de mercantilização dos discursos progressistas encontra ressonância na análise de Jenkins (2013, p. 106) sobre a fala de Kevin Roberts, CEO

global da *Saatchi & Saatchi*, que expõe de forma clara a absorção de valores identitários pelo mercado:

As grandes marcas não estão interessadas em falar de diferenciação. Estão interessadas em inspirar a lealdade além da razão. Estão interessadas em empatia, paixão e conexões emocionais. Elas querem se tornar “lovemarks” – símbolos culturais que as pessoas veneram, defendem e consomem sem questionar (Jenkins, 2013, p. 106).

O que contribui para reforçar o modo como a indústria cultural se apropria de discursos sociais e pautas progressistas a fim de gerar engajamento afetivo e fidelização do consumidor. No caso de Rudberg, sua marca de perfumes não é apenas um produto de beleza, mas um dispositivo de identificação emocional que se insere na lógica das *lovemarks*, onde a representatividade e a diversidade não são fins em si mesmos, mas estratégias para consolidar laços afetivos entre a mercadoria e o público.

A indústria cultural se apropria da identidade e da diversidade como elementos publicitários, transformando-os em um tipo de bens consumíveis. A afirmação de Rudberg de que todas as marcas hoje “têm que ser inclusivas” (Rudberg, 2023) revela não uma vitória da diversidade, mas sua incorporação como exigência de mercado, reiterando o diagnóstico de Adorno e Horkheimer (1985) sobre a fusão entre cultura e publicidade.

Dessa forma, a presença de *Young Royals* na *Vogue Escandinava* e o lançamento da marca de beleza de Omar Rudberg não representam uma ruptura com os padrões da indústria cultural, mas uma reconfiguração dos mecanismos de controle simbólico. A diversidade promovida pela indústria do audiovisual, da moda e da beleza segue um padrão pré-determinado, garantindo que a inclusão ocorra dentro dos limites estabelecidos pelo capital, ou seja, no espaço das narrativas ficcionais; foi esse o lugar opaco que o capitalismo encontrou, como manipulação ideológica, para assentar a existência da diversidade. O discurso de Rudberg, ainda que carregado de uma retórica de emancipação e representatividade, ilustra precisamente a crítica adorniana, que diz que a indústria cultural não apenas padroniza os produtos culturais, mas também os discursos políticos, transformando qualquer potencial de emancipação em mais uma propaganda repetível e comercializada.

A palavra que não é simples meio para algum fim parece destituída de sentido, e as outras parecem simples ficção, inverdade. Os juízos de valor são percebidos ou como publicidade ou como conversa fiada. A ideologia assim reduzida a um a um discurso vago e descompromissado nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não se deixe verificar, funciona como um instrumento de dominação. Ela se converte na proclamação enfática e sistemática do existente. A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente. Ela se esgueira com mestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenômeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal onipresente (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 122).

Quanto ao príncipe, não virou sapo, nem mendigo, nem comunista; depois de abandonar a monarquia virou capitalista liberal. Fugiu do conto de fadas para o mundo real do capitalismo avançado.

Figura 30– publicidade da fragrância, Duo, da OMR Beauty



Fonte: Vogue Scandinavia on-line (Beleza, 11, jul. 2024). Capturado pelo autor.

<https://www.voguescandinavia.com/articles/young-royals-star-omar-rudberg-is-launching-omr-beauty-with-a-debut-fragrance-called-intro>

Sua relação com seu namorado (amigo fora da série) estreitou-se por meio do vínculo material, estabelecendo uma parceria financeira, investindo pesado na indústria da perfumaria, explorando suas próprias imagens como mercadoria da comunidade LGBTQIA+, a fim de arregimentar um séquito de jovens consumistas, materializando a ideia de representatividade em uma nova fragrância: Duo, da OMR Beauty²⁰, cujo frasco de 50 ml pode ser adquirido, no *website* da marca do ator venezuelano, por 850 Coroas Suecas, o equivalente a 485,45 Reais.

²⁰ DUO Perfume by Edvin Ryding

As *webseries* voltadas para o público juvenil, ao se inscreverem na lógica da indústria cultural, operam como veículos de semiformação (*Halbildung*), conforme definido por Theodor Adorno e Horkheimer (1985). Distantes de uma formação integral (*Bildung*) que promova o pensamento crítico e a autonomia intelectual, essas produções frequentemente mitigam tanto a experiência estética quanto a experiência narrativa, submetendo o jovem espectador a uma fórmula padronizada pré-concebida, na qual os conflitos existenciais e sociais dos jovens são representados de maneira espetacularizada e superficial. Através de narrativas que se estruturam em torno de arquétipos previsíveis e dilemas simplificados, essas séries esvaziam a potência formativa da arte e reforçam a adaptação dos espectadores à ordem vigente. Dessa forma, longe de instigar uma reflexão profunda sobre as contradições sociais, as *webseries* acabam por fortalecer a integração acrítica dos jovens à lógica do consumo e à aceitação passiva dos valores hegemônicos estandardizados, consolidando um modelo de educação acrítico de passividade política que leva ao consenso, marcado pela reprodução da ideologia hegemônica.

Opening with a crisp burst of lemon, bergamot, and juniper berry, DUO unfolds into a heart of warm, aromatic herbs that add depth and sincerity. A rich, grounding base of cedarwood, dry amber, and musk settles smoothly on the skin, offering a refined and effortless finish. Top: Lemon, Bergamot, Juniper Berry
Mid: Aromatic Herbs
Base: Cedarwood, Dry Amber, Musk
Eau de Parfum (50 ml). Disponível em: <https://omrbeauty.com/pt/duo>. Acesso em 10 mar. 2025.

4. SEX EDUCATION: A COMÉDIA CONTEMPORÂNEA DO SEXO OU A FARSA DA ESCOLA DOS PRAZERES?

“A comédia é, como dissemos, mimese de homens inferiores.”
Aristóteles

“Toda forma de poder é uma forma de morrer por nada, yeah yeah
Toda forma de conduta se transforma numa luta armada, oh oh
A história se repete
Mas a força deixa a história mal contada”
Engenheiros do Hawaii

Aristóteles, conforme a epígrafe extraída de sua *Poética*, que abre este capítulo, considerava a comédia como um gênero inferior à tragédia. Já o trecho da música dos *Engenheiros do Hawaii* faz uma referência à frase de Marx em o 18º Brumário (2000), quando o filósofo alemão, logo de início, introduz um adendo ao que postulava Hegel sobre os homens, como personagens; e os fatos históricos, como enredos que se repetem. Marx diz que Hegel “esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”. Nessa obra, o filósofo faz a crítica de como Luís Bonaparte (sobrinho de Napoleão Bonaparte) dissolveu a Assembleia Nacional francesa e consolidou seu poder, proclamando-se imperador em 1852. Essas são a tragédia e a farsa às quais o filósofo se refere.

De acordo com Marx (2000), o golpe de Luís Bonaparte é um exemplo de como as classes dominantes manipulam as instituições políticas e as pessoas para preservar seus interesses, mesmo em contextos de crise. Luís Bonaparte conseguiu apoio por apelar às massas camponesas e à pequena-burguesia, prometendo estabilidade, mas acabou implementando uma ditadura que favorecia as elites. Nesse processo “inflamaram as massas não orgânicas do povo contra a Assembleia Nacional, a expressão constitucionalmente organizada do povo” (Marx, 2000). Essa conquista ocorreu no campo da ideologia que, para Marx, configura um conjunto de ideias e representações que encobrem as relações reais de dominação e exploração na sociedade. A ideologia cria uma percepção distorcida da realidade, naturalizando a ordem social existente. Isso desviava e continua a desviar a atenção das contradições de classe subjacentes, fazendo com que as massas não percebam seus verdadeiros algozes e nutrindo um desejo de volta a um passado saudosista e glorioso, no caso histórico aqui mencionado. Hoje as massas são ideologicamente

passivas por um senso ideológico de conformidade, segundo Marcuse (2021, p. 41) denunciou como “uma não-liberdade confortável, muito agradável, racional e democrática [que] prevalece na civilização industrial avançada, um sinal de progresso técnico”.

Essa situação de conformidade com o *mainstreaming*, que Marcuse (2021) observou na sociedade industrial avançada, também podemos percebê-la na Era do *streaming*, no contexto da sociedade *high tech*, cujas fronteiras e necessidades parecem satisfeitas por meio da tecnologia e da ordem estabelecida, ilusoriamente podendo, de forma fetichista, saciar necessidades de entretenimento e lazer. Nessa conjuntura,

Independência de pensamento, autonomia e o direito de oposição política estão sendo privados de sua função essencialmente crítica em uma sociedade que parece crescentemente capaz de satisfazer as necessidades dos indivíduos por meio da forma como está organizada. Tal sociedade pode, justamente, exigir a aceitação de seus princípios e instituições e reduzir a oposição à discussão e promoção de alternativas políticas dentro do status quo (Marcuse, 2021, p. 42).

A produção da indústria cultural replicada, de acordo com Marcuse (2021, p. 58), “como aparato técnico estabelecido absorve as existências pública e privada em todas as esferas da sociedade — isto é, torna-se o meio de controle e de coesão em um universo político que incorpora as classes trabalhadoras”.

Essa produção, no atual *establishment*, da qual podemos mencionar a *webserie Sex Education*, que promete um revisionismo da história da educação sexual, por meio da comédia como gênero, pode oferecer aspectos ideológicos a serem criticados. Entretanto, precisamos compreender que, como conceito, comédia e qualquer outro gênero servem aos discursos circundantes em cada tempo e espaço, atendendo a interesses diversos, logo, as ideologias contidas em determinada produção podem ser hegemônicas ou contra- hegemônicas. A esse respeito Gramsci (2004) pondera que a ideologia constitui uma visão de mundo que cada classe tem sobre seu papel/função no mundo; ao impor essa *Weltanschauung* às demais classes com apoio de aparatos como a escola e a mídia, as classes dominantes constroem sua hegemonia.

Da comédia à farsa, há um longo trajeto histórico e contradições entre teóricos. Sobre a origem da primeira, Aristóteles atribuiu a Homero a criação da comédia como gênero estabelecido, dizendo que:

[...] Homero, ao mesmo tempo que era o maior autor de obras elevadas (foi o único a fazer imitações não só belas, mas também dramáticas), foi também o primeiro a conceber a estrutura da comédia, não fazendo sátira, mas sim dramatizando o ridículo (Aristóteles, 2008, p. 44).

Percebe-se, na exaltação de Homero por Aristóteles, o discurso que busca dar ao gênero uma elevação sublime, afastando-a da simples sátira e destacando a dramatização do ridículo como uma característica mais nobre. O filósofo de Estagira parece não dar muita importância às origens da comédia dizendo que a história desta lhe é fugidia e que só demonstraram interesse por ela quando esta já possuía uma forma àquela época consolidada, atribuindo vagamente sua origem aos cantos fálicos em honra a Dioniso e às procissões em que estes cantos rituais eram entoados. Entretanto,

A origem da comédia vem sem dúvida dos "komoí". Não só religiosos, pois existiam outros tipos em muitas cidades e aldeias da Hélade. Quando jovens saíam em determinados dias batendo de porta em porta, solicitando prendas a fim de provocar ou zombar dos que passavam, ou em outras cerimônias, vestiam-se de animais (cultos zoomórficos em que vestiam-se como os deuses que celebravam). Além desses havia os cultos profanos onde faziam-se mímicas para estimular a fertilidade da terra, utilizando-se dos órgãos sexuais como símbolos em cerimônias mágicas que simbolizavam a união das mulheres com um demônio; tendo também a presença do falo nesse tipo de "komoí" que geralmente eram celebrados no campo (Campos, 1996, p. 20).

A mesma autora indica que o aspecto satírico das comédias é oriundo das festas em Atenas nas quais as pessoas trocavam insultos, gestos grosseiros, além de destacar a influência da farsa campesina quando atores se caracterizavam com enormes falos sobre o ventre, atuando de forma burlesca e absurda, a fim de gerar o satírico, destacando características ásperas, grosseiras e violentas.

Considerando esses elementos apriorísticos da comédia, percebemos que o gênero está, em sua origem, estritamente relacionado a um período histórico patriarcal de dominação masculina, em que o falo está presente como símbolo de poder e de aviltamento ou dominação do outro, e, ao mesmo tempo, como o responsável pela fertilidade, aniquilando o papel da mulher a apenas receptáculo do sêmen. O que não

se distancia muito da sociedade contemporânea em que ainda, quando se quer insultar alguém, usam-se expressões chulas que remetem ao poder fálico para humilhação como no jargão popular “ir se fuder”, “ir para a casa do caralho”, ou o gesto de apontamento do dedo indicador simulando um pênis ereto. Sendo assim, a comédia, de um modo geral, em um de seus pilares primordiais, utilizou-se da referência sexual das cantigas falofóricas como forma de opressão.

Ao perquirirmos esta análise poderemos perceber se *Sex Education* é uma Comédia que contesta criticamente os *habitus*²¹ sociais e as esferas de poder da dominação masculina, a fim de contribuir para denunciar o ridículo da sociedade e para a emancipação dos jovens, ou aproxima-se do subgênero farsa, reificando aspectos da história da educação sexual ou paradigmas estruturais em relação ao sexo, à sexualidade e ao gênero, no atinente à ética, à estética e à política, como elementos de uma educação como formação humana.

A princípio, a *webserie* britânica explora os recursos da comédia para tratar de temas sérios relacionados ao amadurecimento pessoal, ao desenvolvimento e à descoberta da sexualidade, dentre outros temas tabus como aborto, *bullying*. Essa ideia é reforçada pelo conglomerado midiático, em especial os *sites* “especializados” em cinema, entretenimento, cultura pop e *geek* e as sessões de jornais que produzem matérias que endossam o juízo de que a produção utiliza tais recursos de ludicidade para tratar de forma leve temas sérios, confirmando, de certa forma, por meio desse discurso, um caráter formativo e emancipatório pertencente a esse produto cultural, como podemos observar na imagem seguinte.

²¹ Termo utilizado por Bourdieu, em **A dominação masculina** (2024), para fazer referência às relações de dominação e poder estrutural introjetadas nas mentalidades, que faz as pessoas agirem repetindo padrões androcêntricos.

Figura 31- Notícia sobre Sex Education como algo didático



Fonte: Folha de São Paulo (Televisão- LGBTQIA+, 21 set.2023). Capturado pelo autor.
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/09/como-sex-education-que-chega-ao-fim-fez-do-sexo-na-tv-algo-divertido-e-didatico.shtml>

Essa “unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 101), que reverbera por meio do que é considerado uma convergência midiática, segundo o conceito de Jenkins (2004, p. 34), que afirma que “A convergência de mídia é mais do que simplesmente uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre tecnologias, indústrias, mercados, gêneros e públicos existentes”. Isso foi prenunciado em **Dialética do Esclarecimento**:

[...] pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço (Adorno; Horkheimer, 1985, p.99)

Logo, nesse sentido, a convergência é muito mais que a distribuição do mesmo conteúdo em múltiplas mídias, ela é também o reforço de uma ideologia por meio de juízos sobre produções culturais para as massas e uma padronização unidimensional da cultura.

Nessa toada de convergência das mídias, a *Netflix* possui um canal oficial na plataforma digital *YouTube*, que oferece um espaço interativo por meio do qual criadores de conteúdo podem compartilhar vídeos e os usuários podem consumir, comentar e interagir com esse conteúdo. Essa dinâmica da *semantic web* gera a ideia de individualidade e autonomia, próprias da Modernidade, em que o homem sai de

sua minoridade por suas próprias ações e responsabilidade, reforçando o paradigma falacioso do discurso pós-moderno criador de inúmeros jovens *youtubers* que sonham enriquecer ou ganhar dinheiro produzindo conteúdos, quando, na verdade, estão gerando “engajamento” e contribuindo para a convergência e monetização das mídias que os expropriam de si mesmos e os fazem perpetuar uma cadeia ideológica tal qual Adorno (1985) interpreta o que ocorre com os nautas ao analisar o episódio das sereias da Odisseia: “eles reproduzem a vida do opressor juntamente com a própria vida, aquele não consegue mais escapar ao seu papel social”. A esse respeito, Willians (p. 69, 2011) destaca que “como uma questão de teoria geral, é útil reconhecermos que os meios de comunicação são, eles mesmos, meios de produção”.

Nesse canal oficial no *YouTube*, da plataforma de *streaming* detentora do mercado, podemos encontrar um vídeo que visava, à época de seu lançamento, promover a audiência e divulgação da série em questão. Tal produção audiovisual faz um resgate, com comentários críticos, por justaposição dos fatos, da história da educação sexual, intercalando-os com cenas recortadas da *webserie* em que as personagens parecem questionadoras do padrão de educação sexual apresentado no vídeo exibido em uma das aulas de educação sexual na *Moordale Secondary School*: “Mas e o prazer? Nem sempre se transa para fazer um bebê” (Hahim, 9’02”).

A partir dessa leitura audiovisual, em formato documentário, da história da educação sexual, podemos interpretar que a produção pretende trazer no enredo da *webserie* algo inovador e uma proposta diferenciada de educação sexual não conservadora e não voltada para aspectos higienizantes, de controle social ou antipatológicos, contrária ao que foi mostrado como os pilares da educação sexual no vídeo que visava promover a primeira temporada da série original britânica.

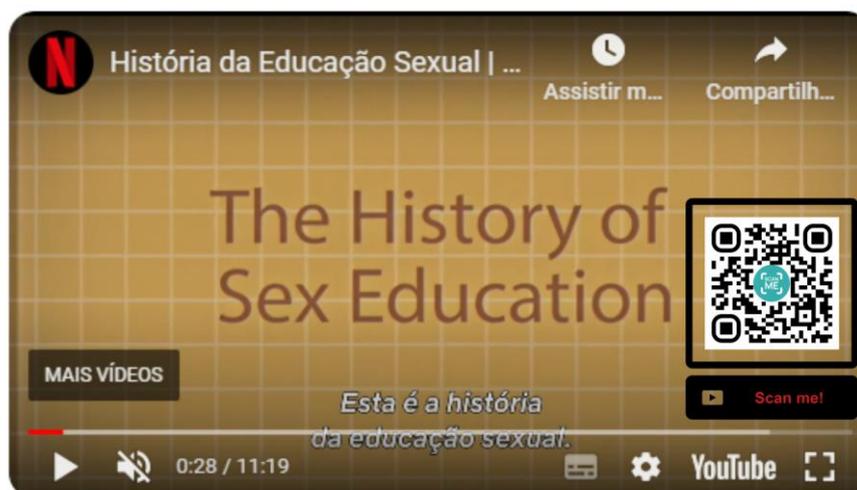
A partir da materialidade do discurso em vídeo e do nome da *webserie*, fica explícita a sua intenção formativa ou instrucional, uma vez que a palavra anglófona *education* não tem a mesma denotação que a palavra educação tem em língua portuguesa. Ela aproxima-se correntemente naquela língua ao ato instrucional. Também não se aproxima da palavra-conceito *Bildung*, que designa a educação como formação humana cultural em aspecto mais amplo, pois esta trata da formação integral, “não só como forma de incrementar a produção social, mas como único

método para a produção de seres humanos desenvolvidos em suas múltiplas dimensões” (Marx, 2023, p. 678).

Essa formação significa a própria humanização do homem, que sempre foi concebido como um ente que não nasce pronto, que tem necessidade de cuidar de si mesmo como que buscando um estágio de maior humanidade, uma condição de maior perfeição em seu modo de ser humano. Portanto, a formação é processo do devir humano como devir humanizador, mediante o qual o indivíduo natural devém um ser cultural, uma pessoa – é bom lembrar que o sentido dessa categoria envolve um complexo conjunto de dimensões que o verbo formar tenta expressar: constituir, compor, ordenar, fundar, criar, instruir-se, colocar-se ao lado de, desenvolver-se, dar-se um ser. É relevante observar que seu sentido mais rico é aquele do verbo reflexivo, como que indicando que é uma ação cujo agente só pode ser o próprio sujeito (Severino, 2006, p. 261).

Nesse âmbito, a educação sexual planejada, intencional e mediada com vistas ao desenvolvimento pleno do jovem, no sentido da emancipação humana, constituiria também um contributo para a educação omnilateral uma vez que visa também o pleno desenvolvimento das experiências sensíveis/sensoriais, afetivas, sociais, de entendimento e respeito à diversidade de gênero e a compreensão de que há várias formas de viver a sexualidade, além de entender como legítimas outras constelações familiares diferentes da família patriarcal, ou seja, uma educação sexual que não esteja restrita ao controle reprodutivo ou que tenha intenções profiláticas, para fins de “administração” juvenil.

Figura 32- Teaser História da Educação



Fonte: YouTube - História da Educação Sexual (Netflix Brasil, 2021, 11'17"). Disponível em: <https://youtu.be/ddYqKqUSzyg> Acesso em 21 mai., 2024.

O vídeo, em estilo documentário, conta a história da educação sexual, partindo do contexto estadunidense e fazendo uma pequena referência ao início da educação sexual na Suécia e na Inglaterra. Curioso é o fato de a série ser originalmente britânica, porém o vídeo de promoção da série é roteirizado pela *Netflix*, detendo-se mais na história da educação sexual nos Estados Unidos, o que nos leva a interpretar que a história da sexualidade proposta ou contestada pelo vídeo e conseqüentemente na *webserie* circunscreve-se ao padrão estadunidense sobre o que seja uma educação sexual e seus objetivos. O que nos leva à compreensão de que há um controle e imperialismo cultural da empresa representante de padrões culturais dos EUA. A lógica cultural da *Netflix* é a do capitalismo tardio, configurando-se por uma globalização da cultura, ou “mundialização”. Sob essa conjectura neoliberal, os estúdios cinematográficos de outros países roteirizam e criam como produções independentes e atores locais narrativas seriadas que serão comercializadas e distribuídas via *streaming* por uma empresa genuinamente estadunidense que se arroga o privilégio de, emblematicamente, enunciar o que fora produzido na “colônia cultural”²² como uma produção original *Netflix*.

Ao final do vídeo, após exposição de uma genealogia da educação sexual institucionalizada até os anos 1980 e 90, é possível perceber o discurso que se constrói sobre a visão que a *Netflix* propõe sobre essa educação:

Narrador: Claro que a guerra cultural não para nos anos [19]80 ou 90. Ainda está acontecendo, mas há uma grade diferença.

“É tão fácil. É só clicar.”

“Pode explicar o que é internet?”

“A internet muda tudo.”

Narrador: Gostando ou não, a maioria dos jovens vai receber a maior parte da educação pelas telas e não pelas escolas, certo? E isso é novidade no esquema histórico.

Interlocutor do narrador: Para mim, seria melhor combater o fogo com fogo, ou seja, se a internet transmite mensagens ruins, vamos usar a internet para transmitir outras melhores.

Narrador: Nos Estados Unidos, existem serviços interessantes de mensagem de texto. Em vez de perguntar a alguém igualmente desinformado, você manda mensagem para alguém preparado e já recebe resposta. Isso é educação sexual excelente.

Aluno falando para Maeve e Otis: “Vocês são muito bons em dar conselhos sobre sexo”.

²² Termo criado por nós, neste trabalho para nos referirmos por analogia anacrônica ao antigo sistema colonial, que hoje na Era do *Streaming* toma ares de novidade numa perspectiva de dominação cultural.

Professora: “Pelo amor de Deus, falem sobre contraceptivos com um profissional de saúde. Tem uma clínica de saúde sexual na rua May Field. Tchau.

Aluna: Obrigada! ”
(*Sex Education*, 2021, 9’59”)

Nesse trecho, destacamos duas passagens que evidenciam a concepção ideológica de educação. A primeira revela a fetichização da tecnologia no âmbito educacional, a fim de afirmar que a educação ocorrerá pelas telas, apesar das escolas; e a segunda põe em destaque o papel dos Estados Unidos como pioneiro dessa educação por meio das telas ao criar serviços de mensagens de texto através dos quais as pessoas, supostamente, seriam mais bem informadas. A esse respeito, hoje, com o avanço da *semantic web*, já temos o advento polêmico do desenvolvimento da I.A., que proporcionou a detenção estadunidense sobre esse mercado, com os *chatbots*, que trazem, conseqüentemente, muitos debates éticos em torno de uma guerra cultural por hegemonia econômica e política.

Tal fetichização da tecnologia faz o aparato técnico e tecnológico parecerem naturais e isentos de ideologia, como uma benesse para melhoria dos serviços e das relações sociais. Assim como o fetiche da mercadoria esconde as forças produtivas, o engodo do discurso tecnológico omite a intenção e a dominação ideológicas. Assim:

As ideologias dominantes da ordem social estabelecida desfrutam claramente de uma importante posição privilegiada em relação a todas as variedades de “contraconsciência”. Uma vez que assumem uma atitude positiva diante das relações de produção dominantes, assim como diante dos mecanismos autoprodutivos fundamentais da sociedade, podem contar, em suas confrontações ideológicas, com o apoio das principais instituições econômicas, culturais e políticas do sistema geral (Mészáros, 1996, p. 226).

Nesse estirado cabo de guerra, “As inúmeras agências da produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normatizados como os únicos naturais, descentes, racionais” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 35). Por isso, as *Edtech’s* e a sociedade civil por meio dos Aparelhos Privados de Hegemonia²³ (APH) que as representam aproveitam-se do caráter didático e

²³ O conceito de Aparelho Privado de Hegemonia tem origem na obra de Antônio Gramsci. Segundo Rejane Carolina Hoeveler (2019), até 1926 o termo referia-se à “constituição da classe”, até então o autor sardenho usara o termo para designar a “hegemonia do proletariado”. A partir do 1º caderno, passa a utilizar o termo “como forma de dominação das classes dominantes”. Às referências a

educativo “fantasmático” que envolve *Sex Education* para doutrinar e criar mercado a partir dessa narrativa midiática sobre a sexualidade adolescente.

4.1. APROPRIAÇÃO DA *WEBSERIE* PELOS APHS, NO BRASIL

No Brasil, três Aparelhos Privados de Hegemonia (APH) tomaram a dianteira em usar a série como instrumento pedagógico de seus interesses. São eles: O Instituto Claro, que defende em seu portal o uso de *Sex Education* em sala de aula; O jornal *Estadão*, por meio do projeto *Estadão na Escola*; e o Instituto Palavra Aberta.

O conceito de Aparelho Privado de Hegemonia é uma das contribuições fundamentais do pensamento de Antonio Gramsci para a teoria política e social. Esse conceito aparece nas reflexões do autor nos *Cadernos do Cárcere* (1988), particularmente nas discussões sobre o papel da superestrutura e da hegemonia na manutenção do poder das classes dominantes. Para Gramsci, os APH correspondem às instituições, organizações e práticas que, embora não façam parte do aparato coercitivo do Estado, são fundamentais para a perpetuação da hegemonia cultural e ideológica.

De acordo com Gramsci (1988), o poder da classe dominante não se sustenta apenas pela força ou repressão (coerção), mas também pela construção de consenso, ou seja, pela capacidade de apresentar suas ideias, valores e normas como universais e naturais. Os APH desempenham um papel central nesse processo, funcionando como mediadores que difundem e legitimam os valores dominantes no âmbito da sociedade civil, atuando como uma extensão do Estado “neoliberal-intervencionista” em seu papel ideológico e administrador dos antagonismos sociais.

Do período pós-guerra até hoje, há uma tentativa de

Transformação radical do “capitalismo em crise” dilacerado por conflitos no “capitalismo organizado” sem conflitos; daí não só a resolução do antagonismo dentro da própria “sociedade civil”, mas também da contradição tradicional entre “sociedade civil” e estado político (Mészáros, 1996, p. 121).

aparelhos hegemônicos estão distribuídas e ampliadas ao longo dos **Cadernos do Cárcere** como nos cadernos 1,6,7,10 e 13. O termo serve para identificar os aparatos privados que atuam como braços do estado ampliado, nesse grupo concentram-se órgãos representantes da sociedade civil, empresas ONG's, que impõem por meio da construção e produção do consenso suas ideologias.

Entretanto, esse intento é falacioso, e medíocre na tentativa de aplicação do “termo despolitização para o que é apenas a indiferença às ideologias tradicionais” (Mészáros, 1996, p.127). A fim de corroborar com tal ataraxia, e auxiliar o Estado em sua função consensual, este conta com os aparatos privados de hegemonia que incluem instituições como escolas, igrejas, ONG’s, meios de comunicação, partidos políticos e até mesmo associações culturais, que agem no campo das ideias e da cultura, uma vez que:

Imaginar que o Estado – qualquer tipo de Estado – possa assumir o controle direto de todas as funções reprodutivas particulares da sociedade é uma grande ilusão. Nesse sentido, “o fracasso das sociedades pós-capitalistas na esfera da produção deve ser atribuído em grande parte à tentativa de atribuir essas funções controladoras do metabolismo a um Estado político centralizado, quando, na realidade, o Estado em si não é o mais indicado para a realização de tarefa que envolva, de uma forma ou de outra, a atividade diária de cada indivíduo”. Para ter sucesso em tarefa tão mal concebida, o Estado precisaria de uma infinidade de recursos que obviamente nenhum Estado possui. Para controlar o trabalho de todos, o Estado teria de ser capaz de permanecer o tempo todo atrás de cada trabalhador individual – o que seria extremamente desperdiçador, ainda que fosse imaginável, o que podemos com toda a certeza dizer que não é. Pois o Estado não tem recursos materiais próprios; ele deve adquiri-los do corpo social (geralmente conhecido como “sociedade civil”), e só pode fazê-lo se esses recursos forem efetivamente produzidos e reproduzidos por este corpo social (Mészáros, 1996, p.19)

Atuando nos campos da cultura, da comunicação e da educação, o Jornal *O Estadão*, é aliado ao Instituto Palavra Aberta, que por seu turno está vinculado ao Programa EducaMídia atuante na educação midiática com vista a formar professores e produzir conteúdo, tendo como apoiador o *Google.com*. Essas instituições não-estatais perceberam na série *Sex Education* uma potencialidade para o seu trabalho “formativo” em relação à economia libidinal de jovens e adolescentes aos quais o Projeto Estadão na Escola alcança por meio de suas mídias.

O material produzido pelo *Estadão*, intitulado *Aquele Assunto*, foi produzido pela equipe da 31ª turma do Curso Estadão de Jornalismo e está disponível em sua plataforma digital, na aba Educação. De acordo com a matéria publicada em 21 de novembro de 2021, de autoria de Luis Filipe Santos e Ítalo Cosme: “O dia do lançamento da terceira temporada da série *Sex Education*, fenômeno da Netflix, é uma boa oportunidade para pensar em como trabalhar o tema em sala de aula”. Ao final da reportagem são apresentadas ao leitor 4 sugestões de atividades e uma

atividade coringa²⁴ elaboradas por professores sob formação do Instituto Palavra Aberta, mantido pelo instituto Educa Mídia. Além do *website* do Jornal o conteúdo está disponível no *YouTube*, no *Instagram* e no *TikTok*. Na versão do *site* do jornal o conteúdo do Projeto é apresentado sob o título: *Do papo em família aos 'dates' pós-pandemia*²⁵.

Figura 33- Matéria do Estadão alusiva ao uso pedagógico de Sex Education em Escolas Brasileiras



Fonte: Estadão/Educação/Blogs. Disponível em: <https://encr.pw/z3T9V> . Acesso em 07 de jan. 2025.

Há de se comentar que no canal no *YouTube*, do Projeto Aquele Assunto, embora seu conteúdo demonstre relevância para fomentar o debate sobre a Educação Sexual, não há menção à *webserie*, que foi utilizada apenas como pretexto para lançamento do Projeto. Seu primeiro vídeo intitulado “O que é ser homem?”²⁶ não traz tema tratado por especialistas no assunto, pelo contrário, apresenta personalidades midiáticas — João Luiz Pedroza (professor e Ex-BBB), Babu Santana (ator e Ex-BBB), Matheus Nazzafera (Youtuber e apresentador) — emitindo opiniões conjugadas a experiências pessoais sobre masculinidade(s). As 4 atividades e a atividade-coringa sugeridas ao final da matéria (Imagem - 112) não se referem nem utilizam imagens ou trechos da *webserie Sex Education* como material didático para apoio às atividades pedagógicas sugeridas; paralelamente a isso entram em contradição com o conteúdo

²⁴ **Atividade 1** - Tema: Corpo e sexualidade, Duração 90 min-100 min; **Atividade 2** - Tema: Sexualidade - ISTs e métodos contraceptivos; **Atividade 3** - Tema: Gravidez precoce; **Atividade 4** - Tema: Masculinidades, tempo recomendado: 30 minutos; Atividade coringa: Caixa de perguntas. https://www.estadao.com.br/educacao/estadao-na-escola/sex-education-como-a-realidade-mostrada-na-serie-chega-a-sala-de-aula-no-brasil/?srsltid=AfmBOoojxJnNpR-Ln687P56m1ZpTTcttdL6VpCB2OWrHZWE_gFf6i5NZ. Acesso em 01 mar. 2025.

²⁵ Página inicial do Projeto Aquele Assunto, que traz abordagens sobre os temas Masculinidades, Consentimento, Sexualidade inclusiva, Papo Família, Date pós-pandemia, Primeira vez, Gênero e sexualidade: <https://encr.pw/LBLqS>. Acesso em 01 mar. 2025.

²⁶ Masculinidade: O que é ser homem? Disponível em: <https://youtu.be/fQGMebGosY0> Acesso em:07/01/2025.

da reportagem que critica a BNCC (Base Nacional Comum Curricular) em um dos seus parágrafos, ao mencionar uma reportagem presente no site do Projeto Aquele Assunto:

Uma das reportagens mostra justamente como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) falha na orientação sobre o tema. As lacunas refletem diretamente no chão da escola, com a limitação e a superficialidade dos assuntos. Enquanto no ensino fundamental o tema é tratado brevemente no 8º ano, no ensino médio é citado apenas como uma diretriz geral, que pode aparecer em várias disciplinas (Estadão, 2021, *on-line*).

A contradição ocorre porque o Projeto de Educação Sexual do Jornal critica a BNCC, entretanto, as atividades sugeridas na matéria que visou promover o acesso ao *Projeto Aquele Assunto* apresentam sequências pedagógicas elaboradas a partir de competências e habilidades da BNCC. Desse modo, percebe-se que mesmo as críticas não avançam para os aspectos nucleares problemáticos do documento oficial, restringindo-se à superfície; desta feita, a crítica à BNCC termina por confirmá-la, na medida em que as críticas denotam uma avaliação imparcial (portanto, de não adesão total), mas que, ainda assim, julga a BNCC como necessária, importante, útil etc.

O Instituto Claro²⁷ — que tem como um de seus parceiros a Microsoft —, por sua vez, em seu *site* oficial, na aba Educação, apresenta uma matéria assinada por Leonardo Valle, em 14 de março de 2022, que enaltece a série como uma possibilidade de trabalho didático, pois os “temas são apresentados de forma descontraída e sintonizados à realidade adolescente” e adicionando que “A cada episódio, são abordadas questões relacionadas à sexualidade comuns no dia a dia dos jovens, motivo pelo qual a produção pode ser utilizada nas aulas de educação sexual”. A matéria é composta por opiniões e sugestões de professores e especialistas. Ao final, ela apresenta uma lista de alguns episódios didáticos sugeridos por dois docentes e as temáticas que eles apresentam:

²⁷ Na postura de Aparelho Privado de Hegemonia, Instituto claro em seu website sugere uso pedagógico de série de forma superficial em sua aba sobre educação. Este APH tem como um de seus parceiros a Microsoft. Disponível em: [Quem Somos - Portal do Instituto Claro](#) Acesso em 02/01/2025. Segundo se autodeclara, em sua página na internet, “O Instituto Claro é responsável pelas ações de responsabilidade social corporativa da Claro, que aliam os serviços prestados a investimentos sociais para criar impactos relevantes no país”. E acrescenta: “Nossa missão é conectar pessoas para um futuro melhor. E fazemos isso por meio do investimento em projetos de educação e cidadania, que utilizam a tecnologia para o desenvolvimento humano, social e ambiental”.

Temporada 1/Episódio 3: “Mostra uma face real sobre o aborto e a intolerância em torno do assunto”, sugere Santos.

Temporada 1/ Episódio 5: Foca nos perigos do envio de fotos e vídeos íntimos e suas implicações na vida das pessoas envolvidas.

Temporada 1/Episódio 7: Aborda a intolerância contra homossexuais e a importância de ser quem é de verdade. “Um tema transversal é a amizade entre homens heterossexuais e homossexuais, caso de Otis e Eric”, afirma Santos.

Temporada 2/Episódio 1: Em meio a um surto de clamídia na escola, a série mostra como informações falsas podem se espalhar rapidamente.

Temporada 2/ Episódio 3: Traz o assédio sofrido pela aluna Aimee em um transporte público. “A jovem tenta tratar o caso como se não fosse grave e ignora, mas aquilo a traumatiza. Depois de muita insistência, ela vai à delegacia”, relata Manchini. Outro tema correlato é a sororidade. “Aimee sente medo de andar de ônibus. Um grupo de meninas mostra que ela não está sozinha e a acompanha no transporte” (Instituto Claro, 2022, *on-line*).

Sobre como trabalhar esses episódios supracitados, um dos professores sugere: debates, júris simulados e dinâmicas envolvendo perguntas e respostas, outro já é diz que: “Vale envolver a família nesse processo de construção e assim pensar em atividades. Lembrando que o diálogo é sempre uma ferramenta poderosa” (Instituto Claro,2022, *on-line*).

Figura 34- Instituto Claro sugere uso didático de Sex Education



Fonte: Instituto Claro. Capturado pelo autor. Disponível em: <https://11nq.com/UvqQL> Acesso em 02 jan. 2025.

Toda essa convergência midiática gerada a partir da utilização do lançamento da terceira temporada da série britânica como pretexto para discutir a educação sexual no Brasil endossa o conteúdo ideológico que faz apologia ao consumo de mídias para aprendizagem de excelência em detrimento da função escolar. Tal ideologia está presente em uma das frases finais do vídeo de divulgação da série pela Netflix: “Gostando ou não, a maioria dos jovens vai receber a maior parte da educação

pelas telas e não pelas escolas, certo? E isso é novidade no esquema histórico”. Notoriamente, além do interesse sobre a “administração” de uma área da Educação por meio de projetos educacionais, esses APH promovem o uso de suas tecnologias e o consumo de mídias como mercadorias educacionais, a esse respeito o Instituto Palavra Aberta²⁸ oferece em sua página na *internet* uma ampla biblioteca com livros sobre crítica, aplicação e o uso (consumo) midiático no âmbito educacional.

4.2. CONTRADIÇÕES ENTRE *SEX EDUCATION* E A REALIDADE DA EDUCAÇÃO SEXUAL NO UK

Ao passo que no Brasil a grande mídia e os APH’s exaltam o uso pedagógico de *Sex Education*, no contexto educacional formal das redes de ensino no País, e informalmente por meio das telas; no Reino Unido, local de origem da série, contraditoriamente, é possível observar um posicionamento extremamente conservador, oposto à representação e aos debates fomentados pela produção da *Eleven Films*, roteirizados por Laurie Nunn.

Observa-se isso em uma notícia sob o título “*As escolas do Reino Unido devem fazer o que é certo pelos alunos LGBT*”, e o olho (subtítulo) “*Protestos contra currículo LGBT forçam suspensão de programas inclusivos*”. A *Humam Richts Watch*, divulgou uma notícia sobre comportamento conservador nas escolas do Reino Unido, em 2019, ano de estreia da *webserie Sex Education*. A matéria diz que

Quando uma escola de Birmingham iniciou o programa “No Outsiders”, aulas destinadas a ensinar as crianças sobre inclusão, incluindo etnia, gênero e orientação sexual, isso desencadeou protestos semanais de alguns pais, e centenas de crianças foram retiradas das aulas.

Apesar do órgão responsável pelo monitoramento da educação aprovar as aulas como apropriadas para a idade, um fundo que administra um grupo de escolas em Birmingham anunciou esta semana que suspenderia temporariamente o programa (Stewart, 2019).

Em depoimento ao periódico, o diretor assistente da escola, Andrew Moffat, disse que o programa *No Outsiders* foi criado com o objetivo de educar as crianças

²⁸ Instituto Palavra Aberta. **Instituto Palavra Aberta**: Quanto mais você sabe, melhor você decide.. Instituto Palavra Aberta. 2023. Disponível em: <https://www.palavraaberta.org.br/sobre-o-instituto>. Acesso em: 10 mar. 2025.

para aceitar as diferenças na sociedade. A matéria traz ainda um vídeo com o depoimento de uma mãe:

Tradução para o Português do vídeo original veiculado no site da BBC.²⁹

Há mais de 600 crianças que não estão na escola hoje, que são ausências não autorizadas. Para uma escola que tem cerca de 750 crianças, eles têm que perceber que obviamente há um problema. Não temos interesse em sua promoção da homossexualidade e é isso que ele está fazendo dizendo a crianças de quatro anos que não tem problema ser gay. Isso simplesmente não condiz com nossas crenças, nossos direitos. Há alguns pais que realmente tiraram seus filhos da escola nas últimas semanas, pois seus filhos não frequentaram a escola. Você sabe, e há muitos outros que estão realmente dispostos a fazer isso também. Muitos pais foram e se inscreveram em outras escolas em outros lugares. Se esse problema não for resolvido e se eles não chegarem a algum tipo de acordo, então. Eu acredito que muitas crianças vão parar de ir à escola completamente (Fatima Shah).

Aliado a isso, o então primeiro ministro Rishi Sunak, mais recentemente, fez declarações transfóbicas em seu perfil no *Facebook*, reiterando, por meio das postagens, seu discurso³⁰ na reunião anual de seu partido (Partido Conservador) em Manchester, Inglaterra, em 2023, mesmo ano em que a *webserie* lançou sua 4ª

²⁹ A rede British Broadcasting Corporation (BBC), em 19 de março, também noticiou o fato em sua versão *on-line*, sob o título: “Alunos mantidos em casa na escola LGBT de Birmingham Parkfield”, acompanhado de um vídeo com o depoimento de uma mãe a respeito do programa No Outsiders: “There’s over 600 children not in school today, that are unauthorised absence. For a school that has 750-odd children, they have to realise that there’s obviously a problema. We don’t have an issue with his promoting of homosexuality and that is what he is doing telling children as young as four that it’s ok to be gay. It just doesn’t go with our beliefs, our rights. There’s some parents that have actually pulled their children out of school for the last few weeks their children haven’t attended school. You know and there’s many more that are actually willing to do so as well. A lot of parents have gone and applied for other schools elsewhere. If this issue isn’t resolved and if they don’t come to some sort of an agreement then. I believe a lot of the children will sort of stop going to school completely. (Fatima Shah). Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-england-birmingham-47421624>. Acesso em 08 ago.2024.

³⁰ We are going to change this country and that means life, means life. Now that shouldn’t be a controversial position. The vast majority of hard working people agree with it. And it also should be controversial for parents to know what their children are being taught in school about relationships. Patients should know when hospitals are talking about men or women. And we shouldn’t get bullied. (aplausos) and we shouldn’t get bullied into believing that people can be any sex they want to be. They can’t. A man is a man and a woman is a woman. That’s just common sense. (Aplausos). We should also never be afraid to talk about the thing that matters most to most of us, family. When ever you want to talk about family, someone whispers is that wise, Prime Minister? You’ll be accused of promoting A1? Size fits all view, but in this Conservative Party, the party that legislated for same sex marriage and is investing record amounts in childcare, we know that what matters is that love cascades down the generations.

temporada aprofundando as representações de gênero, na nova escola (*Cavendish School*) frequentada pelos alunos da ficção, após a antiga escola (*Moordale Secondary School*) ter sido fechada por ficar conhecida como escola do Sexo.

Figura 35– Postagem de [Rishi Sunak], reiterando no Facebook seu discurso



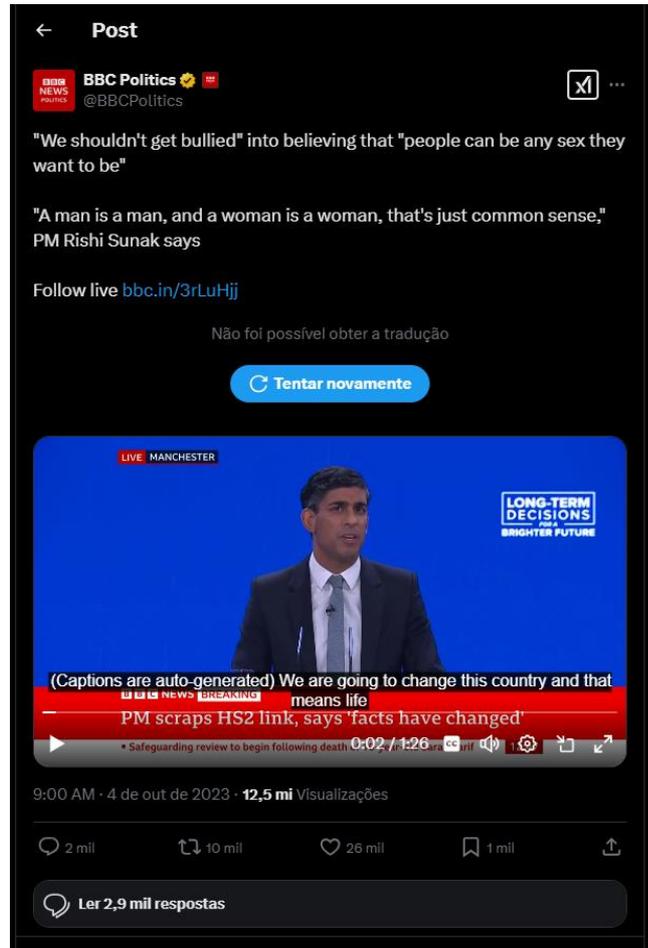
Fonte: Facebook -@ Rishi Sunak (Um homem é um homem e uma mulher é uma mulher, 01 out. 2023).

Figura 36- Postagem de [Rishi Sunak], reiterando, no Facebook, seu discurso transfóbico



Fonte: Facebook- @ Rishi Sunak (Biological sex matters, 03 Jun. 2024).

Figura 37– Postagem de [BBC NEWS] no X (antigo *Twitter*) discurso de Rishi Sunak



Fonte: @ BBCPolitics (2023) <https://encr.pw/GoiwC>

Vamos mudar este país e isso significa vida, significa vida.

Isso não deveria ser uma posição controversa.

A grande maioria das pessoas que trabalham duro concorda com isso.

E também deveria ser controverso para os pais saberem o que seus filhos estão aprendendo na escola sobre relacionamentos.

Os pacientes devem saber quando os hospitais estão falando sobre homens ou mulheres.

E não deveríamos sofrer *bullying* (aplausos) e não deveríamos ser intimidados a acreditar que as pessoas podem ser do sexo que quiserem. Elas não podem. Um homem é um homem e uma mulher é uma mulher. Isso é apenas senso comum (aplausos).

Também não devemos ter medo de falar sobre o que é mais importante para nós, a família.

Quando você nunca quer falar sobre família, alguém sussurra: isso é sensato, Primeiro Ministro?

O senhor será acusado de promover a A1?

Mas neste Partido Conservador, o partido que legislou a favor do casamento entre pessoas do mesmo sexo e que está investindo quantias recordes em creches, sabemos que o que importa é que o amor se espalhe por todas as gerações. (Rishi Sunak, 2023, Traduzido com a versão gratuita do tradutor - [DeepL.com](https://www.DeepL.com))

Contrário à realidade política e aos discursos de Sunak, em uma tentativa de ampliar a representatividade de gênero na narrativa, a quarta temporada de *Sex Education*, lançada em 21 de dezembro de 2023, apresentou personagens transgêneros e não binários, como o casal formado por Abbi (moça trans), Roman (rapaz trans), e Cal (jovem não-binário) que está se descobrindo e nessa temporada já se identifica com o corpo masculino. Entretanto, esta *webserie* constitui essas personagens a partir de representações marcadas por estereótipos que associam essas personagens a conflitos psicológicos e dificuldades de relacionamento afetivo e social intenso.

O casal, por exemplo, tem dificuldades para ter uma relação sexual e apresenta uma convivência difícil, porém estabelece com a sociedade uma farsa sobre a solidez e a felicidade do casal, deixando uma impressão de artificialidade nesse tipo de arranjo afetivo. Já Cal, ao lidar com uma crise de identidade e a precariedade do acesso ao tratamento hormonal, à transição de gênero e à mastectomia no sistema público de saúde, que é uma realidade imposta na vida objetiva (fora da ficção), por meio da política do Reino Unido, deixa entrever o discurso de Sunak ao dizer que “Os pacientes devem saber quando os hospitais estão falando sobre homens ou mulheres”. Diante de tudo isso, Cal acaba vivenciando um intenso sofrimento psíquico que acaba conduzindo elo a um episódio de instabilidade emocional grave, levando-o quase ao suicídio. Essa contradição presente na realidade pode passar despercebida em um diálogo entre Cal e Roman, que fez sua cirurgia para retirada da mama no sistema privado, e afirmando que as coisas estão mais difíceis. As duas personagens vão buscar pão para os alunos que estão em protesto por acessibilidade no *campus* e discutem sobre essa dificuldade:

Cal: Não precisa de nada para colocar dentro (do pão)?

Roman: Não. Todo mundo gosta de pão. Eu tava querendo te perguntar se você tá bem.

Cal: É, cê sabe. Altos e baixos. A testosterona tá ajudando. E as coisas tão melhorando com minha mãe.

Roman: Bom.

Cal: É. Eu tenho uns *flashes* de como as coisas podem ser boas, mas aí eu lembro que tá tudo fora de controle. **Então... não sei. Lembro que não consigo os cuidados que eu preciso pra viver minha vida.** [suspira]. **É tão doloroso. É uma merda.**

Roman: É uma merda mesmo.

Cal: **Eu tô pensando em fazer uma cirurgia particular. Mas eu ouvi muitas coisas diferentes. Quanto a sua custou?**

Roman: **A minha custou umas dez mil libras.** Minha família pagou.

Cal: Porra! Não temos como pagar isso (*Sex Education*, 2023, T4, E7, 28'32" - *grifos nossos*).

A maneira como a série estrutura essas personagens sugere, ainda que de forma implícita, uma relação entre diversidade de gênero e transtornos psiquiátricos e emocionais, reforçando a patologização dessas identidades dissidentes.

No contexto político real, o discurso do ex-primeiro-ministro britânico Rishi Sunak reafirmou uma concepção binária de gênero, ao declarar que “um homem é um homem e uma mulher é uma mulher”, classificando a declaração como “senso comum”. Além disso, ele expressou preocupação com a abordagem das questões de gênero nas escolas e na saúde pública, defendendo a ideia de que os pais deveriam ter mais controle sobre os conteúdos educativos relacionados à identidade e à diversidade sexual. Esse discurso se alinha com uma tendência conservadora que busca deslegitimar identidades diferentes das binárias e fortalecer normas de gênero tradicional, o que pode intensificar o imaginário moralista que vincula a estabilidade social e o desenvolvimento individual à manutenção da família nuclear heteronormativa.

A proximidade temporal entre o lançamento da quarta temporada de *Sex Education* e o pronunciamento de Sunak evidencia um debate ideológico na sociedade contemporânea em relação às identidades de gênero. Embora a *webserie*, em seu discurso explícito, busque por uma narrativa inclusiva, o jeito como ela representa as personagens trans e não-binárias acaba por reproduzir estereótipos que, contraditoriamente, podem fortalecer as concepções excludentes e patologizantes. A respeito dessa ambiguidade, Mészáros (1996, p. 15) evidencia a capacidade da ideologia dominante de estipular os critérios legítimos para a avaliação dos conflitos, uma vez que controla efetivamente as instituições culturais e políticas, podendo

[...] usar e abusar abertamente da linguagem, pois o perigo de ser publicamente desmascarado é irrelevante, tanto devido aos dois pesos e as duas medidas que se aplicam às questões debatidas pelos defensores da ordem estabelecida” (Mészáros, 1996, p. 15).

Dessa forma, a indústria cultural, mesmo ao se apropriar de pautas progressistas, muitas vezes reforça valores hegemônicos criticados, tornando-se parte do mecanismo da manutenção da ordem vigente. Quando estabelecemos um paralelo entre a construção narrativa de *Sex Education* e o discurso de Sunak, é possível compreendermos como diferentes setores, a política e a cultura de massa, dialogam na disputa pela hegemonia das representações de gênero no contexto do capitalismo avançado.

Ao colocar em posição dialética a temática da educação sexual e a diversidade de gênero presente na *Moordale School Secondary*, escola da ficção de *Sex Education*, com a realidade enfrentada pelas escolas do Reino Unido ao implementarem no currículo um programa para mitigar as desigualdades e o respeito à diversidade de gênero, percebemos que há um distanciamento entre cotidiano e ficção. O que pode nos mostrar, nas *práxis*, entre a determinação social e cultural, uma verdade a respeito do contexto da *webserie* e seu valor emancipatório: por um lado, ela atende à uma demanda humanitária possível de se alcançar, via representatividade e resistência ao dar visibilidade às identidades de gênero que naquele país são ignoradas e marcadas violentamente pela homofobia ou transfobia; por outro prisma, a leitura dessas existências ou a abordagem teórica sobre as quais as personagens e seus enredos são construídos podem cristalizar comportamentos ou cosmovisões associadas que acenam para visões políticas, culturais hegemônicas. Jenkins (2004, p. 35) diz que alguns estudiosos das mídias e dos estudos culturais

[...] temem que a mídia esteja fora de controle; outros que é muito controlada. Alguns veem um mundo sem porteiros; outros um mundo onde os guardiões têm um poder sem precedentes. Todos eles recebem crédito parcial, dada a natureza contraditória e transitória de nosso atual sistema de mídia (Jenkins 2004, p. 35).

Essa observação pretérita de Jenkins, evidencia o prenúncio da atual ascensão das grandes corporações dos Estados Unidos, como Meta (Facebook), X (antigo Twitter) e Google, a fim de reforçar essa tensão entre descentralização e controle. Os principais acionistas e dirigentes dessas empresas têm interesses que dialogam diretamente com setores da extrema direita, influenciando tanto o debate público quanto a política global.

Jenkins (2004, p. 35), ao afirmar que “alguns veem um mundo sem porteiros; outros um mundo onde os guardiões têm um poder sem precedentes”, parecia prever que a ascensão de grandes empresas tecnológicas, em especial as sediadas nos Estados Unidos, que hoje estão vinculadas ao trumpismo, exercem um poder tão grande que participam da equipe de governança e de políticas estratégicas estadunidenses, como o empresário Elon Musk, dono do X e simpatizante de agendas reacionárias. Isso revela um projeto de hegemonia ideológica que ameaça valores democráticos e fortalece discursos autoritários.

Elon Musk faz gesto comemorado por extremistas em discurso após posse de Donald Trump:

Figura 38- Elon Musk fazendo saudação nazista



Fonte: REUTERS/foto Mike Segar (jan. 2025)

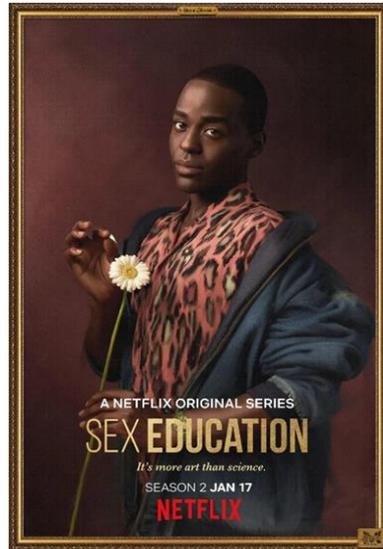
Com o estabelecimento desse cenário político, já se pode ouvir o grito de ordem do *Führer*, ecoando as ideias conservadoras da escala de fascismo estabelecida por Adorno, em *Estudos sobre a Personalidade Autoritária* (2019).

4.3. SERÁ QUE A ARTE PODE NOS APONTAR UMA SAÍDA?

Os pôsteres da segunda temporada de *Sex Education* trazem o *slogan*: *It's more art than science*. Esse enunciado descritivo, aparentemente, materializa o discurso de negação do fetichismo da ciência e tecnologia, reivindicando para a

webserie o caráter de arte, obnubilando o argumento científico psicanalítico que justifica o desenredo das personagens como veremos adiante.

Figura 39- Eric em pôster da segunda temporada, retratado como nobre em retrato renascentista



Fonte: Foto de divulgação da 2ª temporada de *Sex Education*, site oficial *Netflix* imagem coletada e armazenada em acervo pessoal.

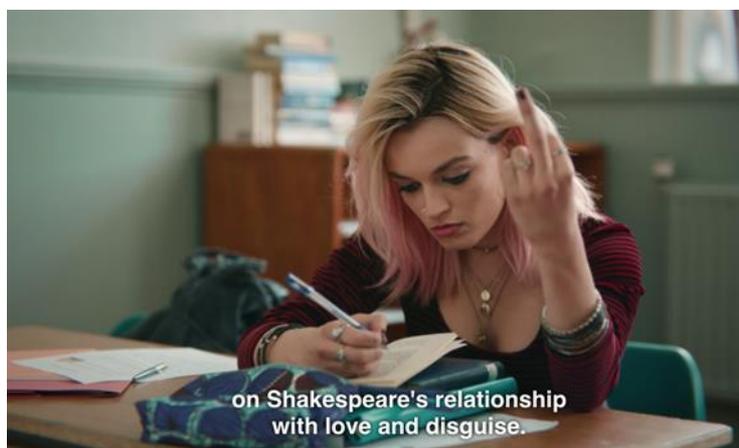
A série, sob véu de fruição artística e entretenimento, reforça o potencial de sublimação da arte aduzido por Freud (2010) em *O mal-estar na civilização*. Todavia, a ideologia nem sempre reside no significante, ou seja, na frase que ela afirma, muito menos é uma “falsa realidade”. Aqui, consoante Žižek (1996) aplica-se a ideia de ideologia “em si””; trata-se de um padrão da argumentação racional não coercitiva, por isso a ideologia presente nos materiais de divulgação

[...] é uma comunicação sistematicamente distorcida: um texto em que, sob a influência de interesses sociais inconfessos (de dominação etc.), uma lacuna separa seu sentido público “oficial” e sua verdadeira intenção - ou seja, em que lidamos com uma tensão não refletida entre o conteúdo enunciado explicitamente e seus pressupostos pragmáticos (Žižek, 1996, p.16).

Esse apelo vai além do enunciado explícito no *slogan* e da estética do pôster da segunda temporada. Visto que já de partida há uma referência à Shakespeare, no

início das aulas, quando a professora de Literatura solicita que os alunos realizem um trabalho sobre a peça *Como Gostais*³¹.

Figura 40- Maeve na primeira aula, quando o tema de Shakespeare é apresentado



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2019 T1, E1, 13',31")

O tema do trabalho é sobre a relação de Shakespeare com amor e disfarce (performance). A atividade não chega a ser apresentada, contudo podemos interpretar que, de forma figurativa, no transcorrer da *webserie*, que a ideia é desenvolvida pela própria narrativa e ação das personagens, uma vez que as questões performáticas de gênero e as relações amorosas vão sendo desenvolvidas no roteiro até o clímax e o desfecho final. A referência explícita ao bardo inglês espalha-se pela narrativa, passando por citações em falas das personagens até a montagem e apresentação de uma adaptação erótica da peça *Romeu e Julieta*, pelos alunos da *Moordale Secondary School*, cuja encenação gera uma série de conflitos que culminam na demissão do diretor conservador.

³¹ "Como Gostais" (*As You Like It*) é uma comédia de William Shakespeare, escrita por volta de 1599. A peça narra a história de Rosalinda, que, após ser banida da corte, se refugia na floresta de Arden disfarçada de homem. Lá, encontra Orlando e, sem revelar sua identidade, testa o amor dele. Como era proibido às mulheres atuarem no teatro elisabetano, todos os papéis eram interpretados por homens, o que gerava camadas cômicas em relação às performances de gênero. Na série *Sex Education*, a peça é a primeira leitura obrigatória da *Moordale School*, destacando-se pelo diálogo com temas como identidade e liberdade (Shakespeare, 2011).

Figura 41- Versão erótica de Romeu e Julieta, com árvore de falos ao fundo



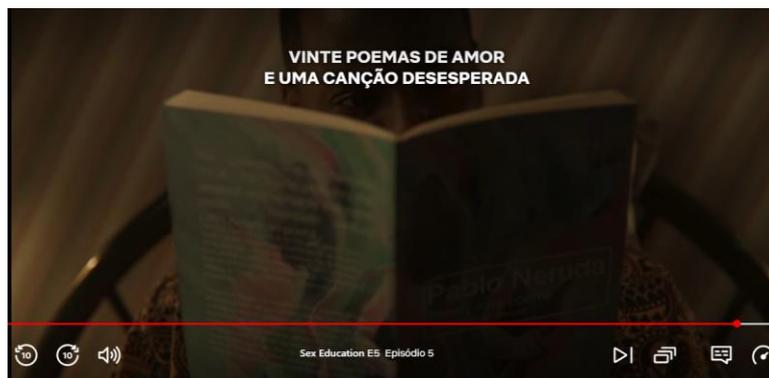
Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2020, T2, E8, 42'45")

A reivindicação metalinguística do *status* de arte para um emergente produto da indústria cultural (*webserie* via *streaming*), por meio do *slogan* *It's more art than science* em oposição ao caráter tecnológico-científico mercantil parece muito imperioso, flertando com a ideia de as *webseries* transformarem-se, em determinadas situações/produções, no que o cinema se tornara — a sétima arte. Estaria a Netflix tentando elevar suas produções “originais” a esse patamar e, conseqüentemente, a *webserie* à 8ª arte? Adorno e Horkheimer (1985, p. 130) afirmam que

As puras obras de arte, que negam o caráter mercantil da sociedade pelo simples fato de seguirem sua própria lei, sempre foram ao mesmo tempo mercadorias: até o século dezoito, a proteção dos patronos preservava os artistas do mercado, mas, em compensação, eles ficavam nesta mesma medida submetidos a seus patronos e aos objetivos destes (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 130).

A insistência sobre a proximidade com a arte, mesmo que intertextual, vai além da referência renascentista e do *slogan* da segunda temporada, ela se mostra também no universo da literatura, pois Maeve Wiley constantemente é vista com um livro de literatura e pretende tornar-se escritora. Eric emociona-se com a leitura de um livro de poemas de Pablo Neruda, emprestado por seu namorado Rahim. A leitura dos poemas provoca uma epifania no jovem e influencia sua decisão a respeito da descontinuidade do relacionamento com Adam.

Figura 42- Eric Lendo o livro *Vinte Poemas de amor e uma canção desesperada*



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2020, T2 E5, 50, ' 32')

Consideramos as referências às artes e à literatura como um aspecto a assegurar a verossimilhança da narrativa com o contexto e o propósito educativo, atribuindo à arte um caráter instrumental. Decerto esse produto não é arte, pois esta, na visão de Adorno, em sua *Teoria Estética*, interpretada por Sérgio Schaefer (2012), não tem finalidade para além de si, visto que

a arte é um fazer-se a si mesma. O que a fez ser si-mesma é aquilo que ela não é, aquilo que ela não contém no seu modo de ser momentâneo. O fazer artístico não se deixa interpretar nem por variáveis rígidas nem por invariantes metafísicas. Ele, o fazer artístico, somente é interpretável pelo movimento. Pelo seu movimento. Um movimento autônomo, unicamente relacionado com o outro que não é. O outro de si mesmo. O devir. O ainda não-ser. O processo artístico se constitui e reconstitui pela negação. Não pela afirmação (Schaefer, 2012, p. 25).

Ou seja, a autoafirmação como arte e a intenção afirmativa instrucional e administrativa da narrativa de *Sex Education* permitem a ela apenas ser o que ela diz não ser: ciência, ou seja, instrumento da racionalidade com fins previamente determinados.

Após essa abordagem inicial, desse objeto de estudo, a partir de sua intenção artística, passemos: **1)** à análise da constituição das personagens e de seu desenvolvimento dentro da trama; **2)** a um questionamento a respeito da absorção, pelo capital, das pautas sensíveis como a representatividade da comunidade LGBTQIA+; e **3)** à análise da semântica do cartaz da última temporada de *Sex Education*, considerando as suas múltiplas determinações e o arcabouço teórico da indústria cultural, a partir de Adorno e Horkheimer (1985), tendo como princípio a lógica dialética entre realidade (sociopolítica) e ficção.

Dada a impossibilidade de tempo e multiplicidade de episódios, optamos por nos concentrar nas personagens que aparecem, inicialmente, como protagonista expostas no pôster desde o lançamento da 1ª temporada (2019): Otis, Maeve e Eric. Todavia estenderemos a interpretação à personagem Adam, por compreender que sua história está interligada à personagem Eric e em alguns aspectos é determinante para entender este último.

4.4. ERIC E OTIS (QUASE) VÃO AO CINEMA

Retomando a presença de aspectos do gênero dramático comédia associado à convergência das mídias, um episódio de grande destaque e importância para o entendimento crítico da *webserie* é o que Eric Effiong combina com Otis uma ida ao cinema para assistir a *Hedwig: The Angry Ich*. Trata-se de um filme representante de um longo processo de transmediação de uma peça de teatro homônima dos anos 1980, do circuito *off-Broadway*, até a atualidade, tornando-se um clássico do público LGBTQIA+. Dos pequenos teatros, a peça foi transformada em filme em 2001; em nova montagem em 2014, em novo filme em 2021; ganhou inclusive uma montagem brasileira que estreou em 2010 em São Paulo.

No auge do seu processo de autoidentificação de gênero, Eric Effiong faz *cosplay* da personagem principal de *Hedwig*: Hansel, juntamente com Otis Milburn, para uma exibição do filme no cinema, todavia Eric acaba indo sozinho, passando por alguns transtornos, devido ao embaraço de Otis ao tentar ajudar Maeve a encontrar o responsável por divulgar via internet a foto da vagina da personagem Ruby Mattheus. Eric não consegue chegar a tempo de assistir ao filme, tem a bolsa roubada, além de sofrer agressões verbais e físicas devido ao seu gênero.

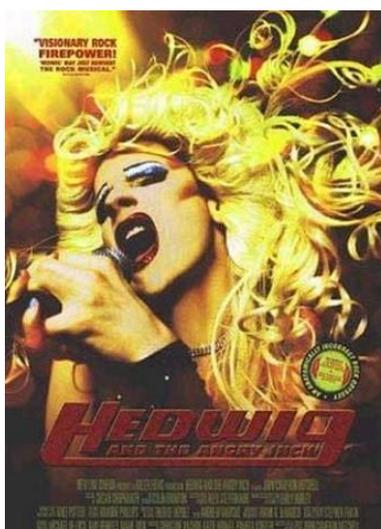
Figura 43- Eric Vestido de Hedwig para ir ao cinema



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2019, T1, E5, 22'41"). Capturado pelo autor.

A referência a Hedwig, no 5º episódio da primeira temporada, não parece ser apenas uma alusão, mas uma intertextualidade que marca a constituição dos acontecimentos seguintes da personagem. Coincidentemente ou não, Eric não viverá um amor pleno, como a personagem protagonista do filme também não vive, sofrerá violência de gênero e, ao final, se submeterá à abnegação marcada pelo “princípio de realidade”, notadamente em decorrência da religiosidade cristã de sua família, apesar desta não o abandonar em razão de sua identidade *queer*, porém essa “aceitação” tem uma condicional: a conversão e o batismo de Eric, que passa a sofrer conflitos internos.

Figura 44- Cartaz do filme Hedwig: The Angry Ich



Fonte: Adoro Cinema (Hedwig, Rock , amor e traição, 14 set, 2021)

<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-35372/>

Ao contrário de seu ídolo pop, Eric terá oportunidade de viver o amor, todavia, as pressões do superego, ou do princípio de realidade o impedirão de dar continuidade à curva ascendente de sua identidade de gênero que tanto encantou a comunidade LGBTQIA+, pois todo o preconceito estrutural incidirá sobre a dimensão evolutiva de seus afetos. Ele encontrará sublimação na religião, na luta do Superego contra o Eros, em busca de adaptação e funcionalidade dentro da família e da comunidade. Nesse embate, os princípios³² de prazer e de realidade determinarão o sacrifício como caminho para encontrar o “amor” da comunidade, posto que a forma de amor carnal que deseja não é compatível como o amor institucionalizado por sua comunidade cristã. Assim:

A religião restringe esse jogo de escolha e adaptação, desde que impõe igualmente a todos o seu próprio caminho para a aquisição da felicidade e da proteção contra o sofrimento. Sua técnica consiste em depreciar o valor da vida e deformar o quadro do mundo real de maneira delirante – maneira que pressupõe uma intimidação da inteligência. A esse preço, por fixá-las à força num estado de infantilismo psicológico e por arrastá-las a um delírio de massa, a religião consegue poupar a muitas pessoas uma neurose individual. Dificilmente, porém, algo mais. Existem, como dissemos, muitos caminhos que podem levar à felicidade passível de ser atingida pelos homens, mas nenhum que o faça com toda segurança. Mesmo a religião não consegue manter sua promessa. Se, finalmente, o crente se vê obrigado a falar dos ‘desígnios inescrutáveis’ de Deus, está admitindo que tudo que lhe sobrou, como último consolo e fonte de prazer possíveis em seu sofrimento, foi uma submissão incondicional. E, se está preparado para isso, provavelmente poderia ter-se poupado o *détour* que efetuou (Freud, 2010, p. 16).

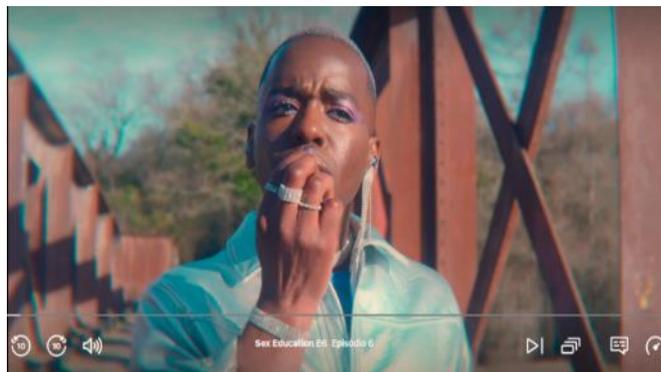
Para Marcuse (1975), em sua interpretação filosófica de *O mal-estar na civilização*, a religião é um dos substitutos do poder patriarcal nas sociedades modernas, atuando como uma ideologia. De fato, a religião quando se apresenta ao indivíduo como uma forma possível de existência dentro de uma sociedade, ela cumpre esse papel ideológico.

A ideia de revelação de Jesus e de propósito divino passa a ocupar os pensamentos de Eric: seguir a religião submetendo-se ao ritual do batismo e abrindo

³² Sabemos que o princípio de prazer é próprio de um modo de trabalho primário do aparelho psíquico e que ele é desde o começo inútil, e até perigoso em alto grau, para a autoafirmação do organismo em meio às dificuldades do mundo exterior. Sob a influência dos impulsos de autoconservação do eu, ele é substituído pelo princípio de realidade, que, sem desistir do propósito de um ganho final de prazer, exige e impõe o adiamento da satisfação, a renúncia a muitas possibilidades para tanto e a tolerância temporária do desprazer no longo desvio que leva ao prazer. O princípio de prazer ainda continua sendo por muito tempo o modo de trabalho dos dificilmente “educáveis” impulsos sexuais, e acontece repetidamente que, seja a partir destes últimos, seja no próprio eu, ele subjugue o princípio de realidade com prejuízo para o organismo inteiro. (Freud, 2016, p. 29)

mão de ser ele mesmo para atender aos valores preconizados pela religião. A partir de então, suas relações afetivas começam a se desestruturar e o jovem passa por um momento de epifania, durante o sono, o que subverte a lógica freudiana, pois o espaço onírico é o ambiente de afloração do inconsciente e do id, ao contrário da vigília que é o tempo-espaco das repressões. Assim, na narrativa, o sonho assume o caráter místico-divinatório.

Figura 45- Eric dançando e passando batom sobre a ponte



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2023, T4, E 5, 27")

No sonho de Eric, Jesus é uma mulher pescando que pede ajuda ao jovem para içar do rio um peixe pesado, enquanto ele está dançando sobre uma ponte.

Figura 46- Eric encontra com Jesus na versão feminina



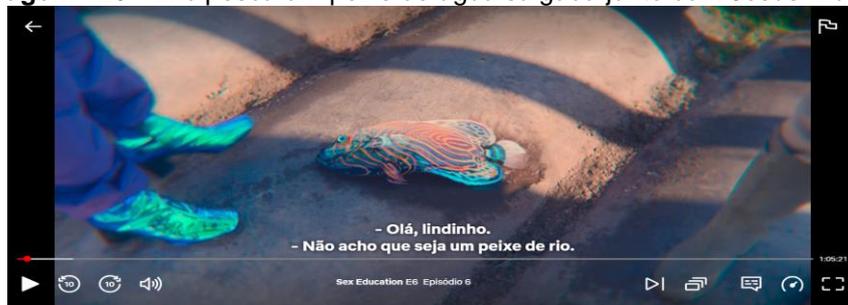
Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2023, T4, E 5, 46")

Depois que Eric ajuda o Deus-Mulher a retirar o peixe da água (signo do cristianismo), ele percebe que aquele peixe não é de água doce e pede para devolvê-lo ao rio. Após uma explosão, Deus transforma-se em uma *drag queen* e levita

discursando e dialogando com Eric em tom autoritário, após cuspir quando a personagem fala de seus próprios pecados, ou melhor, do que ele julga como desvios.

Deus: Continua tentando. Conseguiu?
 Eric: É bem grande.
 Deus: É.
 Eric: Meu Deus!
 Peixe: Olá, lindinho!
 Eric: Não acho que seja um peixe de rio. Eu acho que você devia jogar de volta.
 Deus: hã- hã. Não toca no meu peixe.
 Eric: Tem que devolver.
 [Explosão] (*Sex Education*, 2023, T4, E 5, 40")

Imagem 126 - Eric pesca um peixe de água salgada junto com Jesus-mulher



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2023, T4, E 5, 45")

Como a personagem de seu filme favorito e como ele mesmo, Deus tem uma identidade de gênero LGBTQIA+, em seu universo onírico, performando ora como mulher, ora como *drag queen*, ora como um Jesus *queer* negro, na representação pintada acima da cabeceira de sua cama, com quem a jovem personagem conversa. Na última temporada, aparece como um jovem não-binário que rouba seu celular. A objetividade da vida de Eric elabora suas idealizações de Jesus/ Deus, mesclado com sua identidade de gênero e as crenças de sua comunidade religiosa, marcando uma luta entre o ego e o superego, em que o princípio de realidade passa lentamente a controlar a instância do id. Em uma das montagens de *Hedwig: The Angry Ich* (2021), o cenário contém o peixe símbolo do cristianismo ao fundo do cenário, em direção ao qual a personagem caminha ao final do espetáculo.

Figura 47- Deus drag queen



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2023, T4, E 1', 45"). Capturado pelo autor.

Deus: Eu disse não.

Eric: Mas o que é... Deu...?

Deus: Por favor, não me diga que estava esperando um velho branco. Agora temos que conversar um pouco.

Eric: Eu estou encrencado?

Deus: Por que está virando as costas para sua igreja?

Eric: Porque eu não... eu não quero, mas... eu acho que eu não posso ser batizado. É difícil.

Deus: A vida é difícil. E sacrifícios devem ser feitos, mas sua igreja precisa de você. Eu preciso de você.

Eric: eu peço o tempo todo. Eu bati uma punheta de manhã, e você sabe que eu uso a mesma calça dois dias seguidos, e eu...

[Deus cospe]

Deus: Pare Eric Effiong, você é meu filho precioso. Você é corajoso, ousado e absolutamente "efervoroso".

Eric: Eu acho que isso não é uma palavra.

Deus: Você está discutindo com Deus?

Eric: Não, eu só... eu só.... Talvez queira dizer efervescente? O que é muito gentil da sua parte.

Deus: Xiu, xiu, xiu.... Pare e ouça.

Eric fecha os olhos, quando os abre, deus se transformou na personagem Cal (adolescente não-binário, em processo de transição de gênero)

Deus (Cal): Você quer pão?

Eric acorda e dá um grito: Que porra é essa? (*Sex Education*, 2023, T6, E6)

Nesse diálogo que ocorre no episódio 6 da 6ª temporada, o discurso intercultural se faz bastante presente mesclado ao discurso religioso, podendo transmitir uma ideia de tolerância religiosa e de gênero, na tentativa de mostrar que Deus não faz acepção de pessoas. Entretanto, na fala da personagem Deus, há nitidamente o enunciado de que sacrifícios devem ser feitos (portanto, a mensagem de que o capitalismo requer algo além – a mais valia – está preservada; ou seja: Deus até pode ser uma *drag queen* ou *queer* ou não-binário: desde que a disposição ao

sacrifício esteja preservada). Sendo assim, a máscara ideológica de intolerância está, subjetivamente, introjetada nessa passagem, exigindo a renúncia, visto que

O problema da religião, entendida não no sentido confessional, mas no laico, de unidade de fé entre uma concepção do mundo e uma norma de conduta adequada a ela: mas por que chamar esta unidade de fé de “religião”, e não de “ideologia” ou, mesmo, de “política”? (Marcuse, 2015, p. 96)

Assim as pautas com potencial progressista vão sendo assimiladas, ideologicamente, pela indústria cultural, sorrateiramente por meio dessas narrativas seriadas pseudoinclusivas, sob véu de “representatividade”.

Muitos jovens podem identificar-se, sentindo-se “representados” por meio da sutileza da introjeção de valores que a cena sugere, pois

[...] o espaço privado foi invadido e reduzido pela realidade tecnológica. A produção e a distribuição em massa exigem o indivíduo inteiro e a psicologia industrial há muito deixou de estar restrita à fábrica. Os múltiplos processos de introjeção parecem estar cristalizados em relações quase mecânicas. O resultado não é o ajustamento, mas a mimese: uma identificação imediata do indivíduo com sua sociedade e, através dela, com a sociedade como um todo.

Essa identificação imediata, automática (que pode ter sido característica das formas primitivas de associação) reaparece na civilização altamente industrializada; entretanto, sua nova “imediatez” é o produto de uma administração e uma organização sofisticadas e científicas. Nesse processo, a dimensão “interior da mente (*mind*), na qual a oposição ao status quo pode se enraizar, é reduzida. A perda dessa dimensão, na qual habita o poder do pensamento negativo — o poder crítico da razão — é a contraparte ideológica do próprio processo material pelo qual a sociedade industrial silencia e reconcilia a oposição (Marcuse, 2015, p. 48-49).

O jovem Eric, a partir desse evento, passa, em seu entendimento, conceber que trivialidades não são meras coincidências e, sim, sinais de que Deus está lhe enviando mensagens através de um peixe similar ao de seu sonho que ele vê na estampado na camisa de um desconhecido. Em outra situação, ele vai remover algo que está agarrado ao solado de seu tênis e surpreende-se com um adesivo que tem um peixe impresso. Em determinado momento, quando Cal lhe diz: “**Você quer pão?**”, ele vê uma aura atrás do colega e o rosto transfigurado em um Jesus negro. Desesperado, desabafa com Abbi:

Eric: Eu tô vendo coisas, Abbi [ri]. Eu tô recebendo sinais de Deus. Deus tá me dizendo que não devo desistir da minha comunidade. Que eu devo me batizar. Eu só não sei o que fazer.
Abbi: Você quer se batizar?

Eric: Quero, mas me sinto culpado por isso. Olha para todo mundo lá lutando por quem eles são. Por que eu não posso ser assim?

Abbi: Às vezes eu daria qualquer coisa pra voltar para minha igreja. Era muito importante, e eu sinto muita falta. Nem todo mundo pode lutar, Eric, e tá tudo bem. Não importa o que você decida, eu vou te apoiar. Vamos orar sobre isso juntos (*Sex Education*, 2023, T4, E7, 30'20").

Durante o funeral da mãe de Maeve, Eric surpreende-se com a fala de Adam, quando ele usa a mesma palavra que Deus usou em seu sonho: **“efervoroso”**, para elogiá-lo. Até o momento em que ele procurando por Cal, tem a alucinação de que seu aparelho celular foi roubado por Deus numa forma de rapaz andrógeno. Ele resiste, mas, ao final, opta por ser funcional e integrar-se a sua comunidade com a intenção de ser amado, essa é a condição para seu sacrifício de abandonar sua identidade e, enfim, batizar-se e tornar-se pastor. Mesmo que ele se torne invisibilizado como jovem *queer*, ainda que, preconceituosamente, a igreja não aceite a arrecadação de dinheiro proveniente de jovens de uma escola com ideias progressistas.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS EM QUE O PASTOR DEMONSTRA ADMINISTRAR A VIDA DOS FIÉIS

Figura 48- Pastor diz investigar a escola



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2023, T4 E8). Capturado pelo autor.

Figura 49- Pastor questiona origem dos fundos arrecadados



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2023, T4 E8). Capturado pelo autor.

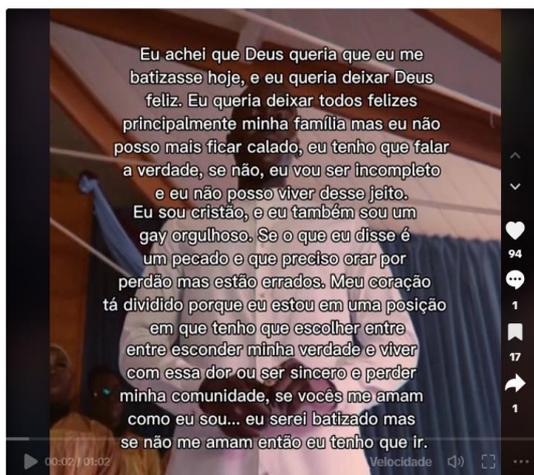
Figura 50- Pastor opina sobre valores da escola



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2023, T4 E8) capturado pelo autor.

A produção de conteúdos a respeito dessa decisão foi amplamente explorada em múltiplas plataformas por fãs da *webserie*, desde o canal oficial da *Netflix* no *YouTube*, passando pelo *X*, *Instagram* até o *TikTok*, reproduzindo não só o *significante* e o *significado*, como na concepção estruturalista de *signo*, mas também a *ideologia*, compreendendo o *signo* como *contraditório* e *ideológico*:

Figura 51- Reprodução do discurso de Eric no Tik Tok



Fonte: Tik Tok- Discurso de Eric Sex Education (@dorameiropotiguar, 23 set. 2023. 1', 02")

<https://www.tiktok.com/@dorameiropotiguar/video/7281863875484601605>

“Enquanto a velha *Hollywood* se concentrava no cinema, os novos conglomerados de mídia têm interesses de controle em toda a indústria do entretenimento” (Jenkins, 2004, p. 35), incluindo moda, jogos, fanzines, revistas e as plataformas que à época em que Jenkins escreveu seu artigo não existiam ainda.

Como crítico e pesquisador atento às tendências da comunicação, Jenkins não viu apenas conexões multiplataformas ou convergências de mídias, ele percebeu o prenúncio de alterações nas relações de poder:

[...] E os fãs de uma série de televisão popular podem experimentar diálogos, resumir episódios, debater subtextos, criar fan fiction original, gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso em todo o mundo pela internet.

A convergência está ocorrendo dentro dos mesmos aparelhos. . . dentro da mesma franquia. . . dentro da mesma empresa. . . dentro do cérebro do consumidor. . . e dentro do mesmo fandom.

No futuro previsível, a convergência será uma espécie de gambiarra – uma relação irregular entre diferentes tecnologias de mídia – em vez de um sistema totalmente integrado. No momento, as mudanças culturais, as batalhas legais e as consolidações econômicas que estão alimentando a convergência da mídia estão precedendo as mudanças na infraestrutura tecnológica. A maneira como essas várias transições se desenrolam determinará o equilíbrio de poder nesta nova era da mídia (Jenkins, 2004, p.34).

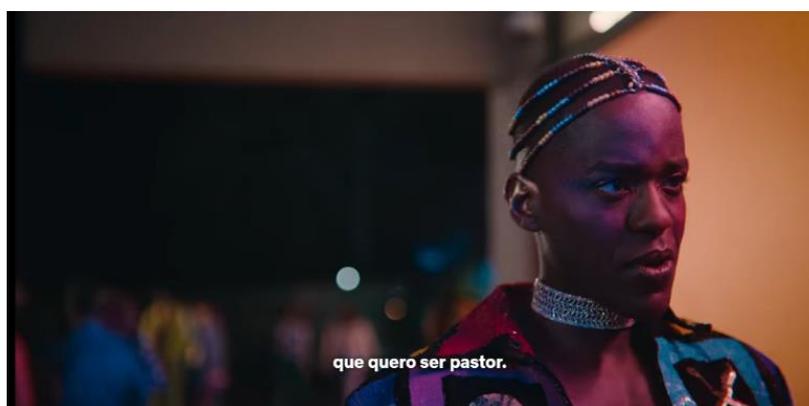
O desfecho do argumento narrativo de Eric Effiong converge com a trajetória da personagem Hansel, de *Hedwig: The Angry Ich*. Considerando que Hedwig, nascida Hansel apresenta um contínuo de busca pelo amor, nessa caminhada seu

percurso dramático é marcado, inicialmente, por um mito grego que demonstra a dominação masculina e patriarcal que atinge os afetos. Trata-se da história que Hansel ouve de sua mãe sobre os humanos serem compostos de duas partes inseparáveis. Porém, um dia, Zeus temendo a força que esses seres andróginos teriam em sua completude e pudessem desafiar o poder patriarcal da deidade, os separou com um raio, ficando eles eternamente procurando sua outra metade e esquecendo-se de ocuparem-se com o questionamento a Zeus.

Entretanto na trajetória em busca do amor, Hedwig é constantemente submetida a humilhações e usurpações pelos seus parceiros, ao final entregando sua peruca e abdicando de ser quem é. Assim, também Eric é atingido em seus afetos com Adam, depois com Rahim e passa a relacionamentos casuais até que se converte, se batiza e se torna pastor caracterizando a abnegação de si, de seu corpo, de suas camadas performáticas em troca do amor prometido pela religião.

No musical *Hedwig and the Angry Inch* (2001), o personagem Tommy Gnosis tem a testa marcada por uma cruz que é um símbolo que reflete sua conexão religiosa e seu conflito interno. A marca na testa está relacionada à trajetória do personagem e à sua relação com Hedwig, especialmente no que diz respeito às questões de identidade, traição e dominação, que permeiam a narrativa. Freud (2010) define a entrega religiosa como uma terceira margem como caminho à felicidade, como opção do sujeito para escapar à narcose ou à neurose.

Figura 52-Eric revela a Otis sua decisão de tornar-se pastor



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2023, T8, E8, 1h, 11', 21"). Capturado pelo autor.

Jovens negros, com a mesma identidade de gênero de Eric, que muitas vezes têm como elementos de sua formação e espaços de convivência restritos como a

escola e a igreja podem ter na personagem um ideal identitário, dessa forma opera-se o controle. Tanto a atitude de Hedwig como a de Eric podem ser interpretadas pelo público como um convite a abraçar a própria vulnerabilidade encontrando força em suas fraquezas.

Slavoj Žižek (2018), no prefácio à edição brasileira de *Lacrimae Rerum; Ensaios sobre cinema moderno*, intitulado *Hollywood Hoje: Notícias de um Front Ideológico*, nos provoca com um questionamento crucial sobre a motivação “em nossa época” para a “nova necessidade de uma Mentira para a manutenção do sistema.” Ao comentar o filme *O Cavaleiro das Trevas*, Žižek discute questões relacionadas à regressão ideológica e observa que “uma das melhores maneiras de detectar mudanças no espectro ideológico é comparar reconstituições consecutivas de uma mesma história.”

Seguindo esse raciocínio, podemos realizar um procedimento análogo ao analisar o mito platônico do andrógino, retomado na narrativa de *Hedwig and the Angry Inch*, que passou por várias adaptações até influenciar a construção da personagem Eric Effiong em *Sex Education*. Inicialmente, a trajetória de Eric faz referência ao musical, posicionando este como um símbolo de identidade *queer*. No entanto, ao longo do desenvolvimento da personagem, embora surjam indícios de uma narrativa emancipatória, ao final, o roteiro “revirando tudo e optando abertamente pelo fundamentalismo religioso,” insere uma regressão ideológica que sacrifica a liberdade de Eric.

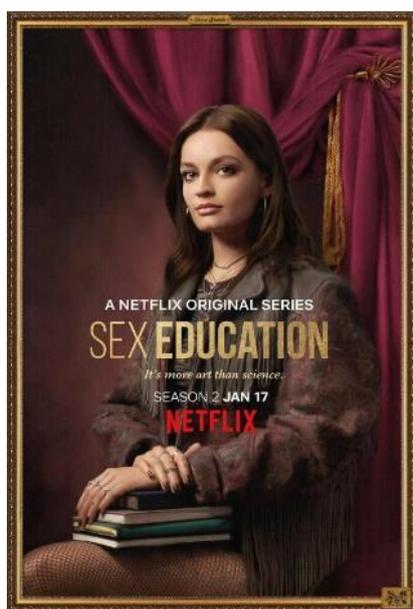
Essa analogia nos conduz a um questionamento alinhado ao de Žižek (2018): “É necessária mais alguma prova de que a ideologia está bem viva em nosso mundo pós-ideológico?”

Essa ideia de mundo pós-ideológico, já é em si uma ideologia dominante, conforme explicita István Mészáros em *O poder da ideologia* (1996). Segundo este autor, tal discurso, próprio do neoliberalismo, visa ao apagamento das disputas de poder e dos antagonismos sociais e políticos da “sociedade civil” e do estado político, a fim de causar uma falsa ideia de consenso ideológico

4.5. QUEM TEM MEDO DE MAEVE WILEY³³?

O pôster de Maeve Wiley, para divulgação da 2ª temporada de *Sex Education* (2020) representa uma ponte entre o ideal renascentista antropocêntrico, colocando em evidência o potencial humano e os desafios contemporâneos da juventude.

Figura 53- Pôster de Maeve Wiley como Monalisa



Fonte: Foto de divulgação da 2ª temporada de Sex Education, *site oficial Netflix*

Figura 54- Monalisa, de Leonardo da Vinci (1503-1506)



Fonte: Paris City Vision. Disponível em : <https://x.gd/3ZDKw> Acessado em: 10 ago. 2024.

Essa dicotomia, associada à frase "Isso é mais arte que ciência" reforça a necessidade de transcender a primazia da ciência sobre a arte, adotando uma perspectiva humanista que põe em foco o homem e sua dimensão estética. Sob essa lente, aparentemente, não se nega a razão, o pensamento crítico e o conhecimento científico que deveriam convergir para promover uma formação plena do ser humano, como os preceitos do Renascimento e incorporados pelo próprio Leonardo da Vinci, autor de Monalisa, o qual desenvolveu-se tanto nas ciências, arquitetura quanto nas artes, realizando o propósito de um homem que desenvolveu ao máximo suas potencialidades humanas.

Essa composição carregada de significados pela evocação da Monalisa, ícone da pintura do Renascimento, sugere um vínculo com o humanismo, movimento

³³ O título faz alusão à peça Quem tem medo de Virgínia Woolf?

cultural e intelectual que marcou essa época, enfatizando a dignidade, a autonomia e a capacidade criativa do ser humano. No Renascimento, o foco deslocou-se de uma visão teocêntrica para uma concepção antropocêntrica, em que a ciência, a arte e a literatura eram interligadas como expressões do potencial humano. Maeve, como personagem, a princípio, simboliza esse ideal do início da Modernidade, apresentando-se como uma jovem em busca de seu lugar no mundo.

Ao observarmos que em vez de repousar as mãos sobre os braços de uma cadeira, como a persona da obra original, Maeve as apoia sobre uma pilha de livros dispostos em suas pernas cruzadas. Iconograficamente pode-se interpretar que esse detalhe traz para a representação um novo verniz sobre o humanismo renascentista suscitado no pôster, avançando para uma figura que carrega e atualiza os valores iluminista na sua trajetória, em busca de sua emancipação. Os livros aqui apresentados podem ser interpretados como símbolos de conhecimento e via intelectual para a emancipação da personagem, destacando o papel central da educação na trajetória de Maeve, conectando suas características individuais — rebeldia e inteligência — com as oportunidades de transformação que a educação oferece. Assim, a imagem alude ao movimento artístico representativo do início da Modernidade e caminha em direção ao movimento filosófico-político que dá continuidade ao projeto Moderno, ou seja, o iluminismo, como esclarecimento, cuja

ideologia se articulou originalmente como uma grande busca intelectual pela **emancipação da humanidade**. Postulava que a remoção dos obstáculos “artificiais do caminho da razão — incluindo, em lugar de destaque, o tipo de obstáculos por cuja construção o arsenal sacerdotal de obscurantismo e intolerância era declarado diretamente responsável — resultaria em uma ordem social idealmente recompensadora, pois **os indivíduos autonomamente autodeterminados poderiam a partir daí seguir livremente, como a ditames eminentemente recomendáveis de suas próprias faculdades intelectuais e morais**, “o que a Razão exige” em vez de se submeter a “falsos profetas” e a soberanos tirânicos. **Não havia lugar, em uma tal visão, para uma contradição séria entre o indivíduo autônomo e o todo**. Na concepção liberal-iluminista do indivíduo como um “indivíduo da espécie” (cuja “natureza mais íntima, que determinava a formação da sociedade, era tida como composta pelas determinações mais profundas da própria espécie), traçava-se uma linha direta ligando os indivíduos particulares à humanidade em geral. A solução positivo-emancipatória dos problemas identificados era otimisticamente prevista a partir desses pressupostos, tanto em termos do conhecimento alcançável quanto do aperfeiçoamento moral possível das partes e junto com elas, do todo (Mészáros, 1996, p 510-511. *Grifos nossos*).

Maeve representa a racionalidade, a sabedoria, o equilíbrio e a moral individual que levam o ser individual autonomamente à emancipação, mesmo frente as mais insolúveis contradições materiais que o esclarecimento não conseguiu superar desde os primórdios do projeto de modernidade até hoje, na Era do capitalismo tardio, como a própria condição socioeconômica da personagem, que apesar de ter sofrido o abandono dos pais e ter sido criada praticamente sozinha, na convivência com o irmão; de posteriormente sofrer a perda da mãe por overdose de drogas ilícitas; de morar em uma casa- contêiner, em um parque de trailers; de ser prejudicada pelo irmão que é dependente químico e vendedor drogas para manter o próprio vício; ela supera tudo isso, sublimando **autonomamente** todas as mazelas sociais que determinam sua condição material de vida por meio do esforço pessoal, do mérito, da racionalidade e autocontrole emocional, **autodeterminados de suas próprias faculdades intelectuais e morais**.

Essa concepção liberal-iluminista burguesa veleitória de emancipação há muito esfacelada, desde a Revolução Francesa, é apresentada hoje, nesta narrativa, por uma personagem feminina que, frente às adversidades sociais, parece encarnar perfeitamente a falácia do discurso neoliberal da resiliência que

apresenta-se como uma noção fortemente compatível com uma agenda neoliberal para o Estado Social, cuja retórica foi apropriada pelas instituições políticas nacionais e europeias nos processos de implementação e legitimação das respostas políticas à crise, com o objetivo de transformação da missão e funções dos Estados Sociais e ultimamente do modelo social europeu (Calado *et. al.*, 2018, p. 53).

Ao mesmo tempo que Maeve pode ser interpretada como um ícone para as jovens, ou como símbolo de representatividade, e empoderamento feminino, a personagem pode reforçar alguns discursos neoliberais a partir da apropriação das pautas sensíveis pela indústria cultural, incorporando valores como a resiliência, a meritocracia e a ideia de que o indivíduo é gestor de si mesmo, que pode obter sucesso se tiver um projeto de vida, mesmo que isso signifique, construir uma persona que esconde sua verdadeira subjetividade e privar-se dos afetos, além de ignorar a condição material de sobrevivência, o que significaria uma resiliência à condição econômica e social dentro da lógica interna da narrativa que age como reflexo das tendências hegemônicas sociopolíticas da atualidade.

Figura 55-Comunidade de casas-contêiner em que Maeve cresceu



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2022). Capturado pelo autor.

Soma-se a isso o fato de que a identidade estética que a personagem assume é uma forma de resistência/ resiliência feminina à opressão masculina, podendo ser entendida intraficcionalmente como uma postura ideológica da jovem estudante, e não uma simples escolha estética, numa atitude de não submissão ao padrão social de feminilidade e de autonomia sobre o próprio corpo. Esse aspecto progressista em seu arco narrativo é consequência de uma atitude de defesa contra as importunações masculinas oriundas do passado da personagem vivendo no parque de trailers e contêineres e da atitude caluniosa de um menino, a quem ela negou um beijo aos 14 anos, que por não aceitar o não, numa postura machista espalhou para os colegas que ela fez sexo oral e mordeu o pênis dele, a fim de esconder o motivo do distanciamento e do fracasso de sua empreitada — a recusa ao beijo, por isso ela fica estigmatizada com o apelido: Morde pau.

A postura e a identidade visual de Maeve contrapõe à estética do grupo autodenominado de os intocáveis liderado por Ruby Matheus. Sobre esse aspecto, questiona-se até que ponto essa estética é uma livre escolha da personagem ou essa é uma forma de estar no mundo (**o estar aí**), de ser percebida antinomicamente ao grupo de garotas que seguem o *mainstream*, as patricinhas da escola.

Maeve Wiley, enquanto uma das personagens femininas centrais de *Sex Education*, apresenta-se inicialmente como um arquétipo familiar na cultura midiática: o adolescente rebelde. Vestindo roupas de inspiração *punk-dark*, como jaquetas de couro, meias arrastão, roupas em tons escuros e *shorts jeans* mais curtos que os

usuais, maquiando-se de forma pesada e optando por cabelos descoloridos com pontas tingidas de rosa, no início da narrativa.

A Personagem jovem Maeve representa e substitui algo que está fora dela como ilustração sígnica, ou seja, como “produto ideológico é não apenas uma parte da realidade natural e social [...], mas também, ao contrário desses fenômenos, reflete e refrata outra realidade que se encontra fora dos seus limites” (Volóchinov,2018, p.91). Ela é um signo cultural carregado de ideologia. Assim como a narrativa na qual está inserida é “um produto de consumo [transformado] em um signo de ideológico”.

Há na constituição do arco narrativo da personagem vários momentos que representam atitudes progressistas e altruístas, como o aborto após uma gravidez indesejada; o apoio a Ruby Matheus, quando a foto da vagina desta é compartilhada em aplicativo de mensagens por todo *campus*; a sororidade na cena de apoio a Aimee para superar o trauma pela importunação sexual sofrida dentro do ônibus a caminho da escola.

Figura 56- Matéria sobre sororidade em Sex Education



Fonte: Omelete, Série, Artigos: *Sex Education*, assédio e sororidade: como a segunda temporada acertou em cheio (Julia Sabbaga, 29.01.2020)
 , <https://www.omelete.com.br/netflix/sex-education-assedio-sororidade>

Entretanto, na constituição dessa personagem, há uma idealização/romantizarão do papel da literatura como detentora da solução para superação de seus problemas sociais, uma vez que ao longo da série a personagem constantemente é vista com um livro de literatura por perto ou em mão. Assim, negam-se as contradições e reforça-se a ideia de que o indivíduo é responsável por seu sucesso ou fracasso orientado por suas escolhas, independente das múltiplas determinações materiais, sociais, políticas e econômicas que incidem sobre ele.

Figura 57- Maeve lendo Virginia Woolf, *Um Teto Todo Seu*



Fonte: O centro (Todos os livros que Maeve Wiley menciona em *Sex Education*, Katie Yee, 28-02-2020) <https://lithub.com/every-book-maeve-wiley-references-in-sex-education/>

A constituição da verossimilhança de Maeve como signo ideológico de empoderamento feminino e de resistência feminista é apresentada ao público vinculada às suas referências literárias: *Como Gostais*, de William Shakespeare, primeira leitura obrigatória no início do semestre na escola *Moordale*; *Middlemarch*, de George Eliot; *Um Teto Todo Seu*, de Virginia Woolf; e *The Bell Jar*, de Sylvia Plath, remetem a um feminismo clássico do início do século XX. Embora essas obras tenham sido fundamentais para a discussão sobre o papel da mulher na sociedade, elas abordam temas que, em grande parte, já foram superados ou resinificados pelos debates feministas contemporâneos. Desse modo, a construção de Maeve, ancorada em referências das lutas feministas do início do século passado, desvia a tensão das atuais pautas feministas, como interseccionalidade, transfeminismo e direitos reprodutivos, que têm ocupado o centro das discussões no Reino Unido e no mundo.

Essa escolha narrativa reflete o papel da indústria cultural no concernente ao que István Mészáros (1996) postula sobre o poder da ideologia. O filósofo húngaro destaca que o poder da ideologia reside em sua capacidade de neutralizar as relações de poder ao ocultar ou distorcer debates que poderiam questionar as estruturas dominantes. Em vez de inserir Maeve em diálogos com autoras feministas contemporâneas, como Bell Hooks, Judith Butler, Ângela Davis ou Chimamanda Ngozi Adichie, a série limita seu discurso a um feminismo canônico e, aparentemente, inofensivo à lógica produtiva do capital sobre a dominação dos corpos, na atualidade.

Esse apagamento das pautas contemporâneas relaciona-se, positivamente, ao contexto político do Reino Unido, marcado por posturas conservadoras, como as do primeiro-ministro Rishi Sunak, já expostas anteriormente, e as da escritora J.K. Rowling, que se tornou símbolo de discursos transfóbicos que dividem o movimento feminista.

Figura 58- Postagem transfóbica da autora J.K. Rowling, no Twitter, atual X



Fonte: *Twitter*. Disponível em: @MusicbyScott. Acesso em: 29 set. 2023.

Ao omitir essas tensões e debates contemporâneos, a série contribui para um feminismo liberal esvaziado de conteúdo transformador, por isso Maeve não escapa à dominação masculina, e a ideologia do *American Dream*³⁴. O discurso conservador de Sunak e da autora de Harry Potter reforçam a ideologia do gênero atrelado ao binarismo do sexo biológico, incorporado na personagem feminista-protagonista, e em suas bases do feminismo tradicional binário. Sobre essa condição real das questões de Gênero, no Reino Unido, Judith Butler (2024)

³⁴ O *American Dream* (sonho americano) remonta aos primeiros colonizadores puritanos do século XVII, cuja crença na predestinação divina e na salvação pela graça fomentou a ideia de que o sucesso material era um sinal de eleição divina. Com o tempo, essa concepção religiosa transformou-se em um ideal secular, associado à ascensão social, à meritocracia e à promessa de prosperidade para todos. No entanto, o "sonho americano" revelou-se uma construção ideológica que naturaliza desigualdades estruturais e marginaliza aqueles que não alcançam a prometida ascensão social. Como observa Gick (1992), "apesar das críticas e do desmoronamento do ideal para muitos, o mito do "sonho" persiste como um dos principais motores da sociedade americana. Gick, Paulo Warth. O sonho americano: Mito ou realidade? Gick, Paulo. O Sonho Americano: Mito ou realidade? Cadernos do Instituto de Letras, Porto Alegre, p. 9-25, 08 nov. 1982. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/247860/000074514.pdf?sequence=1> . Acesso em: 20 mar. 2025

diz que são posições que se opõem ao “gênero” a fim de restaurar a ordem patriarcal e a hierarquia de gênero. E, no entanto, a continuidade do discurso da “ideologia antigênero” coloca as “feministas radicais” contemporâneas em uma posição de lamentável cumplicidade com os objetivos fundamentais do novo fascismo.

Para dizer a verdade, enquanto a direita se refere à sua posição como de “combate à ideologia de gênero”, as feministas transexcludentes enfocam, enfocam a “ideologia da identidade de gênero”, talvez para marcar uma diferença, mas deixando o eco ressoar com políticas de direita, muitas vezes fascistas. (Butler, 2024, p.149).

Um fato importante a se destacar, é que o papel feminista por excelência é protagonizado por uma mulher branca, que não chega a contestar de fato as questões interseccionais. Outros dramas de grande destaque são vividos por mulheres brancas como Aymee Gibbs, Jean Milburn, contudo isso não significa que não há personagens femininas negras representadas, todavia, essa participação é secundária e nem aparece nos pôsteres de divulgação. De acordo com Butler (2024) o feminismo no reino unido é racista e transexcludente, a autora ainda afirma que essas feministas

Ao mesmo tempo que acreditam estar garantindo as bases para o feminismo ao pôr em foco o “sexo”, elas se aliam a outros discursos raciais implicados nos discursos biológicos. Para Sophie Lewis, acadêmica e feminista, o feminismo radical transexcludente do Reino Unido é obcecado por realidades biológicas” de modo a dar continuidade a “ uma longa tradição do feminismo britânico de interagir com o colonialismo e o império”, ela salienta que impor o binarismo de gênero em bases “biológicas” serviu a objetivos convergentes de heteronormatividade e dominação colonial (Butler,2024, p.150).

Há de se ressaltar que mesmo em face de toda a referência à Shakespeare, à literatura inglesa e feminista e às autoras supracitadas como Virgínia Woolf, de cuja obra Maeve é uma ávida leitora, o que supostamente a torna contestadora, seu destino final — estudar escrita criativa nos Estados Unidos — alinha-se com a perpetuação do *American Dream*, reforçando a centralidade estadunidense como epicentro da legitimação cultural e intelectual no Ocidente, assim como o vídeo sobre a História da Educação Sexual, anteriormente mencionado, que destaca mais as ações estadunidenses sobre esse componente curricular.

A trajetória dessa personagem reflete, em seu epílogo, um fenômeno profundamente enraizado na lógica da indústria cultural e na hegemonia dos Estados Unidos como matriz cultural global. Podemos concluir que este é um feminismo de folhetim, a fim de agradar e representar a adolescente que se identifica com a

personagem, uma vez que por meio do rótulo da representatividade, mitiga ou esconde a luta feminista (atual) de fato. A indústria cultural apropria-se dessa pauta progressista de forma idealizada, permitindo à espectadora jovem que apenas se sinta representada e que tenha uma visão do feminismo pela lente do capitalismo, apenas o que é permitido saber ou conhecer.

Eis aí o ideal do natural neste ramo. Ele se impõe tanto mais imperiosamente quanto mais a técnica aperfeiçoada reduz a tensão entre a obra produzida e a vida quotidiana. O paradoxo da rotina travestida de natureza pode ser notado em todas as manifestações da indústria cultural, e em muitas ele é tangível (Adorno; Horkheimer, 1985, p.106).

Maeve que construiu uma imagem como feminista e intelectual, porém, ao chegar aos EUA, encontra-se submetida à autoridade de um homem — o professor Thomas Molloy — que não apenas descarta seus manuscritos como também favorece Ellen — uma aluna mediana — devido ao capital que a família dela investe na construção de um novo prédio no *campus*, além de ser uma família tradicionalmente instruída na instituição em que Maeve ingressa. Essa dinâmica escancara a situação estruturada pelo capitalismo neoliberal, onde a verdadeira estratégia de ascensão não é o talento ou a capacidade intelectual, mas sim a posição de classe, a influência e as relações de poder que sustentam uma elite cultural.

A decisão narrativa de enviar Maeve para os Estados Unidos em vez de consolidar sua trajetória de escritora no Reino Unido reverbera o que Theodor Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento* (1985), puderam observar de perto, quando fugiram para os EUA, durante o nazismo, o modo como funciona a indústria cultural para padronizar e massificar produtos culturais, reduzindo a arte às mercadorias e direcionando a cultura para o entretenimento e consumo acrítico.

Tal padronização e hegemonia cultural guarda semelhança com as práticas da Netflix, como o *Netflix Fund for Creative Equity*, que, sob justificativa de fomentar talentos de comunidades sub-representadas em países como Brasil, Índia, Indonésia, reforça a ideia de que a indústria cultural estadunidense continua sendo uma matriz dominante. Assim como Bill Gates e George Soros utilizam a filantropia para suavizar as contradições do capitalismo sem alterá-lo estruturalmente (Žižek, 2014), a Netflix oferece oportunidades de capacitação que, longe de desafiar a hegemonia cultural, a reforçam. A formação de roteiristas e cineastas em contextos periféricos por uma

empresa estadunidense tende a consolidar a dependência estética e narrativa desses criadores em relação às formas de contar histórias e conteúdos legitimados pelas corporações midiáticas dos EUA.

Figura 59- CEO do Instituto de Cinema Latino dos Estados Unidos, em vídeo sobre o Netflix Fund of Creative Equity



Fonte: Netflix Inclusão,2023. Disponível em : https://about.netflix.com/pt_br/inclusion

Analogamente, Maeve, apesar de seu repertório literário e teórico feminista europeu, só atinge seu ápice intelectual quando vai para os Estados Unidos, um movimento que simboliza a internalização do paradigma segundo o qual o verdadeiro sucesso— seja no âmbito acadêmico, criativo ou artístico — só pode ser legitimado dentro da cultura estadunidense. Isso corrobora o que Adorno estabelece como uma característica central da indústria cultural: a padronização, a homogeneização dos produtos culturais, que não apenas determinam o que deve ser consumido, mas também onde e por quem a cultura deve ser legitimada (Adorno; Horkheimer,1985).

Isso pode não ser percebido por um leitor (espectador) acrítico. Uma vez que o modo de recepção determina, pois, que “a força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos” (Bourdieu, 2012, p.50.)

A constituição narrativa de Maeve subverte a ideia do rebelde sem causa ao trazer para o centro de sua trajetória as condições concretas de sua vida intraficcional. Sua rebeldia não é abstrata, mas enraizada na luta pela autonomia em um contexto

de desigualdade social e de gênero, no qual para sobreviver e adquirir respeito como mulher tem que criar uma estética e postura a fim de intimidar, mostrar-se forte e se auto afirmar como mulher.

Daí advém o medo que Maeve Wiley supostamente “provoca”, como se estivesse indagando com Judith Butler: *Quem tem medo do Gênero?* (2024), em desafio à sociedade patriarcal e às contradições atuais a respeito das questões de gênero. O enigma sobre sua persona tal qual o sorriso de Monalisa é desvelado em um momento de desestruturação emocional de Otis, em uma festa na casa dele, rapaz por quem a moça nutre uma paixão. O adolescente — num acesso de machismo e embriaguez — expõe a enigmática garota, a fim de mostrar-se superior a ela, após um término de relacionamento: “[...] E todos conhecem a Maeve. A assustadoora Maeve. [Em tom de deboche, balançando as mãos como se tremesse de medo]. Mas ela não é assustadora é puro fingimento.” (*Sex Education*, 2020, T2, E6, 49' 20”). A manifestação da dominação masculina nesta cena põe em cheque a máscara que esconde a afetividade e a intimidade da jovem.

Apesar da personagem Maeve Wiley representar um feminismo alinhado às primeiras ondas do movimento, — o que, ideologicamente, pode ser neutro e inofensivo aos atuais debates políticos —, aproximando-se das reflexões de Virgínia Woolf, não estabelecendo um diálogo direto com as discussões contemporâneas do feminismo. Sua trajetória na série reforça a luta pela autonomia feminina e pela inserção intelectual da mulher, temas centrais em *Um teto todo seu* — livro lido pela personagem e coincide em muitos pontos com sua evolução narrativa — mas não incorpora as complexidades das opressões que cruzam gênero, raça e classe. No entanto, essa limitação não invalida a relevância dos textos de Woolf, que ainda oferecem uma chave de leitura para compreender as estruturas de dominação de gênero que persistem na sociedade. O que é contraditório e ideológico, porque mesmo Maeve tendo conquistado um teto todo dela em solo estadunidense, sua independência e projeção intelectual dentro da lógica da narrativa depende de sorte e de uma ajuda da amiga rica que desiste da bolsa e dos privilégios por algo mais rentável — os negócios da família. Frente a esse complexo cenário que uma obra de ficção apresenta “seria preciso toda acuidade de Virgínia Woolf e o infinito refinamento de sua escrita para levar até às últimas consequências a análise de uma forma de

dominação inscrita em toda ordem social e operando na obscuridade dos corpos” (Bourdieu, 2024, p.135).

4.6 ADAM GROFF NÃO VAI A LUGAR ALGUM

A trajetória da personagem Adam Groff em *Sex Education* exemplifica os efeitos da repressão psíquica da masculinidade tóxica e da opressão exercida pelo machismo estrutural, especialmente em sua relação com Eric Effiong. A partir de uma análise psicanalítica fundamentada em Sigmund Freud (2010) e na filosofia de Herbert Marcuse (1975), é possível compreender como os instintos de vida (*Eros*) e de destruição (*Thanatos*) se manifestam na psique de Adam, particularmente durante o confinamento, na Detenção, um quarto para isolamento como forma de castigo severo, determinado pelo diretor. Neste local as normas repressivas da civilização são temporariamente “suspensas”, podendo ser interpretado como um momento dionisíaco de suspensão das leis morais da sociedade.

A cena em que Adam e Eric são colocados em detenção representa uma ruptura simbólica com o espaço social regido pelas normas da "civilização". Isolados dos olhares que sustentam essas normas repressivas, ambos ficam livres para vivenciar impulsos primordiais que são habitualmente contidos socialmente. Freud, em *O Mal-Estar na Civilização*, observa que "o sentido da evolução cultural já não é obscuro para nós. Ela nos apresenta a luta entre *Eros* e *Thanatos*, instinto de vida e de destruição, tal como se desdobra na espécie humana" (Freud, 2010, p. 90-91).

Nesse cenário, *Eros* e *Thanatos* encontram um terreno fértil para emergir. Inicialmente, a relação entre Adam e Eric é marcada pela violência, reflexo de *Thanatos*, que domina a *psique* de Adam devido à intensa repressão de seus impulsos libidinais. No entanto, conforme a interação entre eles evolui, *Eros* começa a predominar, redirecionando o instinto destrutivo de Adam para a possibilidade de uma conexão emocional e sexual genuína. Freud complementa essa análise ao afirmar que

[...] é no sadismo, em que ele [*Eros*] modifica a seu favor a meta erótica, mas não deixa de satisfazer plenamente o ímpeto sexual, que atingimos a mais clara compreensão de sua relação com *Eros*. Mas também ali onde surge o propósito sexual, ainda a mais cega fúria destruidora, é impossível não considerar que sua satisfação está ligada a um prazer narcísico extraordinariamente elevado, pois mostra ao Ego a realização de seus antigos desejos de onipotência (Freud, 2010, pág. 90-91).

A suspensão temporária da repressão cultural na detenção não apenas permite que *Eros* e *Thanatos* coexistam, mas também cria um espaço para que Adam inicie um processo de autodescoberta.

O comportamento de Adam é profundamente enraizado em sua relação com o pai, Michael Groff, que atua como uma figura de autoridade opressora e distante. Freud descreve como o superego internaliza os valores e normas impostos por figuras autoritárias, criando uma tensão interna entre os desejos instintivos e a necessidade de conformidade. Essa tensão é exacerbada por um modelo de masculinidade tóxico, no qual a vulnerabilidade é vista como fraqueza.

Herbert Marcuse, em *Eros e Civilização* (1975), expande esse ponto ao introduzir o conceito de "mais -repressão", no qual a sociedade exige um controle dos impulsos que ultrapassam o necessário para a convivência social, atendendo aos interesses de dominação das classes sociais hegemônicas.

Adam, preso nesse modelo, direciona sua frustração e desejo reprimido para Eric, inicialmente como violência. O isolamento na detenção, no entanto, subverte esse padrão, permitindo que Adam comece a questionar as normas que regem sua masculinidade e seu comportamento.

A agressividade de Adam direcionada a Eric pode ser interpretada como um mecanismo de deslocamento, conforme descrito por Freud (2010). Sentindo-se incapaz de atender às expectativas de seu pai e da sociedade, o *bad boy* redireciona sua frustração para um alvo mais vulnerável. Essa dinâmica reflete uma luta interna entre seus instintos destrutivos (*Thanatos*) e sua busca inconsciente por conexão (*Eros*).

Eric, por outro lado, representa uma ameaça simbólica à masculinidade hegemônica de Adam. Como jovem *queer*, ele desafia os padrões normativos que Adam internalizou, exacerbando sua agressividade. No entanto, a convivência forçada na detenção cria um espaço para que Adam reconheça seus desejos reprimidos e inicie uma transformação.

O momento de intimidade entre os dois rapazes marca uma ruptura com o modelo de repressão que até então governava a vida do filho do diretor. Sob a ótica de Marcuse (1975), essa transformação pode ser vista como uma liberação parcial da repressão excessiva, permitindo que Adam explore aspectos de sua identidade que haviam sido suprimidos.

Freud (2010) aponta que a evolução cultural está marcada pela luta entre *Eros* e *Thanatos*. No caso de Adam, essa luta não apenas define sua relação com Eric, mas também reflete um processo maior de enfrentamento e superação das normas opressivas que moldam sua masculinidade.

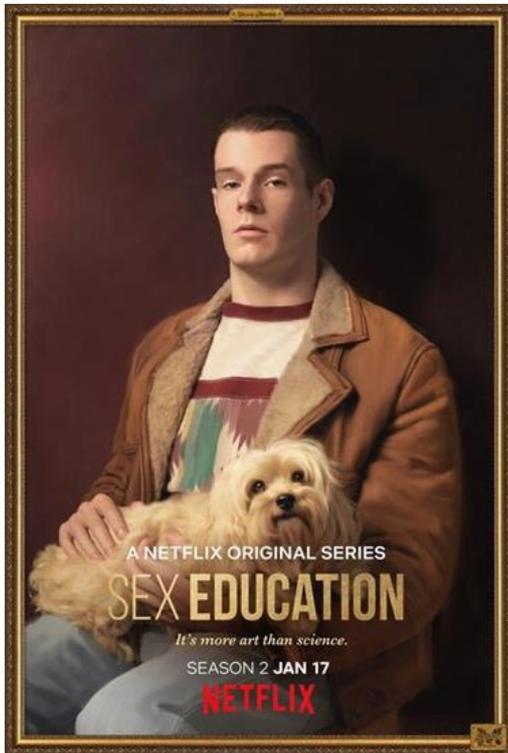
Com base em Freud e Marcuse, é possível interpretar essa trajetória como uma metáfora para os desafios da emancipação individual em um contexto social marcado por repressão e dominação.

4.6.1 Adam: O “cavalheiro” com a cachorrinha

Sob o tema *It's more art than science* (Isso é mais arte que ciência) a *webserie* estampa em seus pôsteres oficiais um enunciado que procura negar o seu conteúdo psicanalítico, instrutivo e sexual terapêutico, contradizendo o discurso presente em seu vídeo de divulgação e no arco narrativo das personagens, afirmando-se como arte, ou seja, fruição, e distanciando-se de seu potencial conteúdo racional científico e técnico. Todavia não o nega completamente, pois diz que é constituído mais de arte que de ciência, sendo assim não nega totalmente sua intenção esclarecedora. Para isso recorre a pôsteres individuais, de forma intertextual, com a estética renascentista e humanista do retrato, que põe o homem como elemento único e central.

Arrogando para si o caráter de arte, a produção da *webserie* distancia-lhe, ideologicamente, do caráter mercadoria, aludindo aos tempos auráticos da arte pela arte, ou seja, o caráter único da obra que uma vez os retratos renascentistas possuíam, distantes da era de sua “reprodutibilidade técnica” representada pela principalmente pela fotografia (Benjamin, 2016). Assim a personagem Adam e a cadelinha Madam são retratados em relação intertextual com a obra *A Dama com Arminho* (1489), de Leonardo da Vinci:

Figura 60- Adam Groff representado, intertextualmente, como a Dama com arminho



Fonte: Foto de divulgação da 2ª temporada de *Sex Education*, site oficial *Netflix*

Figura 61- Dama com arminho, de Leonardo da Vinci (1489)



Fonte: The National Museum in Krakow (Vinci)
Disponível em :

https://artsandculture.google.com/asset/lady-with-an-ermine-0025/HwHUppgDy_HxNQ?hl=pt-BR

Acessado em :19 nov.2024

Certamente, essa alusão não é casual. Adam tem sua evolução narrativa, à primeira vista, marcada pela repressão paterna como símbolo da dominação masculina, uma vez que seu pai é um homem de posturas rígidas e de muita exigência sobre o desempenho do filho no colégio. Em casa, o relacionamento entre ambos é marcado pelo distanciamento e pela falta de diálogo. Em geral, o jovem sente uma grande intimidação diante da figura paterna, o que seria, simbolicamente, na teoria freudiana, o medo da castração, mas ao mesmo tempo que sofre com o medo de decepcioná-lo, nutre um sentimento de rejeição pelo pai. Adam acaba repetindo aquilo que Bourdieu, nos seus estudos sobre *A Dominação Masculina* (2024), chama de

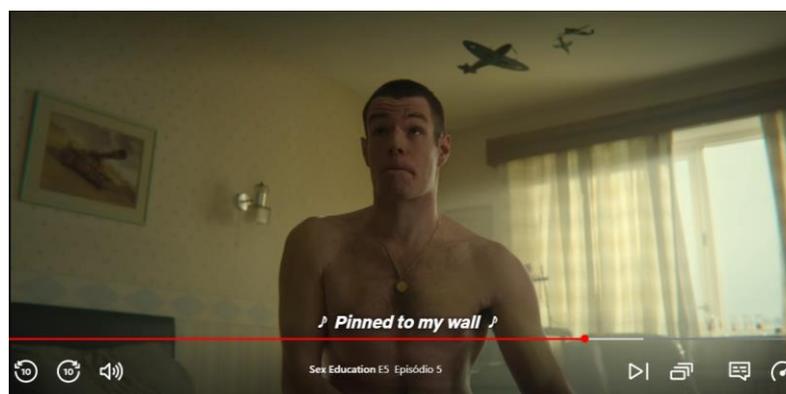
habitus, o que corresponde a um poder simbólico e estrutural sobre o qual o indivíduo não age de forma consciente na reprodução de padrões de dominação.

Por esses motivos o rapaz cresce e chega à adolescência sem sublimar a condição edípica, continuando a proximidade afetiva com a mãe, a qual, apesar de sofrer com a violência simbólica perpetrada pelo pai, é a única fonte de atenção e referência que Adam possui, por isso é retratado com a cadelinha Madam — pertencente à sua mãe — no colo, e olhar vago, evocando uma certa complexidade de sua *persona*.

Considerando esse conjunto de signos, podemos interpretar a trajetória de Adam Groff à luz do totemismo freudiano, particularmente no tangente à sua relação com os animais, como mediadores de suas identificações e conflitos edípicos mal-resolvidos. O forte vínculo com a cadelinha Madam funciona como resistente elo afetivo com o universo materno e uma compensação para a falta de afetividade e identidade com a figura paterna.

A intertextualidade sugere um simbolismo materno e uma relação de dependência afetiva que caracteriza sua personalidade insegura. A presença da cadelinha também se torna ainda mais significativa em uma cena em que Adam se masturba, dividido entre a imagem de um homem e de uma mulher, em um pôster sobre a cabeceira de sua cama, oscilando seu olhar entre as duas figuras sem saber qual lhe provoca mais desejo. No momento em que ejacula fitando o abdômen da figura masculina no pôster, Madam entra no quarto e os dois se olham, reforçando sua conexão com um afeto familiar e feminino, mas também estabelece uma latência simbólica entre desejo e culpa.

Figura 62- Adam Groff, masturbando-se indeciso entre a figura masculina e feminina como fonte de seu desejo



Fonte: Netflix (*Sex Education* T1 E5) capturado pelo autor

Figura 63- Pôster sobre a cabeceira da cama de Adam Groff: *Ultimate Deadlock* (Impasse final)



Fonte: Netflix (*Sex Education* T1 E5) capturado pelo autor

Essa concepção edípica do enredo, pode contribuir para reforçar a ideia de que o comportamento dos pais e a disfuncionalidade do casal é responsável pelas inseguranças sexuais do jovem sobre seu papel performático masculino, culpabilizando as relações familiares e patologizando a identidade de gênero, como uma disfuncionalidade psíquica, tornando o indivíduo desajustado para a vida social.

Indivíduos potencialmente fascistas podem desenvolver, a partir de uma interpretação patológica das identidades de gênero apresentadas na série sob um signo psicanalítico, o 9º traço da escala F elaborada por Adorno (2019) caracterizada pelo “Sexo: Preocupação exagerada com “eventos” sexuais. Indivíduos com esse traço do caráter autoritário acreditam que a homossexualidade é uma forma particularmente podre de delinquência e deveria ser punida com severidade”. Uma vez que essa inclinação depende de determinações ideológicas e características diversas subjacentes ao indivíduo.

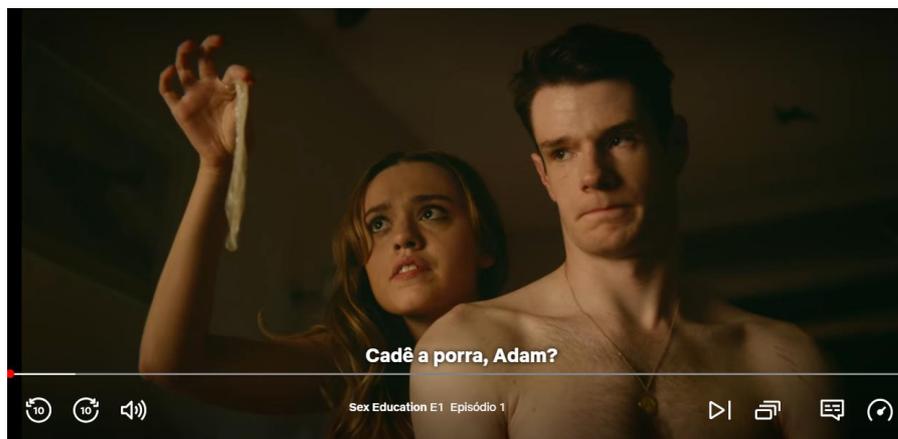
A preocupação com a sexualidade desprendida está atrelada a 4 itens na escala F, dentre eles, 2 estão intimamente ligados à agressão autoritária. Esses dois itens aparecem na persona fictícia de Adam, quando ele persegue e agride sistematicamente Eric Effiong por sua identidade Queer. Essa atitude equivale ao item que diz que “A homossexualidade é uma forma particularmente podre de delinquência e deveria ser punida com severidade” (Adorno, 2019.p.157). A constituição da escala F também considera que essa variável é alheia ao eu, “mas também sugere que os próprios desejos sexuais são reprimidos e correm o risco de sair do controle”. Essa preocupação pode ser a causa da agressão sobre Eric, por quem o jovem se

apaixona; e da forjada relação que Adam estabeleceu com Aimee com quem namorava e não consegue ter uma relação sexual completa, utilizando-a apenas com um objetivo: atender aos padrões sociais, por isso exagera no uso clandestino de Viagra para performar, pois “não importa como ajam na aparência, os homens estão interessados nas mulheres por um único motivo” (Adorno *et. al.*, 2019 p.157). No caso de seu relacionamento com Aimee, seu interesse é manter o que lhe é exigido como *habitus*, sem nenhuma afetividade ou preocupação com o prazer da jovem.

A pressão da dominação masculina sobre Adam pelo machismo estrutural o leva a extremos como simular a ejaculação e recorrer aos fármacos para manter a ereção, a fim de obter uma ejaculação além de fazer a namorada ter um orgasmo, e garantir seu status viril. Em relação a isso Bourdieu (2024, p.40) explica que “Os rapazes tendem a ‘compartimentar’ a sexualidade, concebida como um ato agressivo, e sobretudo físico, de conquista orientada para a penetração e o orgasmo”. Dentro dessa estrutura narrativa rígida em que

O gozo masculino é, por um lado, gozo do gozo feminino, do poder de fazer gozar: assim Catharine Mackinnon sem dúvida tem razão de ver na “simulação do orgasmo”(…) uma comprovação exemplar do poder masculino de fazer com que a interação entre os sexos ocorra de acordo com a visão dos homens, que esperam do orgasmo feminino uma prova da virilidade deles e do gozo garantido dessa por essa forma suprema da submissão (Bourdieu, 2024, p.41).

Figura 64- Frustração de Adam por não conseguir gozar com Aimee



Fonte: Netflix (*Sex Education*, T1, E1, 1'50")

Por frustrar essa expectativa sexual, para ambas as partes; e por frustrar as exigências do pai em outros âmbitos, o filho do diretor acaba por se colocar em situação constrangedora, devido a uma ereção extremamente prolongada devido aos 3 comprimidos estimulantes sexuais que ingerira. Tal situação só se resolve após a conversa “terapêutica”³⁵ com Otis, no consultório clandestino. Depois disso o rapaz passa por um ato de explosão emocional e catarse psíquica, culminando numa atitude extrema: sobe em uma das mesas do refeitório, chama a atenção e declara para todos: “Meu nome é Adam Groff. O diretor Groff é meu pai. O que é estranho, porque eu sou uma droga no colégio. E este. Este é meu pau. Sim, ele é grande. Mas eu olhei no Google, é um pouco acima da média mundial, dos homens adultos”. Conforme imagem seguinte:

³⁵ Otis: Por que você tomou?

Adam: Eu não sei. Ouvi dizer que dá um brilho legal. Devia provar em vez de ser um estraga-prazeres.

Maeve: Ele está com problema no pinto.

Adam: Por que acha isso, Wiley?

Maeve: Garotas conversam, idiota. Aimee disse que você não goza.

Adam: É pressão demais.

Otis: O quê?

Adam: Todos sabem que meu pau é gigante.

Otis: Então você quis aumentá-lo?

Adam: Não, eu só queria que ele ficasse duro.

Otis: E por que acha que não conseguia?

Adam: Não sei. Eu não consigo parar de pensar nas coisas quando eu estou transando, sabe? E se eu for ruim? Talvez eu esteja fazendo errado. Será que ela sabe que eu estou fazendo errado? E se meu pai aparecer quando eu for gozar, e eu não conseguir parar? E ele me vir virando os olhos. E se...

Otis: Certo, tá bom, já entendemos. Olha, me parece que você está passando por um tipo de ansiedade de desempenho. Talvez a lenda acerca do tamanho do seu pênis não ajude. É bem interessante ter mencionado seu pai. Como o fato de ser filho do diretor te afeta?

Adam: É uma merda, obviamente.

Otis: Continue.

Adam: Todos me observam o tempo todo. “Lá vai o Adam Groff, filho do diretor. Ele tem um pau gigante de elefante”. Eu tenho sentimentos. Eu acho que... eu queria ser um garoto normal... Com um pau normal... E um pai normal.

Otis: Eu acho... que você precisa assumir sua narrativa e não o deixar controlar você. Sim, você tem um apêndice enorme. E sim, você tem muita visibilidade aqui, por causa da posição do seu pai. Mas isso não vai mudar as coisas, mas a sua perspectiva pode. Fez algum sentido?

Adam: Não, na real, não.

Otis: Não devia se importar como que os outros alunos pensam. Você é quem é. Não deixe ninguém tirar isso de você.

Adam: Então todo mundo tá errado, e eu sou...incrível?

Otis: Tenha orgulho do seu pênis e das suas origens, e da sua herança, porque nada disso vai mudar. Deve trabalhar com o que tem.

Adam: Tá amolecendo, novato.

Otis: Graças a Deus.

Adam: Ah, você não vai contar isso para ninguém. Você falou aquele lance das quatro paredes, de confiança (*Sex Education*, 2019, T1, E 135'54”).

Figura 65- Adam mostra seu pênis para o colégio, no refeitório



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2019, T1, E1,41'57")

Após esse ato, ele consegue ter uma relação sexual com Aimee e, finalmente, gozar repetindo: “Estou assumindo minha narrativa”, sem se preocupar com a garota que não está sentindo prazer nem consegue ter um orgasmo; porém, ele nem se importa com tal fato, afinal, está realizado, assumindo sua narrativa de dominação masculina,

[...] porque o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de ‘posse’. Daí a distância entre as expectativas prováveis dos homens e das mulheres em matéria de sexualidade — e os mal-entendidos que deles resultam, ligados a más interpretações de ‘sinais’, às vezes deliberadamente ambíguos ou enganadores (Bourdieu, 2024, p. 40).

Pensando a partir desse entendimento de Bourdieu sobre a dominação masculina, só aparentemente Adam conseguiu fugir ao peso do *habitus*, pois continuou com a mentalidade da subordinação erotizada da mulher, considerando que a realização feminina está no atestado de virilidade masculina legitimada pelo gozo do dominador, sendo assim:

A força particular da sociodiceia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é por sua vez, ela própria, uma construção social naturalizada (Bourdieu, 2024, p. 45).

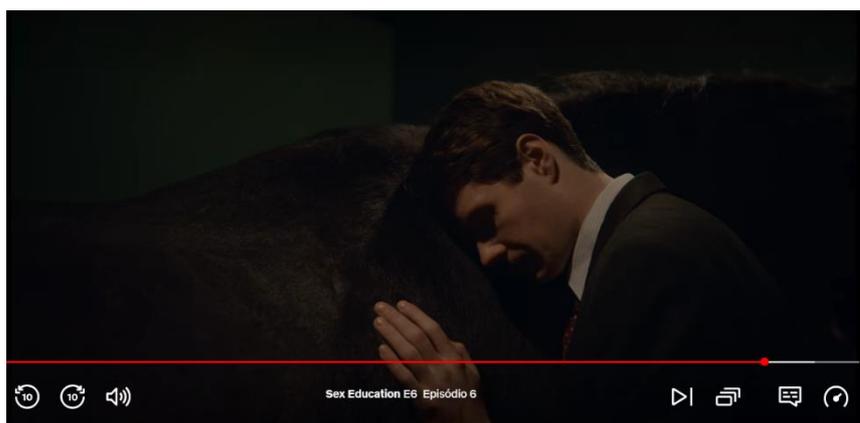
Após o término com Aimee, uma sequência de desajuste e mais repressão por parte do pai (que acaba levando-o posteriormente para o serviço militar, como punição por uma série de outros acontecimentos), essa postura de dominação é levada para

o relacionamento com Eric, contexto em que a postura libertária de um se contrapõe à do outro. Paralelo a suas desventuras, o pai passa por desajuste, e descobre-se a causa de tamanha repressão quando este desabafa em um jantar na casa do irmão mais velho que o oprime mostrando a causa estrutural da pressão sobre o filho:

Meu nome é Michael! E minha vida é um fracasso. Minha esposa foi embora, tenho certeza de que meu filho me odeia e estou desempregado. Mas prefiro todas essas coisas do que ser um merda de homem bombado como você. Você é um merda desde criança. E acho que será um merda até morrer. Provavelmente porque nosso pai era o maior merda de todos. E você aprendeu a me intimidar para que ele não intimidasse você... E isso é uma pena. Mas estou velho demais para que isso seja meu problema. Adeus, Peter (*Sex Education*, T3, E7, 2021).

Adam, após ser expulso do serviço militar; subseqüentemente, perder o emprego na loja de conveniências; e perder o namorado Eric, volta para sua relação com o totem da mãe: a cadelinha Madam. Entretanto, diante das tentativas que o pai faz de reaproximação, no momento em que o rapaz está tentando se ajustar trabalhando em uma fazenda, frente à iminência de se reintegrar à tradicional família classe média, assume um novo totem, relacionado à figura paterna, passando a ter contato com um animal pelo qual sentia medo (cavalo), abraçando-o após dar início à resolução da situação edipiana.

Figura 66- Adam aproxima-se do cavalo, animal que representa o totem paterno



Fonte: Netflix (*Sex education*, 2023, T4, E6, 59min.)

Conforme o jovem vai amadurecendo, seu vínculo com os animais se transforma, ele se aproxima dos cavalos de que passa a cuidar, coincidindo com a aproximação do pai. Essa transição do abandono afetivo pela cadelinha Madam para

o apego aos cavalos coincide com sua aproximação do pai. Sob a ótica do totemismo, essa transição representa uma passagem simbólica de vínculo com a mãe para uma inserção na esfera masculina, na qual o cavalo representa o novo totem, associado à virilidade, à disciplina e ao pertencimento a um universo antes distante para o jovem.

Como aponta Lévi-Strauss em *Totemismo Hoje* (1975), trata-se de uma representação individual e simbólica, pois os totens funcionam como sistemas classificatórios que ajudam os indivíduos a se situarem, atribuindo significados para as relações sociais e familiares. No caso de Adam, a mudança do animal de referência — de um pequeno animal doméstico ligado ao conforto materno para o cavalo, representação da força, do mundo externo em oposição ao espaço doméstico, da liberdade — reflete seu amadurecimento e a tentativa de encontrar um lugar no mundo paterno, que antes lhe fora negado. Essa conquista vai acontecendo aos poucos de forma conflituosa, até o jovem dar uma aula de montaria ao pai. O *start* dessa relação ocorre de maneira freudiana, após uma visita de Adam ao pai, que estava separado da mãe, provocar-lhe decepção por ter encontrado a mãe junto do pai, supostamente após uma relação sexual, visto que pai e mãe, ambos estavam desalinhados com cabelos desajeitados. É a primeira vez que ele se aproxima do cavalo sem medo, em busca de segurança emocional (Figura -66).

Figura 67- Michael Groff conversando com Adam, em piquenique à Frente do Rover, anos 80



Imagem oficial da quarta temporada de *Sex Education* (Imagem: Netflix)

A ideologia do *American Dream Life*, que aparecerá em outros arcos narrativos, de forma diferente, faz-se presente também na cena final de Adam, ao se reintegrar

à constelação familiar normativa, retomando alusivamente o padrão estadunidense dos anos Pós-Segunda Guerra, cuja vida foi empobrecida de experiências, a fim de reforçar o estereótipo da família produtiva e feliz que ri diante de uma comédia seriada de *living room*. Isso nos faz lembrar as análises de Fredric Jameson (2002) sobre a irônica imagem positiva que os estadunidenses constroem sobre si nos anos 1950, em oposição à fatídica Era *Eisenhower*, marcada por protestos contra si mesma, contra o “etnocentrismo de um País próspero e centrado na vida familiar e na “cidadezinha branca de classe média satisfeita consigo mesma”.

Figura 68- A família Groff, reconciliada em sua última cena, remetendo à família patriarcal



Fonte: Netflix (Sex Education, 2023, T8, E8, 1, 13', 12"). Capturado pelo autor.

A evocação ao passado conservador americano, apoia-se também na atemporalidade do espaço narrativo que fomenta no espectador uma nostalgia por um passado de milagre econômico estadunidense. Na ambientação da série, percebe-se isso no espaço cênico, no mobiliário, na arquitetura, na postura das personagens, nas músicas das décadas de 60, 70 e 80 e na atitude de reconciliação no desfecho da narrativa: unidos diante de um aparelho televisor de onde emana a luz sobre o rosto das personagens, como se estivessem sentadas ao fundo de uma caverna, assistindo a uma série televisiva, todos esses elementos nos fazem perceber a referência à própria indústria cultural que controla, e pacifica as massas, administrando sua fruição e o princípio de prazer, o que reforça a teoria Freudiana de que a cultura (civilização) só é possível pelo sacrifício, pela dominação da natureza (do homem). Sobre esse cruzamento dialético da ficção com os interesses ideológicos, pode-se dizer que ela procura uma evocação do passado, fazendo repetir-se como farsa, pois

Se há um “realismo” nos anos 50, ele pode ser encontrado aqui, na representação da cultura de massa, o único tipo de arte que queria (e podia) lidar com as realidades asfixiantes da era Eisenhower: a família feliz na cidadezinha do interior, a normalidade e a ausência de qualquer comportamento divergente na vida cotidiana (Jameson, 2002, p. 286).

Apesar de estarmos analisando uma *webserie* britânica, percebemos uma colonização cultural de matriz estadunidense ao analisar esta cena final do núcleo de Adam que faz referência às normas morais de matriz americana que “condena e leva a monotonia e fede à miséria”. Assim, numa função metalinguística autorreferencial.

Também aqui o conteúdo parece de certa maneira contaminar a forma, só que neste caso a miséria é a miséria da felicidade, ou pelo menos do contentamento (que é, na verdade, complacência), da “falsa” felicidade de que fala Marcuse, a gratificação de um carro novo, de um *TV dinner*, sentar no sofá e ver o seu programa favorito — tudo o que é, no fundo, uma miséria, uma infelicidade que não sabe seu nome, que não tem condições de se distinguir da satisfação autêntica e da realização, talvez porque nunca se tenha encontrado (Jameson, 2002, p.286)

Nesse sentido, a história de Adam conduz ao controle ideológico da juventude, mostrando o padrão de família heteronormativa patriarcal como local de resignação e abnegação do sujeito em prol do estabelecimento da norma e do código moral social, alcançando mais êxito e controle sob o espectador, ao contrário do que aconteceu com *Juventude Transviada* (1955) que pretendia controlar a juventude conforme Bueno (2005), criando uma imagem de rebeldia associada aos vícios morais, ao abandono parental, ao casal desestruturado, entretanto o filme acabou transformando-se em signo contra cultural.

A administração na narrativa de Adam retoma à aplicação do pensamento Freudiano quando este define que o mal-estar (infelicidade) na civilização é necessário para manutenção da cultura. A imagem que fica, ao final desse arco narrativo, é o da família funcional como manutenção do poder econômico. Marcuse (1975, p. 27) define tal situação como “mais-repressão”, uma vez que uma civilização não necessita mais reprimir tanto o Eros, através de uma economia libidinal, pois já produziu o suficiente para garantir sua existência, conforto e sobrevivência: “as próprias realizações da civilização repressiva parecem criar as pré-condições para a abolição gradual da repressão” (Marcuse, 1975, p. 27).

4.7. OTIS VAI À FLORESTA COM O PAI

Otis, o jovem pseudoterapeuta sexual, tímido, desengonçado e confuso atrai um carisma muito grande do espectador, que tem a mesma idade da personagem e convive com as mesmas expectativas, inseguranças e a descoberta do primeiro amor. Essa empatia do jovem espectador pela jovem personagem é nítida como nos atestam as imagens dos *fandoms*³⁶ seguintes:

Figura 69- página do fandom *Wiki Sex Education*



Fonte: Wiki Sex Education (Otis e Maeve, 29 nov. 2021). Capturado pelo autor.
https://sexeducation.fandom.com/wiki/Otis_and_Maeve

Figura 70- página do *website fandom reddit*



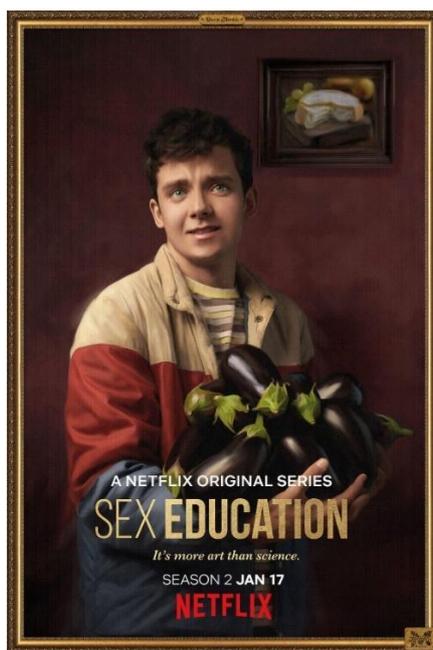
Fonte: Reddit (O problema de Otis ter relações sexuais casuais, 2021)
<https://www.reddit.com/r/NetflixBSexEducation/>

³⁶ Os *fandoms* são comunidades que gravitam em torno de uma peça central, que pode ser um influenciador, um cantor, uma marca, ou qualquer outro ícone que consiga juntar fãs em torno de si. Nesses grupos de pessoas, são compartilhadas diversas questões em comum: interesses, valores, hábitos e comportamentos. Disponível em [Fandom: o poder das novas relações entre ídolos e fãs](#) acesso em 02 nov.2024.

O adolescente imbuído de atitude romântica e envolvido na interação promovida pelo *fadom*, podendo opinar e até recontar a história, segundo sua subjetividade emotiva, talvez não perceba a carga que o jovem Otis carrega em sua constituição narrativa. A imagem do pôster individual da 2ª temporada pode nos ajudar a discutir a complexidade dessa personagem sob o signo da indústria cultural, e do patriarcado presentes de forma latente em sua formação.

Retratado a partir da técnica renascentista do *sfumato*, suportando nos braços o peso de várias berinjelas, o adolescente ao contrário das pinturas humanistas não apresenta um semblante misterioso e de difícil compreensão, pelo contrário sua expressão fisionômica está tensa. Considerando seu *plot*, e o significado vulgar que as berinjelas têm no senso popular como representação do falo, podemos interpretar, metaforicamente, que a personagem não carrega o peso de simples berinjelas, mas o fardo da representação de vários falos acumulados na determinação de sua persona, como a herança patriarcal falocêntrica e suas respectivas cobranças de papéis e posturas sociais de dominação que o universo masculino exige a partir da matriz de gênero hegemônica na nossa sociedade.

Figura 71-Pôster individual de Otis para divulgação da segunda temporada



Fonte: Foto de divulgação da 2ª temporada de Sex Education, *site* oficial *Netflix* imagem coletada e armazenada em acervo pessoal.

A expressão de desconforto do jovem com tal situação pode, alegoricamente, representar ou ser interpretada como a cobrança heterotópica social — as pressões do superego — sobre si e não o fardo de ser um pseudoterapeuta e ter de lidar com diversos problemas sexuais.

Otis, apesar de ser filho de uma terapeuta sexual e de relacionamentos leva uma vida reprimida e confusa, dividida entre o desejo e a moral, o que prejudica o desenvolvimento de seus afetos e a vivência de sua sexualidade. Suas dificuldades vão desde a manifestação dos afetos, o que passa pelo aspecto do estabelecimento de relações sociais sólidas, sexuais, e até certa inabilidade com o uso de tecnologias, comportamento infantilizado.

De acordo com Žižek (2018) a ideologia, ao contrário do que muitos pensam, é o explícito que produz o ocultamento da realidade objetiva em si. A iconografia de Otis segurando o pesado amontoado de frutos oculta toda estrutura da dominação patriarcal, ao sugerir, pela linguagem imagética, quão difícil é ser homem, que a condição masculina é um fardo, isso obviamente neutraliza ou oblitera os privilégios e a hegemonia masculina. Essa suposta interpretação do pôster pode suscitar no espectador um sentimento de empatia e piedade por sua condição individual, não percebendo a condição privilegiada de seu ser genérico. Aqui cabe enfatizar que a vida reelaborada e administrada pelas mídias se torna a própria ideologia. Nessa direção, Marcuse (2015) sugere que:

[...] o conceito de alienação parece tornar-se questionável quando os indivíduos se identificam com a existência que lhes é imposta e veem nela seu próprio desenvolvimento e satisfação. Essa identificação não é ilusão, mas realidade. Entretanto, a realidade constitui um estágio mais avançado de alienação. Esta se tornou inteiramente objetiva; o sujeito que é alienado, é engolido por sua existência alienada. Há apenas uma dimensão e ela está em todos os lugares e em todas as formas. As realizações do progresso desafiam a acusação tanto quanto a justificação ideológica; perante o seu tribunal, a “falsa consciência” de sua racionalidade torna-se a verdadeira consciência (Marcuse, 2015, p. 49).

Assim, sob a lente do campo da ideologia por meio da qual os neo-freudianos — como Herbert Marcuse, Žižek — que fazem a crítica filosófica das teorias do psiquiatra vienense, o núcleo dramático de Otis vai se consolidando sobre a ideia de

que “A história da civilização é a história da repressão” negando a “História da humanidade como a história da luta de classes”.

A origem imputada pela narrativa sobre o tipo de comportamento confuso representado na figura de Otis recai sobre suas relações parentais devido ao conflito edipiano não sublimado da primeira infância, que fica em latência e ressurgem em sua adolescência na forma de desajuste social que também não é resolvido em função de sua família não-normativa, chefiada por uma mulher. Na teoria psicanalítica seria caracterizado pela “**compulsão à repetição**”, o retorno ao recalque que gera a neurose:

A perda do amor e o fracasso deixaram um dano permanente na autoconfiança sob a forma de uma cicatriz narcísica, o que, segundo minha experiência e também conforme as explicações de Marcinowski (1918), é a mais forte contribuição ao frequente “sentimento de inferioridade” dos neuróticos. A criança não conseguiu levar a investigação sexual a uma conclusão satisfatória, pois seu desenvolvimento corporal colocou barreiras a ela; daí a queixa posterior: “Não consigo terminar nada; nada dá certo para mim”. A ligação terna estabelecida na maioria das vezes com o progenitor do sexo oposto sucumbiu à desilusão, à vã espera por satisfação, ao ciúme pelo nascimento de outra criança, fato que provou inequivocamente a infidelidade do amado ou da amada; a própria tentativa, empreendida com seriedade trágica, de produzir ela mesma uma criança dessas fracassou de maneira vergonhosa; a retirada da ternura dispensada ao pequeno, a exigência intensificada da educação, palavras sérias e um castigo ocasional finalmente lhe revelaram toda a extensão do desdém que lhe coube. Há aqui alguns poucos tipos, que retornam de maneira regular, de como se coloca um fim ao amor típico desse período da infância (Freud, XXX, p. 43)

Assim como em *Hamlet*, de Shakespeare; e em *Édipo Rei*, de Sófocles — peças que inspiram Freud na sua teorização sobre o Complexo de Édipo³⁷ e a ideia da formação da moralidade — a figura paterna de Otis constitui uma personagem fantasmática, ou seja, distante, assombrando-o, e que reaparece de forma súbita, visto que seus pais, Jean e Remi Milburn são divorciados desde que Otis tinha 3 anos

³⁷ O complexo de Édipo constitui uma das problemáticas fundamentais da teoria e da clínica psicanalítica. Para a teoria psicanalítica, o momento crucial da constituição do sujeito situa-se no campo da cena edípica. Dessa forma, o Édipo não é somente o “complexo nuclear” das neuroses, mas também o ponto decisivo da sexualidade humana, ou melhor, do processo de produção da sexuação. Será a partir do Édipo que o sujeito irá estruturar e organizar o seu vira-ser, sobretudo em torno da diferenciação entre os sexos e de seu posicionamento frente à angústia de castração. Freud irá remeter, na sua teorização sobre o Édipo, a autores e personagens clássicos da literatura mundial, como o “Hamlet” de Shakespeare e a trama do parricídio dos “Irmãos Karamazov”, obras que reencenaram o mito de Édipo da tragédia de Sófocles. (Moreira, Jaqueline. ÉDIPPO EM FREUD: O MOVIMENTO DE UMA TEORIA) Disponível em : <https://www.scielo.br/j/pe/a/9HW3v6rz3q6hxDnyx6QQ9JB/?format=pdf&lang=pt> .Acesso em :23 jan.2025)

de idade, quando presenciou uma traição do pai, que mora nos EUA sem muito contato com o adolescente que vive sob a educação materna, no Reino Unido.

Supostamente, a vivência conflituosa que o jovem desenvolve com a mãe o leva a constrangimentos e bloqueios em relação ao ato sexual, devido ao fato de a Dr^a. Jean Milburn viver de forma livre sua sexualidade na maturidade e conversar abertamente sobre sexo com o filho, conforme ilustra a figura seguinte:

Figura 72- Otis constrangido ao falar com a mãe sobre sexo



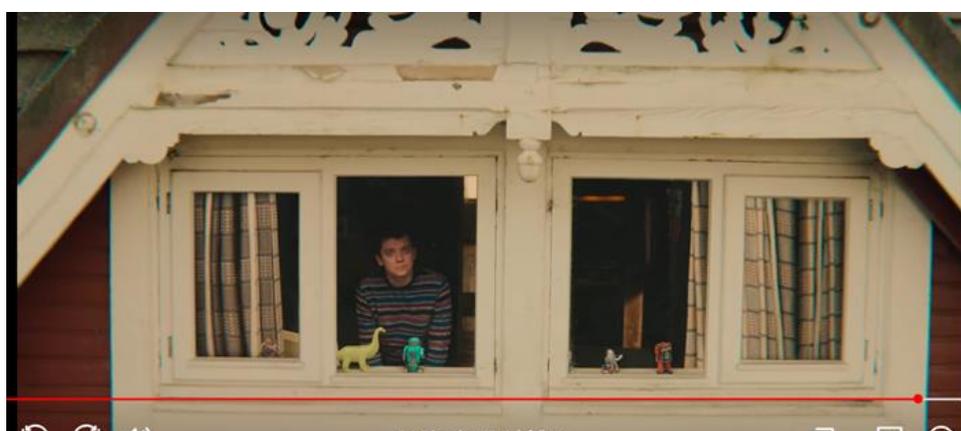
Fonte: Netflix / Divulgação (2023)

Essa relação que deveria ser vista como saudável para o desenvolvimento, no contexto interno da narrativa, apresenta-se de forma contrária colocando a personagem materna na condição de opressora, invasiva e constrangedora, conforme o comportamento manifesto de Otis e de falas da tia Joanna como: “Talvez ele tenha vergonha de trazer a Maeve prá cá. ”/ “Você deveria ser um pouco menos intensa, sabe? ” / “Ser uma mãe descontraída, moderna e amigável” (*Sex Education*, 2022 T4, E7, 02’38’)

O pai de Otis aparece sem avisar, como o fantasma em Hamlet, a fim de passar o fim de semana com o filho acampado na floresta, demonstrando inicialmente que seu pretexto era aproximar-se mais do rebento e matar saudades. Remi Milburn é um homem viciado em sexo, que trai compulsivamente, com dificuldade para estabelecer relacionamentos amorosos, além de ser um terapeuta mediano e um escritor filistino, que tenta usurpar a ideia da Dr^a Jean de escrever um livro sobre adolescente, mais especificamente sobre como criar meninos.

A narrativa ancora-se no complexo de Édipo para justificar a fragilidade, a timidez e o desfecho narrativo solo de Otis, olhando evasivamente através da janela de seu quarto, na companhia dos brinquedos da infância, na última cena da webserie, o que reforça a ideia de regressão infantil gerada pela situação edipiana mal-resolvida, que pode ser associada à “pulsão de morte: uma energia que ataca o psiquismo e pode paralisar o trabalho do eu, mobilizando-o em direção ao desejo de não mais desejar, que resultaria na morte psíquica” (Freud, 2016, p 9).

Figura 73-Otis à janela na última cena de *Sex Education*



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2023, T8 E8, 1, 20',53"). Capturado pelo autor.

A contradição entre a profissão da mãe, a intenção de escrever um livro sobre como educar meninos e o desfecho da história de Otis parece reforçar o estereótipo de que mães divorciadas, ou mães solo não são capazes de criar e educar uma criança de forma psíquica e socialmente saudável, endossando a ideologia de que isso só seria possível em um casal funcional mononuclear uma vez que a liberdade sexual de Jean Milburn é representada de forma caricatural, por meio de sobreposição de cenas, em que todos os dias Otis acorda, pela manhã, tendo um homem diferente que passou a noite com Jean, entrando no quarto do jovem, por engano, pensando estar abrindo a porta do banheiro. O riso que esse tipo de cena provoca pode gerar preconceitos em relação à representação da liberdade sexual da mulher de meia idade.

O complexo de Édipo descrito por Freud, que marca a trajetória de Otis, é a luta psíquica entre desejo e interdição, superada quando o sujeito internaliza as proibições sociais. “Na cultura ocidental, a repressão, a desaprovação da vida sexual

da criança é um projeto da cultura” (Freud, 2016, p. 68). Marcuse, em *Eros e Civilização* (1975), amplia essa análise ao afirmar que a repressão sexual é vital para o controle social, transformando o prazer em culpa.

O ressurgimento inesperado do Remi Milburn, pai de Otis, para um acampamento na floresta e uma suposta aproximação do filho, a fim de esconder que a esposa o tinha posto para fora de casa devido a mais uma traição. O acampamento fracassado “para se reconectarem com o homem selvagem interior” deflagra uma crise existencial em Otis marcada por “ser ou não ser” o pai, “eis é a questão”. O encontro é marcado por várias demonstrações de autoritarismo patriarcal, desconsiderando as opiniões do filho. A conversa entre Otis e o pai revela a dualidade entre terminar o namoro com Ola e se declarar para Maeve por quem nutre uma paixão “secreta”. Esse diálogo desenvolveu-se a partir de uma brincadeira iniciada por Eric.

Otis: Não eu não quero jogar.

Eric: Então tá eu nunca tive que escolher entre minha namorada e a garota por quem sou secretamente apaixonado.

Remi: Ah, isso é sobre a misteriosa Maeve? Vamos Otis se abra com seu coroa.

Otis: Somos amigos. E eu era a fim dela. Ela não sentia o mesmo, mas agora ela me disse que gosta de mim. E minha namorada meio que descobriu. Então.... Então agora eu tenho que escolher entre cortar a Maeve da minha vida ou perder a minha namorada.

Remi: Olha eu já tive numa situação parecida. É uma situação difícil, mas ninguém manda no coração. O coração tem vontade própria.

Otis: Foi isso que aconteceu com a mamãe?

Remi: É... às vezes ... você está com a pessoa errada, Otis. (Pensativo e reticente/ desconfortável)

Após a conversa na floresta, a crise de Otis começa a intensificar-se e o jovem fica mais confuso, por descobrir o verdadeiro motivo da viagem do pai e testemunhar mais uma mentira e mais uma traição. Desta vez de Remi com a recepcionista do hotel, Janine

Otis se sente um idiota enganado pelo pai, pensando que ele tinha voltado para vê-lo. “Deliah (madrasta) não te trocou por outra pessoa não, é? ”

Tudo isso o leva ao término com Maeve por mensagem, a fim de não repetir o comportamento paterno e decepcionar sua namorada Ola. Entretanto, ao retornar para casa, esta termina com Otis quando este diz que a ama. Enfim Otis fica sem as duas. Irritando-se com o argumento de sua namorada para o término, o rapaz decide

dar uma festa a fim de provar que é uma pessoa descontraída, leve, e não “ansioso, tão tenso” como nas palavras de Ola. Na festa, o rapaz espetaculariza a própria imagem³⁸.

Embragado em sua festa, o adolescente deixa aflorar o *habitus* da dominação masculina que foi constituído estruturalmente. Fazendo um discurso que diminuiu e ofendeu tanto Ola quanto Maeve, no intento de mostrar superioridade. Após a festa, o rapaz tem uma relação sexual com Ruby. O que os leva a protagonizar cenas cômicas em busca da pílula do dia seguinte.

Essa crise de Otis com o pai simboliza sua tensão entre repulsa e identificação com o modelo masculino dominante. Como aponta Bourdieu (2024), a transmissão intergeracional de violência simbólica naturaliza a dominação. Esse embate ilustra o conceito de mais repressão de Marcuse, evidenciando como as normas patriarcais perpetuam a submissão e a dominação social.

Ao romper com Maeve por medo de repetir o comportamento do pai e ser fiel com Ola, revela a internalização do superego freudiano: “Um outro fato do âmbito da ética[...] é que o infortúnio, ou seja, a frustração a partir de fora, promove bastante poder da consciência do superego” (Freud, 2016, p. 96) Sua relação impulsiva com Ruby, impulsionada pelo id, exemplifica a tese de Marcuse sobre o prazer como transgressão em uma sociedade repressiva.

Após o retorno dos EUA para o velório da mãe, Maeve e Otis se reconciliam, mas Otis enfrenta um bloqueio sexual, que o impede de ter uma relação efetivamente. Esse episódio é marcado por flashes da mãe em depressão, simbolizando uma fixação edípica:

³⁸ Quero dizer algo para todos os convidados da minha festa: então essa é a Ola. Não sei se vocês conhecem ela. Ela é muito pequenininha, é muito engraçadinha, interessante bonita e ela era minha namorada, até que ela disse que eu não podia mais ver a Maeve.

E todo mundo conhece a Maeve. A assustadora Maeve. Mas ela não é assustadora. É puro fingimento. Enfim. Maeve disse que gosta de mim, certo? E eu gosto da Maeve. Gosto muito da Maeve, muito mais que eu gostava da Ola.

Mas eu estava tentando ser um bom namorado. Então eu falei para Maeve : Desculpa eu não posso mais te ver . E daí a ola me deu um pé na bunda.

Eu sei, eu fiquei confuso. Mas eu pensei que era uma coisa boa., por que eu queria muito ficar com a Maeve, eu não queria ficar com a Ola.

Então eu percebi que a Maeve Wiley só gosta de brincar com os sentimentos das pessoas, e ela não liga para ninguém.

E ela trouxe esse cara (Isaac) com ela. Sei lá, provavelmente para me fazer ciúme.

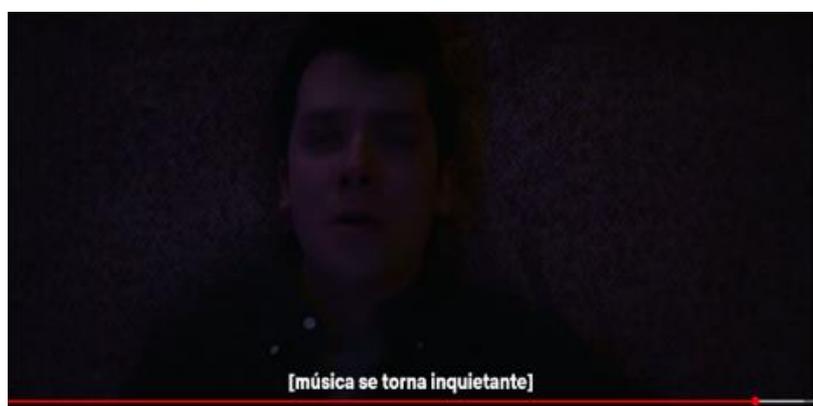
É claro que isso não deu certo. E no fim das contas, eu acho que ela é apessoa mais egoísta que já conheci. E acho bom não estar com nenhuma das duas., porque eu acho que mereço muito mais.

Maeve: Vamos tentar de novo?
(Otis consente com a cabeça e com o olhar)
Otis criança (assustado abrindo a porta do quarto de Jean): Mãe?
Otis criança: Mãe, você está bem?
[Jean Chorando]
Otis criança: Eu fiz torrada.
Maeve: Otis. Otis. Otis? Otis, tudo bem? Otis!
Otis (voltando de seu delírio): Tá bom, para. Não sei o que tem de errado comigo.
Eu fico pensando na minha mãe.
Maeve: Você fica pensando na sua mãe?
Otis (confuso): É... Não, não. Não, não é.... não é de um jeito sinistro e sexy.
Eu não quero dizer...
Maeve: Como assim, por que está pensando nela?
Otis: eu não sei. Eu tinha uns problemas com sexo e...[suspira] Eu pensei que tivesse superado eles e... agora eu tô com vergonha, e eu quero morrer, e... (Confuso). Não, eu não quero morrer. Sua mãe morreu.
Eu fico aqui falando de mães.
Maeve: Tá bom, tá bom. Chega. Por favor. Tá tudo bem. Não temos que fazer nada (sexo). Só deita e vem.
Otis: Foi um dia estranho.
Maeve: É, um dia estranho (*Sex Education*, 2023, T4, E6, 1h,57`)

As cenas seguintes iniciam-se em 1h,1min 57secs., quando Maeve pede para tentarem novamente ter uma relação sexual e vão até 1h03 min.18 secs., do 6º episódio, da 8ª temporada. Elas representam a interrupção do ato sexual provocada pelas lembranças que Otis tem da mãe, quando ele ainda estava na primeira infância, ou seja, está em processo de regressão edipiana e de transferência da figura materna.

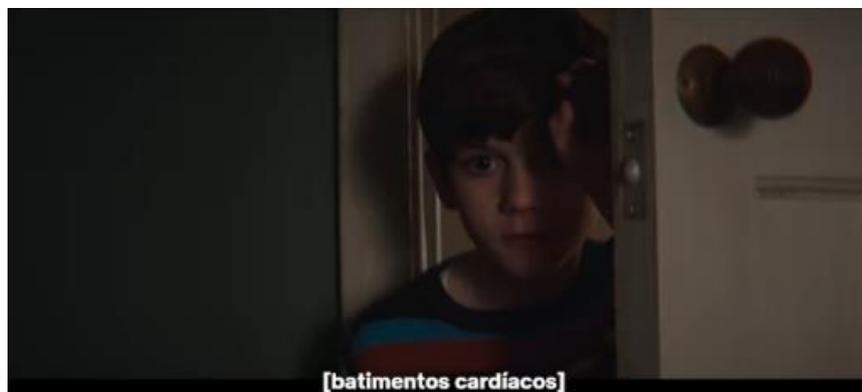
Apesar de uma sequência longa, ela é importante para o leitor deste trabalho, que não tenha assistido à série, ter uma percepção mais imediata, sem ter que recorrer à plataforma e abandonar a leitura:

Figura 74-Otis regressa ao passado em pensamento, durante ato sexual



Fonte: Netflix (*Sex Education*, 2023 1h,1'42")

Figura 75-Otis criança entrando no quarto da mãe



Fonte: Netflix (Sex Education, 2023 1h,1'45"

Figura 76-Otis preocupado com a mãe em depressão



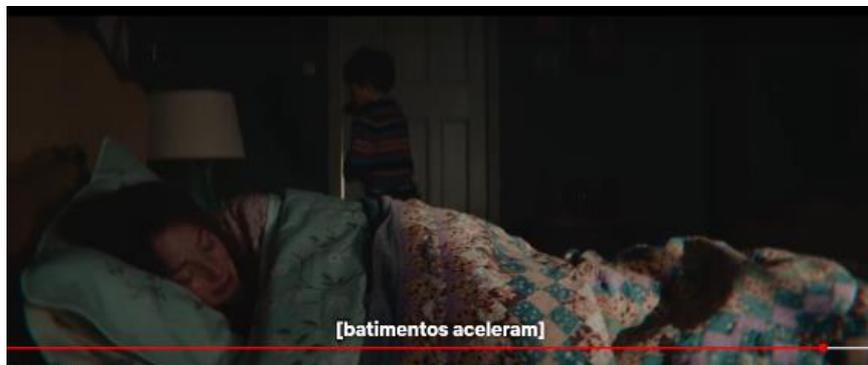
Fonte: Netflix (Sex Education, 2023 1h,1'47")

Figura 77-Otis ouve o choro da mãe



Fonte: Netflix (Sex Education, 2023 1h, 1' 49")

Figura 78- Jean Milburn chorando acuada na cama



Fonte: Netflix (Sex Education, 2023 1h, 1' 52")

Figura 79- Otis diz a Maeve que fica pensando na mãe, quando ele vai transar



Fonte: Netflix (Sex Education, 2023 1h, 1',57")

Figura 80- Otis revela que achava que seus problemas em relação ao sexo haviam acabado após romper com o pai



Fonte: Netflix (Sex Education, 2023 1h, 2' 16")

Pelas lentes de Marcuse (1975) podemos interpretar essa paralisia como produto da mais repressão, em que o prazer é interditado pela culpa internalizada. Já na visão freudiana, a paralisia seria uma manifestação de uma neurose pela compulsão à repetição da situação traumática, o que justificaria a cena final de Otis sozinho, com seus brinquedos infantis, sugerindo uma regressão simbólica, consequência de um Édipo mal resolvido, evidenciando sua luta não superada com o desejo e a autoridade materna e falta de associação com a identidade masculina paterna devido a sensação de abandono, como atesta a conversa que Otis tem com o pai, na livraria, onde está acontecendo o lançamento do livro de Remi (*Is Masculinity in crisis?*), quando rompe com a figura paterna:

Remi: Pronto, do que se trata? Mais problemas com garotas?
 Otis: Por que você foi embora quando eu era criança?
 Remi: Sua mãe e eu estávamos infelizes, e...
 Otis: Tá, mas por que você deixou a mamãe? Por que me abandonou?
 Remi: Do que isso realmente se trata?
 Otis: Isso se trata disso mesmo pai. Eu achei que tudo era culpa da minha mãe. Que ela era a razão de eu me sentir confuso por causa dela.... Mas pelo menos ela está sempre presente, do meu lado. Onde você tava?
 Remi: Tive que me mudar pros EUA por causa do trabalho.
 Otis: Não, você se mudou para os EUA por você mesmo...Pai, por favor para de mentir.
 Remi: Eu estou sentindo que existe um conflito interno acontecendo.
 Otis: Sim, eu sinto raiva o tempo todo, e eu estou tentando descobrir o tipo de homem que quero ser, o que é realmente difícil quando meu pai foi ausente por boa parte da minha vida. Você não gostou de mim, né, tanto quanto achou que gostaria?
 Remi: Claro que eu gostei de você. É que...
 Otis: então como pode me abandonar?
 Remi: (gaguejando). Porque eu sou um idiota. Tenho certeza de que há várias formas de diagnosticar minha personalidade, mas o ingrediente principal é ser um cuzão.
 Otis: (pausa/pensativo) Como eu não me torno um cuzão? (*Sex Education*, 2020, T2, E8, 23'21'').

No lançamento de seu livro *Is Masculinity in Crisis*, Remi defende a restauração do orgulho masculino: “O homem moderno perdeu seu sentimento de orgulho da sua masculinidade inata” Bourdieu (2024) analisa esse discurso como disfarce para a crise da hegemonia masculina, em quanto Marcuse (1975) observa que a resistência patriarcal surge quando o prazer desafia o domínio social. Otis, ao afirmar “ Sou um adolescente confuso porque não sei o tipo de homem quero ser”, evidencia o impasse entre rejeitar e reproduzir o patriarcado.

A decisão de Maeve ir para os EUA estudar escrita criativa incentivada por Jean Milburn, contribui para potencializar o ressentimento de Otis direcionado a figura materna, reverberando o ciclo edípico de desejo e rivalidade. Sua fúria reflete a recusa em aceitar a autonomia feminina, o que traz à tona a repressão infantil não elaborada. Otis representa a personificação do Complexo de Édipo como matriz do sofrimento psíquico. O filósofo esloveno Slavoj Žižek, sobre essas questões das pulsões libidinais para tal sofrimento posiciona-se do seguinte modo:

A censura, nesse caso, é a de que a explicação psicanalítica da angústia e do sofrimento psíquico através de complexos libidinais inconscientes, ou mesmo através de uma referência direta à “pulsão de morte”, torna invisíveis as verdadeiras causas da destrutividade. Essa crítica à psicanálise encontrou sua suprema expressão teórica na reabilitação da ideia de que a causa última do trauma psíquico é a violência sexual real na infância: ao introduzir a noção da origem fantasmática do trauma, Freud teria supostamente traído a veracidade de sua própria descoberta. Em vez de uma análise concreta da situação social efetiva externa — a família patriarcal, seu papel na totalidade da reprodução do sistema capitalista, e assim por diante —, dão-nos essa balela dos impasses libidinais não resolvidos; em lugar da análise das condições sociais que conduziram à guerra, dão-nos a “pulsão de morte”; em vez da mudança das relações sociais, busca-se uma solução na transformação psíquica interna, na “maturidade” que deveria habilitar-nos a aceitar a realidade social tal como ela é (Žizek, 1996, 11-12).

A série voltada para discutir a Educação Sexual, ao concentrar o conflito constitutivo do desenvolvimento do protagonista no desajuste familiar, impactando diretamente sobre como a personagem tem sua sexualidade impactada negativamente, pela formação de uma família monoparental chefiada por uma mulher, negligencia a possibilidade de outras formas de arranjos familiares que podem ser bem-sucedidos, com filhos capazes de ter uma vida autônoma, livre de traumas, aptos ao convívio social e emocionalmente equilibrados capazes de desenvolver relações afetivas e interpessoais saudáveis, desde que se considere questões estruturais de dominação, em sentido de mitigá-las no cerne da vida objetiva, pois ao usar apenas o filtro da psicanálise corre-se o risco de reforçar ideologia de interesse das classes hegemônicas.

Essa construção narrativa alinha-se aos discursos de extrema direita sobre o conceito de família, ao fazer uso da teoria freudiana para reforçar uma ideologia de família produtiva em consonância com o sistema conservador de manutenção e reprodução do capitalismo-liberal.

4.8. APROPRIAÇÃO DAS PAUTAS PROGRESSISTAS EM SEX EDUCATION

Figura 81-Ncuti Gatwa na capa da Gay Times Magazine



Fonte: Gay Times Magazine (Ncuti Gatwa, Queer Guide to 2020)
<https://magazine.gaytimes.com/issues/>

A representação de personagens LGBTQIA+ na mídia tem sido amplamente discutida no contexto da Indústria cultural, especialmente à luz das críticas formuladas por Adorno e Horkheimer (1985). A entrevista de Ncuti Gatwa à revista Gay Times (2020) e sua trajetória como Eric Effiong em *Sex Education* evidenciam uma manifestação recorrente na produção cultural contemporânea: a incorporação da diversidade ao mercado sem necessariamente, uma transformação estrutural das narrativas ou das relações de poder.

A indústria Cultural, conforme comprovado por Adorno e Horkheimer (1985, p. 129), não emancipa genuinamente, mas antes molda os produtos culturais para que sejam assimiláveis pelo grande público. Segundo os autores, “ as fisionomias produzidas mostram sinteticamente que já se esqueceu até mesmo de que já se esqueceu até mesmo que houve uma noção de vida humana”. Esse conceito pode

ser aplicado à forma como a cultura de massa tem incorporado artistas e personagens LGBTQI+ sob uma lógica de mercadoria. Embora a visibilidade seja ampliada, as representações frequentemente se restringem a estereótipos ou narrativas que reforçam a reconciliação com a ordem vigente.

Em entrevista concedida à *Gay Times Magazine* (2020), Gatwa destacou a importância da representatividade, mas também expressa sua frustração com a constante especulação sobre sua identidade: “Depois de *Sex Education*, todos nós nos tornamos propriedades públicas”. Esse relato sugere que mesmo quando a diversidade é promovida, a indústria cultural impões limites sobre sua autonomia individual, modificando identidades em mercadorias. O subtítulo da capa da revista — *Queer Guide to 2020* — reforça essa problemática, pois sugere uma padronização da experiência queer dentro de um formato consumível.

Além disso, a trajetória de Eric em *Sex Education* é emblemática nesse sentido. Seu arco narrativo, que culmina na decisão de se batizar e tornar-se pastor, pode ser interpretado como uma tentativa de conciliação entre a identidade queer e a normatividade religiosa. Essa escolha, embora possa ser lida como um avanço em termos de representatividade, também pode ser informada como um retorno à ordem estabelecida, em conformidade com a lógica das ideologias hegemônicas, que busca doutrinar elementos disruptivos e reintegrá-los.

Essa dinâmica se alinha à observação de Adorno e Horkheimer (1985), segundo a qual “a heroificação do indivíduo mediano faz parte do culto do barato. As estrelas mais bem pagas assemelham-se a reclames publicitários para artigos de marcas não especificados”. O culto às celebridades LGBTQIA+ na mídia não escapa a essa lógica: a promoção de figuras como Gatwa e as celebrações de sua identidade são frequentemente estruturadas para atender a uma estética da diversidade que se alinha às demandas de mercado. Como os autores apontam, “o gosto dominante toma seu ideal de publicidade e de beleza utilitária”, tornando a representação da diferença um recurso estratégico para fortalecer o próprio sistema que perpetua desigualdades.

A visão de grupos historicamente marginalizados representa um avanço, mas é necessário questionar até que ponto essa visibilidade desafia estruturas de poder ou apenas reafirma a lógica mercantil. Como apontado por Adorno e Horkheimer (1985, p. 129), a Indústria Cultural opera de modo a “difundir as diferenças para melhor administrá-las”, garantindo que a diversidade se torne parte do sistema sem ameaçá-

lo. Por isso, a análise da representação de Gatwa e de outros artistas LGBTQIA+ sugere que a luta por uma verdadeira emancipação vai além de mera inclusão midiática, exigindo transformações profundas nas formas de produção e circulação das narrativas culturais.

Em abril de 2023, a Netflix publicou um relatório sobre os índices de inclusão em suas produções, utilizando métricas para gênero, etnia/raça, interseção de raça/etnia e gênero/ Mulheres de cor, grupos raciais/ étnicos específicos, LGBTQ e deficientes. Apresentando em seu texto a seguinte conclusão:

Ao longo de quatro anos de avaliação, a Netflix demonstrou que o seu conteúdo continua a avançar no sentido de uma maior inclusão de mulheres, das pessoas de cor e da comunidade LGBTQIA+. Tendo em conta as conclusões do presente relatório, é evidente que a empresa tem refletido e sido intencional relativamente à forma como o seu conteúdo pode servir o seu público e como as suas práticas podem garantir o acesso e a oportunidade. Numa altura de fluxo e transformação da indústria, garantir que estas práticas continuem a ser aplicadas será importante para estabelecer a Netflix como uma campeã da inclusão (Netflix, 2023, p.22)³⁹.

Por esse trecho da conclusão, fica patente que a estratégia da empresa na inclusão de mulheres, pessoas racializadas e da comunidade LGBTQIA+ em seu conteúdo, reforçando a ideia de que a empresa tem sido reflexiva e intencional na adoção dessas práticas. No entanto, esta abordagem pode ser interpretada não como uma tentativa de solucionar problemas estruturais relacionados à desigualdade e à marginalização dessas identidades, mas como uma estratégia mercadológica que reforça a visibilidade da Plataforma.

Ao afirmar que garantir a continuidade dessas práticas é essencial para consolidar a Netflix como uma “campeã da inclusão”, o relatório sugere que a diversidade se tornou um diferencial competitivo para a empresa, funcionando como atrativo para públicos historicamente sub-representados. Essa lógica conflui com a crítica da indústria cultural formulada por Adorno e Horkheimer (1985), por meio da qual a produção cultural busca entender às demandas do mercado sem a intenção

³⁹ Across four years of evaluation, Netflix has demonstrated that its content continues to move toward greater inclusivity for women, people of color, and the LGBTQ+ community. Given the findings in this report, it is clear that the company has been reflective and intentional regarding how its content can serve its audience and how its practices can ensure access and opportunity. At a time of industry flux and transformation, ensuring that these practices continue to be in place will be important to establishing Netflix as a champion for inclusion (Netflix,2023,p.22).

primeira de questionar ou transformar, efetivamente, as estruturas de poder existentes.

4.9. CLÍMAX FINAL: A SEMÂNTICA DO PÔSTER DA ÚLTIMA TEMPORADA

O pôster da última temporada de *Sex Education* apresenta os personagens principais como em um coral, uma configuração que sugere uma harmonização coletiva, apesar de suas diferenças. A essa configuração, podemos associar a característica do êxtase ou da “descarga” que efetivamente constitui a massa. “Trata-se do momento em que todos os que a compõem desvencilham-se de suas diferenças e passam a se sentir *iguais*” (Canetti, 2019, p.15). Cada personagem segura um objeto significativo — o diário de Aimee, a Bíblia de Eric, os panfletos feitos manualmente por Otis para sua campanha de conselheiro do *campus da Cavendish School*, a revista de cavalos que Adam segura, entre outros — que representa aspectos de suas trajetórias individuais. No entanto, ao exibir esses itens na posição de pastas de partituras, o fotógrafo alude a uma orquestração de experiências pessoais que acaba por uniformizar as identidades, mesclando-as em uma só voz. Essa configuração ao evocar ideia de “massa” discutida por Elias Canetti em *Massa e Poder* (2019), obra ensaística na qual o filósofo búlgaro aduz que os indivíduos abdicam de parte de sua identidade em prol de uma identidade coletiva, buscando o êxtase e a dissolução de si em um grupo maior e controlado. Segundo a visão desse autor a respeito das massas, podemos entender o conjunto da imagem como o que ele designa de:

[...] cristais de massa grupos pequenos e rígidos de homens, muito bem delimitados e de grande durabilidade, os quais servem para desencadear as massas. É importante que esses grupos sejam avistáveis em seu conjunto, isto é, que se possam abarcar-los com os olhos em sua totalidade. Sua unidade importa muito mais que seu tamanho [...].

O cristal de massa é *duradouro*, seu tamanho jamais se altera. Seus membros são treinados em sua atividade ou disposição. É possível que possuam funções distribuídas entre si, qual numa orquestra, mas é importante que se manifestem como um todo (Canetti, 2019, p. 91).

O título "Clímax Final" intensifica a ambiguidade: sugere tanto o prazer sexual quanto a culminância das jornadas pessoais, mas, ao mesmo tempo, cria a promessa ilusória de um apogeu que nunca se concretiza, uma vez que as personagens não

atingem uma plenitude em suas relações, alguns nem mesmo atingem o clímax sexual, ou não o atingem plenamente.

Cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhe algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa (Adorno; Horkheimer 1985, p.116)

Sobre esse falso ar de felicidade por meio da renúncia estampado no pôster Adorno e Horkheimer (1985) ponderam que:

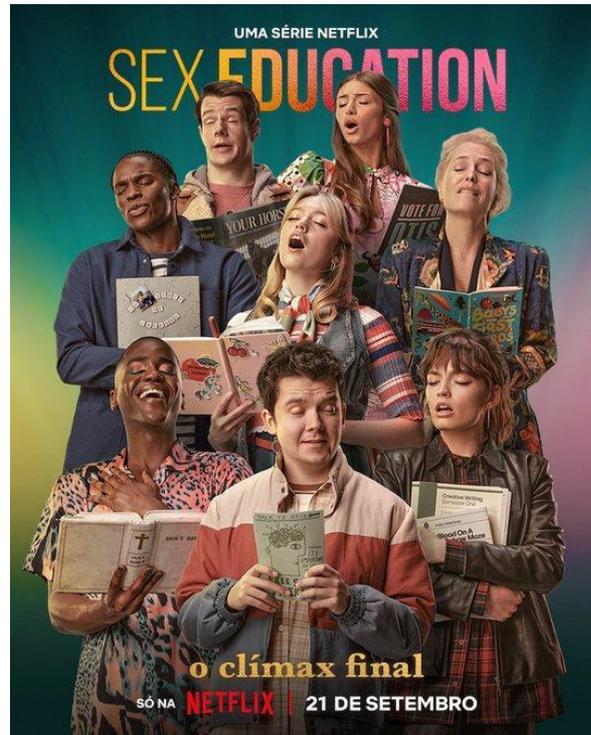
Todos podem ser como a sociedade todo-poderosa, todos podem se tornar felizes, desde de que se entreguem de corpo e alma, desde que renunciem à pretensão de felicidade. Na fraqueza deles, a sociedade reconhece sua própria força e lhes confere uma parte dela. Seu desamparo qualifica-as como pessoas de confiança (Adorno; Horkheimer, 1985, p.127).

Assim, essa promessa do prazer constitui característica elementar da sociedade moderna que se constituiu numa “massa de excitação”, de acordo com Türcke (2010). Segundo este autor a busca pela sensação tornou-se a própria interdição do prazer total, fazendo com que o indivíduo viva uma constante situação de pré-prazer. Assim,

Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as relações e emoções, os homens se reconvertem exatamente naquilo contra o que se revoltara a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na coletividade governada pela força (Adorno, 1985, p.41).

A ausência de qualquer referência ao ambiente escolar no cartaz reforça a ideia de que a formação que esses jovens recebem não vem de uma educação formal, mas das vivências pessoais intensificadas e controladas pela indústria cultural, que administra e “educa” a juventude com promessas de liberdade e autoconhecimento, transformando-as em produtos de consumo.

Figura 82-Pôster da última temporada de sex Education- O clímax final



Fonte: Netflix/ foto divulgação

O fundo do pôster, com um gradiente etéreo que mescla azuis, verdes e tons de amarelo, contribui para essa atmosfera de transcendência ilusória, apontando uma aura de autorrealização ou espiritualidade superficial. No entanto, essa paleta etérea e aparentemente libertadora é, em última análise, uma fachada construída para disfarçar o vazio ideológico e o controle exercido sobre os personagens e, em extensão, sobre os espectadores. Trata-se no contexto da indústria cultural como um engodo da representação do prazer por meio do entretenimento organizado. No caso desta imagem, o gozo é uma farsa, posto que não se trata de uma suspensão da disciplinar ordem vigente e dos papéis sociais, à fim de retornar à natureza. “Mesmo quando gozo ignora a proibição que transgride, ele tem sempre por origem a civilização, a ordem fixa, a partir da qual aspira retornar à natureza, da qual aquela os protege” (Adorno; Horkheimer, 1985, p.88). Porém na semântica do pôster aflora o poder da ideologia ao estetizar a “mais repressão” da conformidade e do prazer não-libidinal como realização, opondo-se ao que Adorno e Horkheimer (*ibid.*) postulam a esse respeito:

O gozo é por assim dizer sua vingança. Nele os homens se livram do pensamento, escapam à civilização. Nas sociedades mais antigas, os festivais

possibilitavam este retorno à natureza como um retorno em comum. As orgias primitivas são a origem coletiva do gozo (Adorno; Horkheimer, 1985, p.88).

Hoje, a imagem em análise preconiza a coletividade do gozo na organização social, em que cada indivíduo aceita ou se submete a ordem reprodutiva da sociedade capitalista. Nessa direção ideológica

Os dominadores apresentam o gozo como algo racional, como tributo à natureza não inteiramente domada; ao mesmo tempo procuram torná-lo inócuo para seu uso e conservá-lo na cultura superior; e finalmente, na impossibilidade de eliminá-lo totalmente, tentam dosá-lo para os dominados. O gozo torna-se objeto de manipulação até desaparecer inteiramente nos divertimentos organizados (Adorno; Horkheimer, 1985, p.88-89).

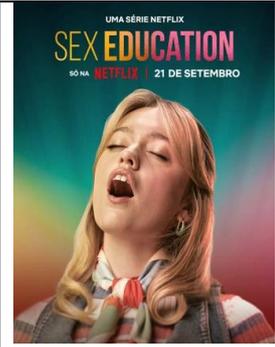
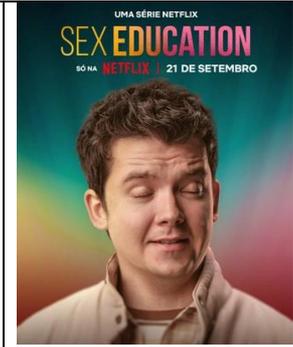
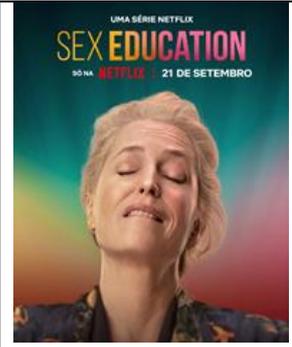
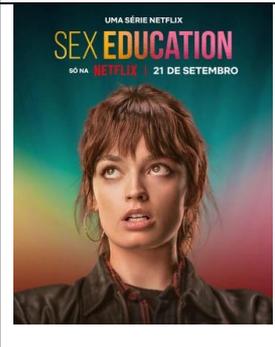
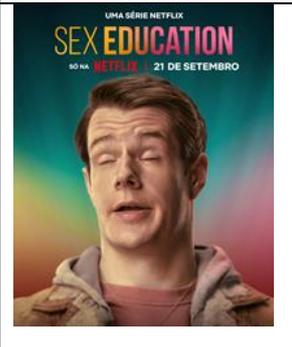
Em relação à busca pela experiência estética máxima e pelos prazeres imediatos — o “clímax” prometido — cria um ambiente excitado, como descrito por Christoph Türcke (2020), onde os estímulos sensoriais e emocionais estão constantemente elevados, mas apenas o serviço de manutenção da emoção e do consumo. A essa busca por estímulos a plataforma lança em diversas mídias peças publicitárias, como os pôsteres oficiais de cada personagem individualmente, trazendo em destaque o rosto delas em expressão de gozo o que evoca e desperta no espectador a busca por novas sensações prometidas pela produção da série, gerando expectativas a respeito dos desfechos. Além disso, postagens em redes sociais digitais, em plataformas de vídeo como *YouTube*, *podcasts* sobre as expectativas a respeito das temporadas e publicações em *sites* e blogs de cultura pop aumentam esta excitação por meio da convergência das mídias.

A seguir observem a série de pôsteres oficiais individuais que destacam as sensações das personagens, levando o apreciador da *webserie* a expectativa de experiências sensíveis de gozo, felicidade e êxtase, como submissão ao destino, como aduz Adorno e Horkheimer a respeito da interpretação nietzschiana de que

todo gozo abdica do que seria possível, assim como a compaixão renuncia a mudança do todo. Ambos contêm um elemento de resignação. Nietzsche detecta-o em todos os cantos, como o gozo de si mesmo e da solidão, como o prazer masoquista nas depressões do autotorturador (Adorno; Horkheimer, 1985 p.89).

Como na interpretação de Nietzsche, as representações em pôsteres individuais mostram um gozo solitário, mesmo que as personagens sejam pertencentes de uma massa, refletindo o caráter individual da sociedade Moderna.

Figura 83-Pôsteres individuais da 4ª temporada de Sex Education Aimee, Eric, Otis, Jean, Maeve, Jackson, Ruby, Adam

			
Aimee Gibbs	Eric Effiong	Otis Milburn	Jean Milburn
			
Maeve Wiley	Jackson Marchetti	Ruby Matheus	Adam Groff

Fonte: Netflix/ divulgação

Um destaque adicional é a presença de Jackson, que descobre, nesta temporada, ser fruto de um relacionamento entre sua mãe e um antigo amigo de trabalho dela, embora o pai biológico não demonstre interesse por ele. A composição familiar de Jackson, com um casal inter-racial de mulheres lésbicas, adiciona uma camada de diversidade aparente e uma ideia de “modernidade” na representação familiar. Contudo, a narrativa de Jackson revela a fragilidade das relações e do reconhecimento dentro das estruturas familiares e interpessoais, refletindo a vulnerabilidade individual na sociedade capitalista. O erotismo, conforme descrito por Georges Bataille (2004), opera aqui como um sacrifício ritualizado, onde o “clímax final” ou o prazer máximo se dá em uma constante oferta de si mesmo para o consumo: os personagens tornam-se seus próprios sacrifícios, oferecendo seus

próprios sacrifícios histórias, traumas e descobertas ao olhar e julgamento do público, que consome essas narrativas como parte da máquina da indústria cultural.

A imagem sintetiza visualmente a condição moderna, onde as aspirações pessoais (individualidade) e a diversidade são abordadas e moldadas pelo sistema, colocando o indivíduo em um ciclo de compromisso e sacrifícios contínuos, que os mantém cativos dentro de uma coletividade artificialmente construída e uniformizada pela lógica do mercado. Essa construção de identidade, marcada pela exposição pública de objetos íntimos, reflete a análise de Volóchinov em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, onde o signo ideológico molda e é moldado pelas relações sociais. Cada objeto no pôster — a Bíblia de Eric, o álbum de bebê de Jackson, o livro de criação de bebês de Jean — atua como um signo que expressa ideologias e narrativas distintas. Esses signos são protegidos pelos personagens, que os seguram como se fossem distintivos de suas trajetórias, mas acabam sendo recontextualizados no discurso dominante, dissolvendo-se na ideologia coletiva que transforma cada trajetória em um fragmento de um mesmo coral. Como Volóchinov sugere, o signo nunca é neutro; ele sempre reflete e refrata as tensões sociais, aqui representado pela forma como a Indústria Cultural absorve e reinterpreta as histórias pessoais em prol da formação de uma “massa” abundante.

Ainda assim, ao evocar a “sociedade excitada” descrita por Christoph Türcke, o fotógrafo também reflete a era do excesso de estímulos e da busca constante por novidade e intensidade, onde os indivíduos vivem sob a ilusão de que a multiplicidade de experiências fornece liberdade. Contudo, esse impulso incessante, longe de promover a emancipação, serve apenas para sustentar o ciclo contínuo de consumo e entretenimento. Por fim, uma ideia de erotismo enquanto sacrifício, conforme Georges Bataille, se manifesta na própria exposição dos personagens, que se oferece ao consumo do público como protagonistas de suas histórias, mas, ao mesmo tempo, sacrificam suas individualidades ao fazerem parte de uma estrutura ideológica que explora e lucra com suas experiências pessoais.

A disposição coral e a ambientação onírica funcionam, então, como uma alegoria da moderna “falsa liberdade” capitalista, onde o indivíduo, mesmo cercado de signos de identidade, é envolvido na massa reificada pela indústria cultural, que administra o gozo e o sacrifício como mercadorias de um espetáculo infundável. Nas imagens seguintes da personagem Aimme e da representação barroca do êxtase se

Santa Tereza, ao observarmos a expressão facial, a inclinação do rosto, os lábios retratados nas duas imagens observamos uma expressão de gozo e de dor, as contradições presentes no sacrifício. A sublimação do ato de sacrifício encontra-se presente na aura por trás de Aimee e nos raios auráticos que descem do céu por trás da representação artística da imagem da Santa.

Figura 84- Pôster individual de Aimee Biggs



Aimee Biggs

Fonte: Pôster de divulgação 2ª temporada 2020, Netflix/Divulgação.

Figura 85- Detalhe da escultura O êxtase de Santa Teresa



Fonte: Detalhe da escultura de Bernini: O êxtase de Santa Teresa. Arquivo pessoal.

O ato sacrificial de Aimee Biggs para alcançar seu êxtase consiste na incineração da calça que estava vestindo quando sofreu a importunação sexual dentro do ônibus a caminho da escola, até então essa personagem não consegue ter uma vida plena nem um relacionamento afetivo e sexual. A jovem consegue a sua emancipação desse fantasma presente na sociedade patriarcal antropocêntrica, de modo ritualístico, sublimando-o por meio da arte fotográfica, fazendo a sociedade do espetáculo perceber aquilo que a assombra. Por meio da exposição fotográfica, posando vestida com a calça que usava durante o abuso e fazendo, concomitantemente, coisas que ela realmente se comprazia como tomar sorvete e por fim queimando a calça em frente ao ponto de ônibus ela espetaculariza seu sacrifício, obtendo assim seu êxtase. Em relação ao êxtase no contexto da indústria cultural, Adorno e Horkheimer (1985), assim fazem suas analogias:

A ideologia dos conventos, segundo a qual não é a ascese, mas o ato sexual, que demonstra a renúncia a uma felicidade alcançável, é confirmada negativamente pela seriedade do amante que, cheio de pressentimentos, atrela sua vida ao instante fugidio. A indústria cultural coloca a renúncia jovial no lugar da dor, que está presente na embriaguez como na ascese. A lei suprema é que eles não devem a nenhum preço atingir seu alvo, e é exatamente com isso que eles devem, rindo, se satisfazer. Cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa. É isso o que proporciona a indústria do erotismo. É justamente Gracejo, brincadeira. A severidade é a verdadeira alegria porque nunca deve ter lugar, que tudo gira em torno do coito. Assim, por exemplo, confessar num filme a ilegitimidade de uma relação sem impor aos culpados a correspondente punição é objeto de um tabu mais rigoroso do que, digamos, a militância no movimento operário por parte do futuro genro de um milionário (Adorno; Horkheimer, 1985, 116-117).

Durante a série a personagem é mais de uma vez representada como uma santa mártir. Algo, no mínimo curioso, há de ser destacado no *plot* de Aimee, ela como mártir passa pelo sacrifício e expiação, sublimando pelo escape que a arte como solução para seu martírio, porém a narrativa não imputa ônus ao agressor, que simplesmente desaparece da trama, só reaparecendo nos fantasmas que assombram a vida afetiva de Aimee, a qual busca a solução para seu trauma, vivendo-o de forma neurótica abstendo-se de relações sexuais por reviver o trauma. Isso nos leva ao pensamento de Christoph Türcke (2010, p.149) ao tratar da temática das sensações e da sociedade excitada que diz que

O êxtase, de resto, tem uma relação ambígua com a sexualidade: ele pode significar a intensificação dela até se tornar uma parte constituinte do culto como, por exemplo, a cópula ritual para a conjuração da chuva fertilizante, que então, por sua vez, é imaginada como a cópula do céu com a terra. Mas também a abstinência sexual é um abandono da situação normal de satisfação dos instintos. Colocar-se demonstrativamente em situação de abstinência levando atrás de si todos os registros da técnica do êxtase não é menos frequentemente combinado com a oferta de vítimas sacrificiais em culturas antigas que o excesso sexual (Türcke, 2010, p.149).

Apesar de seu conteúdo contestador das forças políticas vigentes à época, não podemos nos esquecer da origem da comédia enquanto gênero dramatúrgico que remonta a um período histórico patriarcal da democrática sociedade grega antiga, em que a dominação das ideias falocêntricas dominava a racionalidade daquela época demonstrando a dominação masculina por meio do culto ao falo como símbolo da fertilidade, religiosidade e do poder político, sendo utilizado como forma de zombaria,

em outras manifestações, a fim de depreciar e subjugar membros da sociedade, como nas brincadeiras em honra ao deus baco. Vemos assim que em sua origem a comédia é por meio da comicidade um meio de dominação e subjugação do outro pelo conteúdo sexual falocêntrico patriarcal. Esse gênero estava condicionado aos protestos sociais e políticos a partir da matriz fálica evidenciando a dominação masculina, no período histórico em que ganha notoriedade. As histórias míticas narradas pelos grandes comediógrafos na sociedade helenística “caíram vítimas do esclarecimento já eram o produto do próprio esclarecimento”, segundo Adorno (1985, p.20).

Esse gênero em seu sentido lato passou por diversas transformações devido a objetividade da vida cotidiana histórica e ética, até a atual era do capitalismo avançado em seu atual estágio neoliberal, resultando em formatos diversos, dentre eles um de nossos objetos de estudo a *webserie Sex Education*, uma comédia do sexo que aborda em sua narrativa seriada apenas as consequências, eliminando-se as causas, ou seja, naturalizando a ideia de que as coisas são naturalmente assim, não questionando a estrutura, causas de tais fatos. Apesar disso as contradições e frestas do aparato tecnológico e do novo modo de se reinventar coisas já existentes, permite ao mínimo o acesso aos assuntos tabus ainda em nossa sociedade como aborto, sexo casual pelo prazer, identidade de gênero, liberdade feminina, prazer feminino na relação sexual, masturbação, DST's (Doenças Sexualmente Transmissíveis) e sua desinformação, desejo, dificuldades para se estabelecer e desenvolver uma relação sexual e afetiva entre os jovens. Entretanto, reconhecer a existência de tais dilemas e representá-los de modo cômico não mostra a profundidade desses aspectos, revelando as verdadeiras intenções ideológicas, políticas e sociais da existência dessas condições objetivas. Nesse sentido, a crítica de Adorno é fundamental para entender como a cultura para as massas, na modernidade, reflete e reforça as forças de dominação e controle, ao invés de oferecer um espaço de liberdade e contestação. Na visão de Adorno, o "Mundo Administrado" é caracterizado pelo controle total da vida social, incluindo a arte e a cultura. A arte, que deveria ser um espaço de resistência, torna-se subordinada à lógica capitalista, que é a lógica da racionalidade técnica, e sua função emancipadora é comprometida. *A Teoria Estética* (1970) mostra que, no contexto de um "Mundo Administrado", a luta pela preservação da autonomia da arte e de seu potencial crítico é crucial, pois a arte genuína tem o poder de revelar

a verdade oculta sob as superfícies controladas e administradas da vida diariamente. No contexto da Teoria Crítica, pensadores como Adorno consideram o mundo empírico o espaço da “realidade objetiva” na qual as relações de dominação e de ideologia operam. É nesse mundo empírico que as estruturas sociais e econômicas criam e mantêm desigualdades, mas é também onde a arte e a filosofia podem provocar uma ruptura crítica para desafiar o *status quo*.

Ao final da narrativa, três atitudes interpretativas, presumimos que o espectador juvenil pode fazer: **1)** por um olhar crítico mediano, pode-se depreender a ideia de que, do início do séc. XX até os dias atuais as coisas continuam as mesmas, não mudaram, e, por isso, é por isso este é o estado de ser das coisas, gerando um conformismo provocado pela dependência emocional dos elementos narrativos e da emotividade e aproximação que as séries têm de suas próprias realidades. **2)** os mais críticos podem entender que há uma necessidade de mudança. **3)** outros podem entender que o conteúdo não condiz com as mudanças e conquistas nos diversos âmbitos da vida atual, bem como a percepção das interdições e dessa dialética compreender o conteúdo doutrinário da narrativa em consonância com os ideais da classe dominante.

A esse respeito, após as discussões sobre o argumento freudiano que sustenta os arcos narrativos por meio da ideologia da repressão e do sacrifício, que podem levar, arbitrariamente o espectador acrítico à perpetuação dos valores da classe burguesa, Adorno e Horkheimer (1985) refletiram a respeito da incapacidade gerada no indivíduo de pensar criticamente, pois para eles

[...] a atrofiação da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos — e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro — paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. O esforço, contudo, está tão profundamente inculcado que não precisa ser atualizado em cada caso para recalcar a imaginação (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 104-105).

Esse tipo de espectador conformado pode estar sujeito ao afloramento do “convencionalismo”, um dos traços da personalidade totalitária, apontada por Adorno (2020), tal comportamento consiste em rígida aderência ao convencional e aos valores

estabelecidos que são os valores da classe média, no caso de *Sex Education*, exemplifica-se pela alusão ideológica da família tradicional burguesa e dos costumes religiosos.

Emerson Campos Gonçalves (2020), ao interpretar essa característica da personalidade autoritária definida por Adorno (2020), explica que:

A mera defesa e/ou identificação com valores convencionais não significa necessariamente uma pré-disposição às ideias totalitárias. Uma vez que o indivíduo tenha sua consciência individual plenamente estabelecida, o mesmo comportamento que o leva a condenar mudanças comportamentais pode levá-lo a resistir à violência praticada contra grupos minoritários. Porém, existe um segundo tipo de convencionalismo, marcado pela identificação cega dos indivíduos com os valores convencionais estabelecidos externamente, pela ideologia que o grupo exerce como pressão. **É nesse segundo tipo de convencionalismo – típico de uma sociedade administrada pelos *mass media* – em que o indivíduo abre mão de sua faculdade de julgar** em nome de uma ideia externa sobre a qual não reflete, tornando-se mais próximo das atitudes antidemocráticas. A rigor, o indivíduo que segue esse tipo de convencionalismo mais extremo não possui sequer o compromisso com as ideias estabelecidas ou “tradicionais”, podendo migrar de orientação entre ideias radicalmente opostas conforme a determinação do grupo (Gonçalves,2020, p. 75- grifos nossos).

Em *Sex Education* a família Groff representa esse tipo de indivíduo classe média, administrada pelos *mass média*, que tem em sua cena inicial a mãe assistindo TV à noite na sala de estar, enquanto o pai autoritário e conservador trabalha à mesa da sala de jantar, os dois ignorando os ruídos vindos do andar superior onde o filho adolescente está tendo uma relação sexual.

Em outro episódio, Adam e a Mãe Maureen, assistem juntos ao reality show *The Kardashians*. O rapaz esconde esse comportamento de seus amigos por pressão social do universo masculino heterotópico. No final, já dito anteriormente, a família em um ato de reintegração disciplinar, e acomodação do enredo, termina sua última cena reunida no sofá assistindo à uma série televisiva. Assim:

A ideologia(...) reduzida a um discurso vago e descompromissado nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em alguma coisa que não se deixe verificar, funciona como instrumento de dominação (Adorno; Horkheimer,1985, p.122).

A figura do Sr. Groff e suas atitudes autoritárias em função do conservadorismo que marcou seu passado e transfere-o a seu filho Adam exemplifica o

burguês cuja vida se divide entre o negócio e a vida privada, cuja vida privada se divide entre a esfera da repressão e a intimidade, cuja intimidade se divide entre a comunidade mal-humorada do casamento e o amargo consolo de estar completamente sozinho, rompido consigo e com todos, já é virtualmente o nazista[...] (idem. p.128-129)

Tal qual a personalidade nazista acima, também o diretor da escola *Las Encinas*, da série espanhola *Elite*, que será analisada a seguir, apresenta esse traço manifesto no diretor da *Moordale Secondary School*, da série britânica *Sex Education*. Alguém que assisti à série e se identifica com tais contexto e possui essa característica pode ter sua postura conservadora aflorada ou desenvolver outro traço da personalidade autoritária.

Sem que percebamos devido à velocidade promovida pelo choque imagético como destacaram Adorno e Horkheimer (1985), nos escapa a capacidade crítica de perceber as ideologias presentes nas produções audiovisuais. Em relação à *webserie* produzida no Reino Unido, não se questiona o controle sobre os corpos e vivências da sexualidade que ela manipula, a partir do uso ideológico do fundamento psicológico em favor do sacrifício, resignação, e da abnegação ao quais às personagens são submetidas em seus desfechos. Dentro da síndrome fascista, tal manipulação relaciona-se ao traço de personalidade autoritária Adorno et. al. (2020) determinou como “sexo e sexualidade” a partir de uma preocupação de controle e vigilância do corpo do outro.

Campos (2020) assim interpreta esse nono traço da personalidade autoritária:

De acordo com os pesquisadores de Berkeley, a forte inclinação dos indivíduos potencialmente autoritários para punir grupos que são considerados como violadores de costumes sexuais (os homossexuais, por exemplo) é a priori expressão de uma atitude baseada na identificação com autoridades internas, mas também sugere que os próprios desejos sexuais do sujeito em questão são suprimidos e correm o risco de escapar. Isso porque a tendência geral desses indivíduos em distorcer a realidade através da projeção dificilmente se manifestaria se o sujeito não tivesse os mesmos impulsos fortemente ativos em seu inconsciente (Campos,2020, p 86)

Atesta-se, assim o poder da ideologia no contexto da indústria cultural de nossa Era da Globalização Cultural das narrativas seriadas. Trata-se de uma administração sutil dos corpos juvenis que utiliza da “Ciência como legitimadora de interesses ideológicos” (Mészáros, 1996). Assim como logro e embuste ideológico a série britânica aproxima-se da farsa. Ao apostar, demasiadamente, em cenas cômicas e na representatividade, em busca de atingir métricas e adesão do público, a web narrativa

acaba tornando as pautas sensíveis e progressistas em alvo para o jornalismo provocar sensacionalismo e juízo valorativo sobre a representação dessas questões, mitigando, assim, o potencial emancipatório da *webserie*, conforme avaliação seguinte sobre a última temporada e a nova escola:

Mas enquanto a diversidade, por mais fartamente que tenha sido explorada nos roteiros, era motivo de chacota em Moordale, Cavendish recebe de braços abertos o pluralismo e qualquer ideal progressista imaginável, o que cria um contraste um tanto absurdo que abastece os episódios de humor.

O trio popular que comanda os corredores é formado por uma jovem trans, um adolescente transmasculino e uma garota surda, por exemplo.

[...]

É um mundo de faz de conta do politicamente correto, que chama a atenção justamente porque parece tirar sarro de um dos chamarizes de *Sex Education*, que contemplou praticamente todas as letras do LGBTQIA+ e suas variações em seus personagens, numa busca desenfreada por representatividade que, por vezes, foi vista como forçada pelo público (Sanchez, 2023, *on-line*).

Ao ser questionada sobre esses excessos e o tom jocoso com que as personagens são representadas a roteirista Laurie Nunn assim se pronunciou conforme publicação, no caderno televisão/ LGBTQIA+, do Jornal Folha de São Paulo (2023)

"Os roteiristas todos nos víamos como pessoas progressistas e liberais, então achamos que seria bom tirar sarro de nós mesmos. Está claro que estamos sendo engraçadinhos. Tudo foi escrito com amor, e nós sempre tiramos sarro de todos os nossos personagens" (Nunn, *apud*. Folha de S. Paulo, 2023).

Desde o início essa matéria jornalística apela para a capacidade de emitir sensação, quando diz que "O sentimento era de que havia, além de mais histórias a contar, mais fetiches, frustrações sexuais e prazeres antes de um clímax definitivo (Sanchez, 2023, Folha de S. Paulo), ao se referir ao final da série. Esse sensacionalismo apresentado na cobertura jornalística e o tom humorístico explorado pela roteirista a fim de provocar uma sensação/percepção reforçam o papel ideológico da mídia em mitigar contradições e gerar consenso, conforme Mészáros expressa em *O Poder da Ideologia* (1996). A ênfase nas representações "veleitárias" e no entretenimento esvazia as possibilidades de uma crítica mais profunda das questões estruturais presentes na história, transformando questões sociais em meros elementos de consumo. O humor, nesse contexto, opera como ferramenta de

naturalização das desigualdades, desviando a atenção do público das contradições inerentes à sociedade capitalista e promovendo a acessibilidade acrítica aos valores hegemônicos.

A partir da reflexão de Herbert Marcuse (1975, p. 96), que aponta a transferência do controle repressivo da família para agentes e agências extrafamiliares, percebemos que *Sex Education* exemplifica essa nova configuração do superego no capitalismo tardio, ancora-se nos conflitos edípicos e na valorização da família patriarcal. Marcuse (1975) argumenta que a repressão dos instintos não desapareceu, mas foi reorganizada: deixou de ser administrada exclusivamente pela família e foi apropriada por instituições extrafamiliares que moldam o superego coletivo.

A mídia e a indústria cultural operam como agentes dessa nova forma de controle, disciplinando os desejos e reconfigurando a subjetividade dos indivíduos. Como aponta Loureiro (2015, p. 175-176),

O consumidor dos produtos da indústria cultural tende a perder o controle tanto do processo de constituição, como também do próprio conteúdo da memória e da fantasia, o que, de certa forma, fortalece os mecanismos de reprodução da danificação/regressão da sensibilidade. Em outros termos, a memória e a fantasia tendem a ser faculdades aprisionadas à tirania da indústria cultural. Essa tendência acarreta um processo de usurpação no qual o indivíduo é destituído do esforço autônomo de produzir e lidar com aquelas faculdades, continuamente formatadas pelos operadores e gerentes que administram a sociedade do espetáculo. (2015, p. 175-176).

A produção audiovisual voltada ao público jovem desempenha esse papel ao apresentar narrativas que, sob o véu da liberdade, reafirmam a função repressora do superego capitalista. O erotismo, a rebeldia e o amor romântico são cuidadosamente emulados para evitar qualquer ameaça real à ordem produtiva.

Apesar de seu apelo estético e de uma narrativa centrada na diversidade sexual, a *webserie Sex Education* revela-se, sob exame crítico, como um produto da indústria cultural que, longe de promover uma formação emancipatória, opera sob os signos da semiformação (Halbbildung). A estrutura da série promove um tipo de formação cultural esvaziada de crítica e historicidade, reduzida a um conjunto de orientações técnicas de autoajuda sexual, que nega ou relativiza o acúmulo histórico das lutas feministas e dos debates de gênero. Como alerta Adorno (1985, p. 2), “a formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na

onipresença do espírito alienado”, de modo que o sujeito, ao invés de emancipar-se, se adapta à ordem vigente por meio de um verniz de liberdade. Nesse sentido, a série simula promover um avanço nas discussões de sexualidade ao mesmo tempo em que retoma valores conservadores mediados por um discurso freudiano androcêntrico, no qual o desejo masculino continua sendo a medida da racionalidade e da normalidade sexual.

Essa reconfiguração da formação como simulacro de liberdade tem consequências ideológicas significativas. *Sex Education* sustenta sua aparência de crítica social sobre um ideal de conciliação harmônica entre opressores e oprimidos, mascarando assim os conflitos estruturais e naturais da sociedade capitalista, como nos adverte Adorno: “a conformação às relações se debate com as fronteiras do poder. Todavia, na vontade de se organizar essas relações de uma maneira digna de seres humanos, sobrevive o poder como princípio que se utiliza da conciliação” (Adorno, 1985, p. 4).

A série, portanto, realiza a “falsificação do sonho da formação” (Adorno, 1995, p. 5), pois ao invés de libertar o indivíduo da “imposição dos meios” e da “mesquinha utilidade”, a educação sexual que propõe é moldada por critérios de funcionalidade social, transformando os sujeitos em consumidores de práticas afetivo-sexuais que se ajustam à lógica do capital. O resultado é uma narrativa que se apresenta como libertadora, mas que opera uma verdadeira dissolução da crítica, dissolvendo a densidade histórica dos movimentos sociais e das lutas de gênero em episódios de humor, leveza e superficialidade.

Embora *Sex Education* se apresente como uma narrativa progressista, abordando temas como diversidade sexual, identidade de gênero e educação sexual, sua estrutura narrativa ancora-se — em favor das ideologias hegemônicas — nos conflitos edípicos clássicos e na restauração da família como espaço regulador do desejo. A série sugere que, mesmo em um mundo de maior liberdade sexual, é a família que deve oferecer os parâmetros de ajustamento, reconfigurando-se como instituição disciplinadora legitimada pelo superego midiático.

5.0 EXCITAÇÃO E MORTE: UM CANTO DE BODE EM ELITE

“Isto nada tem a ver com Dioniso. ”

Rita Marnoto

“E o fascismo é fascinante
Deixa a gente ignorante e fascinada
E é tão fácil ir adiante e se esquecer
Que a coisa toda tá errada
Eu presto atenção no que eles dizem
Mas eles não dizem nada”

Engenheiros do Hawaii

Na busca pelas origens da tragédia e evolução desse gênero, tem-se atribuído a Aristóteles a conceituação e o pioneirismo estrutural do desenvolvimento dos elementos dramáticos dessa arte helenística na história da cultura ocidental, como se o trágico tivesse passado à existência nessa época em que fora conceituado. Na busca de seu sentido e origem, apela-se para etimologia grega do termo ditirambo, que significa canto do bode, conforme a *Poética* (Aristóteles, 2008), a fim de determinar a sua origem pela racionalidade etimológica da linguagem.

A tragédia grega clássica tem sua origem mediada pela objetivação dialética entre a religião e o pensamento mítico, o qual, para Adorno (1985), já é em si racionalidade. Nesse sentido “a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (id., p.17). Em sua origem, como manifestação racional, o gênero trágico apresenta uma função pedagógica formativa, uma vez que o herói trágico tem inscrito em sua trajetória a determinação do embate ético e moral, ele está extremamente ligado ao antagonismo entre o vício e a virtude, a bondade e a mediocridade, temáticas universais. De acordo com Costa e Remédios (1988, p.10), “O ideal de herói representado é o que está numa situação intermediária, goza de reputação e fortuna, mas pode cair na desdita, por incorrer em erro (*hamartia*) quando impulsionado pela desmedida (*hybris*)”. Como produto da objetivação histórica da racionalidade

O trágico possibilita a reflexão do aspecto individual do homem e também, do aspecto político. A tragédia vincula-se à concepção de democracia; de política, a situação passa a existencial, quando do exame do caráter público do herói passa-se a refletir sobre o seu aspecto individual (Costa; Remédios, 1988, p.41)

Nesse contexto de formação da *pólis*, de instauração da racionalidade e da democracia, a arte dramática começa a desenvolver um caráter educativo. Influenciado pela transformação da sociedade grega, que passa da explicação mítica para a valorização da racionalidade e do pensamento filosófico. Posto que “Uma das funções desse gênero artístico era contribuir para a formação do homem, tendo em vista que as condições históricas exigiam uma participação efetiva nesse novo espaço que se organizava: a *pólis*” (Melo e Gomes p.13, 2011). Seus personagens ao despertar terror e piedade, conduziam o público à *catarse*, promovendo uma experiência de purificação emocional e reflexão sobre a condição ética e existencial humana, visto que

as personagens trágicas sofocianas promoviam uma discussão sobre a formação de homens com base na racionalidade. Essas representações correspondiam à necessidade de garantir a participação nas decisões políticas para o ordenamento da *pólis*, mesmo que os mitos permanecessem na mentalidade helênica. Ou seja, o dramaturgo pôs em discussão o modelo de homem necessário à *pólis*. (Melo; Gomes, 2011, p.).

ao passo que, em Homero, o herói era o arquétipo a ser imitado, em Sófocles, o protagonista, apesar das imperfeições humanas, representava o ideal de homem a ser seguido: suas atitudes, suas crenças e, principalmente, a maneira como dirigia sua própria vida. Esse perfil heroico compunha-se de valores sagrados, como nobreza, prudência, sabedoria, justiça, lealdade, racionalidade, ou seja, virtudes que cada cidadão deveria buscar no intuito de ser melhor (Melo; Gomes, 2011, p.20).

As grandes tragédias encenadas nas festas dionisíacas possuíam um papel central na vida cívica e cultural ateniense, indo além do mero entretenimento ou da emoção coletiva. Esses espetáculos, além de contribuírem para consolidação da racionalização do mundo, reuniram a sociedade em torno de temáticas universais, do embate e reflexão ética, provocando um intenso envolvimento emocional no público, culminando na *catarse* — um processo de ruptura das tensões internas por meio da identificação e do distanciamento reflexivo. Entretanto,

o que foi possível às dionisíacas, aos grandes festivais sagrados dos antigos atenienses, a saber, fazer de todos os cidadãos da polis — desde que livres e do sexo masculino, bem entendido — espectadores extasiados da representação das novas tragédias, especialmente compostas para essa ocasião, ou seja, reunir de fato todos eles em *um* anfiteatro em torno de um único evento espetacular que punha tudo o mais à sombra, não o consegue hoje mais nenhuma olimpíada, nenhum festival de *rock*, nenhuma *Love parade* (Türcke, 2010,p.166).

Como no período helenístico, por meio da arte dramática, as grandes dionisíacas reverenciavam o deus Dioniso promovendo uma sensação única, envolvendo uma grade massa homogênea que a partir da evocação coletiva das sensações, obtinham uma experiência narrativa mais plena; hoje, na era do individualismo-liberal, o “capitalismo como religião”, parece ter seus próprios deuses aos quais todos devem servir e fazer sacrifícios, tanto a elite quanto a classe subalternizada em prol da individualidade, porém essa experiência torna-se fragmentada, pois “já não existe algo que seja simplesmente espetacular, pelo qual, até onde alcança a experiência individual, todos fiquem fascinados, falem dele e o consumam” (Türcke,2010, p.166). Em grande parte, o empobrecimento dessa experiência narrativa que favorece a perda da memória coletiva, deve-se ao aparato da indústria cultural, promovidas pelas *webseries* como *Elite* cujas pseudoexperiências, têm origem nas “vertiginosas alterações de eventos que concorrem entre si, se reproduzem, abreviam, trivializam sob forma audiovisual, o que mal deixa tempo para um efeito posterior” (Türcke, 2010, p. 166). Nesse sentido, o capitalismo não apenas estrutura as relações econômicas, mas também molda a estética, os valores, desejos e aspirações das pessoas por mais sensações. Ao invés de promover a catarse,

A indústria cultural coloca a renúncia jovial no lugar da dor, que está presente na embriaguez como na acesse. A lei suprema é que eles não devem a nenhum preço atingir seu alvo, e é exatamente com isso que eles devem, rindo, se satisfazer (Adorno; Horkheimer,1985, p.116).

Assim, a indústria cultural exige do indivíduo a renúncia ao êxtase, como sacrifício, voltando-se dessa forma ao fundamento religioso ascético, em busca constante pela felicidade. Como religião, o capitalismo instaura seus deuses simbólicos aos quais todos devem se submeter e se sacrificar. Um desses deuses é a Vitória, que, na *webserie Elite*, assume o papel metafórico da meritocracia, representada pelo troféu mostrado no início da primeira temporada, ela simboliza a

recompensa máxima dos esforços pessoais, criando a ilusória promessa de sucesso individual acessível àqueles que melhor se adequarem às regras do jogo social. A glória de alcançá-la parece estar ali, ao fim do corredor, acessível, à espera daquele que tiver maior desempenho para tomá-la em seu favor, signo de cobiça e disputa que — como Dioniso, ou os deuses do panteão olímpico — exigirá sacrifícios daquele que queira conquistá-la, ou seja, a renúncia que é a forma de sacrifício exigida pelas sociedades capitalistas avançadas, a fim de atingir as metas da escola: Disciplina, Excelência e Mérito, conforme são demonstradas nos primeiros episódios e reforçadas no 1º episódio da 6ª temporada. Tais exigências, num contexto escolar, baseado na formação de líderes do futuro sob uma lógica neoliberal que privilegia a lógica racional tecnológica, a disputa para manter a hegemonia de um grupo sobre outro pode gerar inúmeros transtornos de natureza psíquica e social a partir das apropriações e interpretações que o espectador pode fazer dessa narrativa.

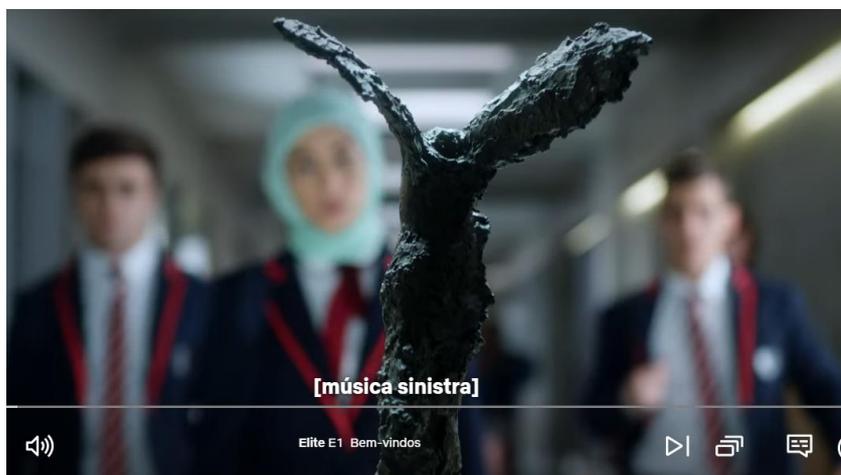
Figura 86-Escultura de Nike, deusa da Vitória, Museu do Louvre



Fonte: Guia do Louvre (Vitória Samotrácia, 220 a 185ª.C)

<https://guiadolouvre.com/wp-content/uploads/2018/11/3-4-Vit%C3%B3ria-de-Samotr%C3%A1cia.jpg>

Figura 87-Deusa da Vitória estilizada: troféu para o melhor aluno do ano



Fonte: Netflix (*Elite*, 2018, T1, E1,10”)

O capitalismo, analisado por Walter Benjamin (2013), em sua reflexão sobre o sistema como religião, é apresentado como um culto contínuo, sem expiação, que opera incessantemente sobre a promessa de uma redenção ilusória, pois esse sistema se diferencia das religiões tradicionais porque

Primeiramente, o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez a mais extremamente cultural que já existiu. Nada nele tem significado que não esteja em relação imediata com o culto, ele não tem dogma específico nem teologia. O utilitarismo ganha, desse ponto de vista, sua coloração religiosa (Benjamin,2013, p.21).

Assim, a lógica capitalista como meio de produção e reprodução da vida transforma a existência humana em uma prática ritualística ininterrupta, na qual a busca por bens materiais e a acumulação de capital assume um papel de sagrado, transformando-se na única forma possível de transcendência.

Esse aspecto cultural do capitalismo não se restringe ao consumo de bens materiais, ele também se estende para o âmbito da cultura. Adorno e Horkheimer (1985) evidenciam como a arte, a partir da lógica da mercadoria, perde sua autonomia e se submete à lógica utilitária do consumo. A promessa de redenção que o capitalismo oferece por meio do consumo cultural é, na verdade, um mecanismo de sujeição:

O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado. Para concluir, na exigência de entretenimento e relaxamento, o fim absorveu o reino da falta de finalidade. Mas, na medida em que a pretensão de utilizar a arte se torna total, começa a se delinear um deslocamento na estrutura económica interna das mercadorias culturais. Pois a utilidade que os homens aguardam da obra de arte na sociedade antagonística é justamente, em larga medida, a existência do inútil, que, no entanto, é abolido pela subsunção à utilidade. Assimilando-se totalmente à necessidade, a obra de arte defrauda de antemão os homens justamente da liberação do princípio da utilidade, liberação essa que a ela incumbia realizar. O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar (Adorno; Horkheimer, 1985, p.130-131)

Em outras palavras, a experiência estética, que antes se pautava pelo desinteresse e pela fruição livre, é absorvida pelo mercado e reduzida à lógica do entretenimento e do prestígio social. Como os autores apontam que “ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar reputação e não se tornar um conhecedor” (Adorno; Horkheimer, 1985, p.131).

Dessa forma, o culto incessante do capitalismo se manifesta também na indústria cultural, onde o consumo de bens artísticos não visa mais à experiência estética emancipatória, mas sim à reafirmação das estruturas mercadológicas e ideológicas. Assimilando-se totalmente à necessidade, a arte destitui os indivíduos da possibilidade de libertação da utilidade, tornando-se mais um elemento de culto ao mercado. Se no capitalismo, tudo se organiza em torno do estímulo ao consumo, a arte, que poderia representar um refúgio transforma-se em mais um ritual de submissão às mercadorias, por isso pode-se inferir que a série espanhola *Elite*, como mercadoria, assume seu papel utilitarista de entretenimento submetendo seus espectadores em consumidores ritualísticos por uma promessa de catarse das sensações que vai se estendendo por oito temporadas. A indústria do streaming vai tornado o espectador em sua própria mercadoria, por meio da padronização, ao passo que vai cativando-o e doutrinando-o ao consumo de si próprio.

Essa lógica mercantil de que “o consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar” (Adorno; Horkheimer, 1985, p.131) sintetiza o funcionamento da indústria cultural, cuja lógica de produção e recepção está ancorada na reiteração de padrões que garantem a adesão contínua

do público, ou seja, “o culto permanente”. O entretenimento longe de ser um espaço de reflexão crítica se converte em um mecanismo de captura do sensorial, por meio do qual a arte perde seu potencial emancipatório. De acordo com Bucci (2021) Eis uma das formas como o capitalismo atual “capturou o olhar e transformou-o em mercadoria” em nossa era ultramoderna. Essa dinâmica é evidente na estrutura narrativa de *Elite*, que, sob a aparência de um drama social a respeito da luta de classes, opera, na verdade, como dispositivo de entretenimento massivo voltado para a excitação dos sentidos.

A suposta tensão entre as classes sociais antagônicas é rapidamente neutralizada pela lógica meritocrática que rege boa parte da série, além dos jogos de poder e de trocas de influência em favor da ascensão, ou de ser percebido. O espaço escolar funciona como microcosmo do capitalismo tardio, mediado pela ideologia liberal, no qual o sucesso é definido pela capacidade de adaptação individual ao sistema, e não por uma representação da transformação efetiva das relações de poder. Por isso a luta de classes não passa de um pseudo-argumento, um artifício que mascara e reitera os valores hegemônicos da própria elite que a série aparenta criticar.

Essa lógica, inicialmente, se expressa simbolicamente, a priori, na disputa pelo troféu que representa a Deusa Nike — personificação da vitória —, um elemento que sintetiza a ideologia do desempenho e da ascensão social pela meritocracia como fruto exclusivo do esforço pessoal. Todavia nesta instituição nem sempre a ascensão ocorre por esse caminho, há ameaças, troca de favores. Revelando assim contradições do sistema liberal protecionista que tem um discurso e práticas opostas. Nessa subversão reside o grande Poder da Ideologia conforme Mészáros (1996).

Personagens como Nádia ilustram essa dinâmica ao terem sua trajetória pautada não por uma resistência ao sistema, mas pela internalização progressiva de seus valores, ou personagens que aparentemente resistem ou tentam subverter o sistema social como Samuel e Marina que são extirpados pela força da violência. O que para a experiência do espectador atuaria em seu psiquismo como uma violência simbólica coercitiva exemplar, mostrando pelo enredo que a opção é a integração ao sistema.

À medida que a série avança, a suposta crítica social cede espaço à espetacularização da tragédia e a sobrecarga sensorial. A morte, antes de um

elemento narrativo trágico e aterrorizante — como potencial de questionamento— é reduzido a um propósito para prender a atenção do espectador, reforçando a “**compulsão à repetição**” própria da natureza da indústria cultural e da sociedade excita (Türcke,2010). A sucessão de festas, assassinatos e cenas de sexo não apenas anulam qualquer possibilidade de análise crítica, mas também confirma o diagnóstico de Benjamin sobre o capitalismo como religião: um culto contínuo, desprovido de dogma e de teologia específicos, porém dotado de um caráter utilitarista de entretenimento em si, cuja promessa de redenção se dissolve num ciclo compulsivo de consumo de imagens e de sensações.

Benjamin observa que o capitalismo, enquanto religião, não se preocupa em trazer salvação ou sentido espiritual, mas em perpetuar o ciclo de culpa e dívida (Benjamin, 2013). Tanto a elite quanto a classe trabalhadora, cada qual em sua posição, são compelidas a fazer sacrifícios incessantes aos desuses abstratos do capitalismo, seja por meio da manutenção do *status quo* ou pela aspiração a uma mobilidade social que nunca é plenamente alcançada. Em *Elite*, a Vitória meritocrática é um prêmio inalcançável, funciona como uma falsa promessa, um embuste — considerando que ele fica desaparecido, e quem o conquista acaba virando sua própria vítima⁴⁰ — que leva a ‘ renúncias éticas e morais. Para alcançá-la, os personagens sacrificam amizades, valores e até mesmo suas identidades, numa competição incessante que, no fundo, perpetua a lógica de dominação capitalista.

O Sacrifício, conforme Adorno e Horkheimer (1985), em *Dialética do Esclarecimento*, é um princípio de dominação, que se perpetua como unidade auto conservadora da sociedade. Desde a narrativa de Homero, “os sacrifícios rituais abrem caminho para a troca como cálculo racional e como princípio econômico. O sistema de trocas do sacrifício arcaico desdobra-se no sistema de trocas do mundo capitalista moderno” (Oliveira, 2005, p.150). A partir dessa postulação, é possível compreender essa dinâmica da troca sacrificial, característica da racionalidade moderna e conseqüentemente do capitalismo. “Considerando que no fundamento da sociedade burguesa reside o princípio de equivalência e o seu funcionamento como sistema econômico é presidido pela lógica da troca, que tudo iguala e faz equivaler à forma mercadoria” (Oliveira, 2005. p. 150.). — Embora essa troca não seja justa. Essa

⁴⁰ Marina, a vencedora do troféu, é assassinada por Polo que utiliza o troféu como arma, que depois é lançado ao fundo do lago.

lógica é estendida aos vários setores da sociedade, logo o consumidor da série também faz uma troca e um sacrifício em função da promessa da felicidade, do prazer e da contenção da excitação. Já na lógica interna da narrativa seriada espanhola, as personagens têm como moeda de troca para atingir seu lugar ao sol na elite, seus corpos, seus valores e seu caráter, como estratégia à sobrevivência dentro daquele sistema. Tal qual Ulisses, essa troca ocorre “pela negação da vida como potência originária, ele garante a preservação de alguma vida, uma parcela de vida, mais segura embora mais pobre” (Oliveira, 2005, p. 151).

Assim como o capitalismo exige constante endividamento e subserviência ao mercado, a busca pela Vitória, depois pelo prazer, pelo poder e pelo dinheiro na série transforma as relações humanas em instrumentos de poder de troca. O troféu, enquanto signo de cobiça e mérito, reflete o caráter sacrificial que Benjamin (2013, p. 23) atribui ao capitalismo religioso: “os vencedores são aqueles que melhor assimilam suas normas de exploração, enquanto os demais acumulam dívidas sociais e emocionais”. Dessa forma, *Elite* espelha a dinâmica descrita por Benjamin, onde o sistema não permite rupturas, mas apenas a reprodução contínua de seu culto.

5.1. A CLASSE TRABALHADORA VAI À ESCOLA DA ELITE

A luta de classes instaurada desde o primeiro episódio na trama da série espanhola é um argumento para desenvolver, posteriormente, uma narrativa em que se destacam os valores das classes hegemônicas e suas ideologias de negação da luta de classes e de ascensão pela meritocracia, reafirmando ao final a naturalização da ideia de que as condições e relações sociais já estão determinadas eternamente como sugere o símbolo do infinito que compõe a logomarca que identifica a série, como o elemento sógnico do destino imutável representado outrora, nas tragédias gregas clássicas, pelas moiras — mulheres que teciam o destino. Nesse sentido, as três personagens da classe subalternizada Christian, Samuel e Nádia vão sendo, nessa ordem, eliminados da construção inicial do conflito, sendo substituídos por um caleidoscópio de múltiplas histórias que fragmentam a “experiência” narrativa.

Nada mais oportuno que o espaço de uma escola para ambientar uma narrativa juvenil e o antagonismo das classes sociais, uma vez que a escola em si já facilita a

coexistência da pluralidade, além de ser o maior espaço para convivência dos jovens, pois é nesse ambiente que ocorre boa parte da sua socialização, uma vez que passam a maior parte de seu tempo nessa instituição. É no colégio, também, que ocorrem os debates sobre o que consomem, assistem, ouvem, suas dúvidas e expectativas. Um ambiente para se explorar o poder espetacular das imagens como constituintes das narrativas dominantes e engendrar as ideologias hegemônicas, não obstante tem se tornado a imagem preferida dos meios de comunicação de massa via streaming, para administração da juventude, visto que de acordo com Guy Debord (1996, p.9), “O espetáculo não é o conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, mediatizada por imagens. Nesse sentido, *Elite*, enquanto mais um produto da indústria cultural para jovens, não apenas representa as relações de classe, mas as reorganiza sob a lógica do espetáculo, petrificando desigualdades e promovendo uma falsa unificação dos antagonismos sociais. Como afirma Debord (1996, p.10)

O espetáculo, compreendido em sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real (Debord 1996, p.10).

Dito isso, a *webserie* espanhola transforma as contradições sociais em um jogo de aparências, no qual a inserção de três jovens da periferia de Madrid em um ambiente de elite não ocorre para problematizar os limites estruturais da mobilidade social, mas para reforçar, por meio da estetização, a hegemonia da classe dominante.

Figura 88- Samuel, Nádía e Christian no primeiro dia de aula em *Las Encinas*



Fonte: Netflix (*Elite*, 2018, T1, E1). *Frame* capturado pelo autor.

A ideologia opera fazendo o jogo do contrário, pois ela não deixa de mostrar a diferença de classes, mas sua intenção revela uma antinomia nesse processo, tornando essa narrativa menos importante, apenas como um *start* para outras ideias das classes hegemônicas que vão lentamente mitigando as oposições e promovendo a integração; ela, por analogia, pode ser associada a uma moeda com duas faces, representando o signo como contraditório, logo, em seu poder ideológico, que “afeta tanto os que desejam negar sua existência quanto aqueles que reconhecem abertamente os interesses e os valores intrínsecos das várias ideologias”(Mészáros,1996,p.64). Raymond Willians (2011) diz que a cultura dominante ou emergente se apropria de traços da cultura passada para se afirmar. Por isso, tomar as produções seriadas como inócuas, apenas um meio técnico de entretenimento da cultura em massa contemporânea, é uma percepção ideológica que esconde as contradições, uma vez que

A sociedade do espetáculo é, pelo contrário, uma formulação que escolhe o seu próprio conteúdo técnico. O espetáculo, considerado sob o aspecto restrito dos “meios de comunicação de massa” — sua manifestação superficial mais esmagadora — que aparentemente invade sociedade como simples instrumentação, está longe da neutralidade, é a instrumentação mais conveniente ao seu automovimento total (Debord, 1996, p. 15-16).

Dos três jovens da periferia que ingressam na primeira temporada de *Elite*, em *Las Encinas*, apenas Nádia ressurgue na oitava temporada, pois os outros dois são eliminados do roteiro de forma trágica, aparentemente acidental.

5.2. CHRISTIAN: A PERSONIFICAÇÃO DA ALIENAÇÃO DE CLASSE

Christian é eliminado pela violência, uma vez que a coerção não foi capaz de conter a ameaça que o rapaz passou a oferecer à hegemonia da classe dominante. Apesar de, por um período ter conseguido desfrutar de determinados privilégios como passar as férias na Sardenha com a namorada Carla (Marquesa e herdeira de vinícolas), adquirir roupas e relógios caros, que são, para ele, símbolos de pertencimento. Sua trajetória exemplifica como o espetáculo não expõe as relações de classe, mas as reconfigura para garantir sua permanência.

Christian, alienado de sua própria classe social, enxerga sua entrada em *Las Encinas* como oportunidade de ascensão, sem esforço. Preocupado em criar uma aparência, espetacularizando-se por meio de *selfies* no ambiente elitizado, a final “*ser esse percept.*”.

Figura 89-Christian tirando uma selfie do primeiro dia em *Las Encinas*



Fonte: Netflix (*Elite* - Bem-vindos, 2018, T1, E1, 4'12"). Frame capturado pelo autor.

Sua presença na escola não desafia a hierarquia social, pelo contrário serve para reafirmá-la. Ele é constantemente ridicularizado por seu estilo suburbano e por suas tentativas de se integrar ao grupo elitista, demonstrando como no espetáculo “a unificação que realiza não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação generalizada” (Debord, 1996, p. 9). Sua trajetória ilustra o funcionamento da violência simbólica descrita por Bourdieu (2024, p. 64):

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensa-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, de mais que instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes[...] resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, das quais seu ser social é produto (Bourdieu, 2024, p. 64).

Em *Elite* esse tipo de violência ocorre, pois os gostos e comportamentos da classe hegemônica são naturalizados como superiores, enquanto os da classe trabalhadora são ridicularizados e rejeitados, legitimado no contexto da narrativa pelo

comportamento caricatural de Christian como um jovem “sem noção” representante da periferia.

Em suas primeiras interações em Las Encinas, Christian revela sua percepção sobre o funcionamento das relações de poder em *Elite*, por meio da pergunta: “Quem vocês acham que manda nesse colégio? ”, dirigindo-se a Nádía e a Samuel.

Figura 90- Cristian preocupa-se conhecer as pessoas influentes da classe hegemônica



Fonte: (*Elite*, 2018, T1, E1, 13'35") Frame capturado pelo autor.

Para o jovem a ascensão social e as relações de poder ancoram-se nas habilidades de inserção nos ambientes sociais da elite e pelas redes sociais virtuais, banalizando o conhecimento acadêmico e a dedicação aos estudos de modo geral. Essa concepção reflete a lógica espetacular descrita por Debord, segundo a qual “ a administração desta sociedade e todo o contato entre os homens já não podem ser exercidos senão por intermédio desse poder de comunicação instantâneo” (Debord, 1996, p.15-16). Christian não se vê como um estudante em busca de aprendizado — para ele, isso seria perda de tempo —, mas como um aspirante à elite, que precisa se conectar com aqueles que “mandam” para garantir um lugar no topo da cadeia social, como pode ser observado no diálogo seguinte:

Christian: **Quem vocês acham que manda nesse colégio?**

Samuel: Você não devia se preocupar com outras coisas, por exemplo não saber nada de inglês?

Christian [zombando]: Qual é! *Nhothing* assim também não, né? “*A litte but.*” Tá tudo sob controle. Olha, você me passa suas anotações em *English*, tá? E aí eu vou colocando no tradutor e vou aprendendo.

Nádia: Eu não vou te passar nada. Fora que você não devia estar aqui. Tá tirando o lugar de alguém que realmente precisa.

Christian: **Como assim, você acha que eu vim aqui para estudar? Não, não, não! Eu vim aqui para conhecer as pessoas que são donas do mundo. Não são as que tiram as melhores notas, gata. São as que fazem os melhores amigos.** Observa.

Christian: Que festa, alguém falou de festa? Oi eu sou o Christian.

Lucrécia: [Inglês forçado, com deboche] Hello! Do you speak our language?

Gumán: está falando com meus amigos.

Christian: ah, foi mal desculpa.

Christian: **Ah, foi mal. Aliás, vocês têm Instagram? Se quiserem eu passo o meu.**

Carla: tá passa, aí passa, por favor, por favor!

Christian: Legal, é “pekechristian007. “Peke com “K”

Lucrécia: [com tom de deboche] Cacete, olha isso[ri do vídeo que Christian postou dançando, sensualizando sem camisa] (*Elite*, 2018, T1, E1, 13’35”).

“Como assim, você acha que eu vim aqui para estudar? Não, não, não! Eu vim aqui para conhecer as pessoas que são donas do mundo. Não são as que tiram as melhores notas, gata. São as que fazem os melhores amigos.” Essa resposta de Christian a Nádia deixa evidente que ele internalizou a lógica do espetáculo, na qual a ascensão social não se dá pelo conhecimento, mas pela criação de laços com aqueles que já detêm o poder. Essa mentalidade reflete a alienação descrita por Debord, na qual o espetáculo “não expõe as relações de classe, mas as reconfigura para garantir sua permanência (Debord, 1996, p.15).

O momento em que Christian se apresenta a Lucrécia, Guzmán e Carla reforça essa dinâmica. Seu comportamento é exageradamente sociável, quase servil, tentando se inserir no grupo a qualquer custo. Lucrécia, ao debochar de seu inglês rudimentar —“*Hello! Do You speak our language?*” —, reafirma sua posição de superioridade e ridiculariza sua falta de conhecimento, simbolizando a cultura como algo privatizado para a elite. Ao solicitar ironicamente, com entusiasmo, o Instagram —“está passa, aí passa, por favor, por favor!” — demonstra, fingindo uma súplica, que vê Christian como uma figura cômica, não como um igual. A forma como ele compartilha seu *Instagram* reforça sua tentativa de se inserir na elite por meio da espetacularização da própria imagem, configurando um meio de validação social para compensar sua posição de *outsider* por meio da visibilidade digital. Isso remete à ideia de Debord de que “o espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o

movimento autônomo do não vivo” (Debord, 1996, p.8). Sua performance dançando sem camisa, ridicularizada por Lu, reforça os estereótipos sobre a classe subalternizada.

Figura 91-Cristian mostrando seus vídeos no Instagram



Fonte: Netflix (*Elite*, 2018, T1, E1, 13'35") Frame capturado pelo autor.

Christian não busca transformar efetivamente sua realidade, mas adaptar-se à ilusão promovida pelo espetáculo, acreditando que pode pertencer à elite se for visto como um deles, dialogando com a ideia de compulsão descrita por Türcke em *Sociedade Excitada: filosofia da sensação* (2010).

A ridicularização mostra que Christian nunca pertencerá ao ambiente elitista, essa humilhação pública não apenas reforça sua posição, mas também constrói a narrativa de que as personagens de origem humilde quando adentram o espaço da elite o fazem de maneira inadequada, reforçando preconceitos de classe. Além de um outsider, Christian é retratado como um elemento corruptor, aquele que traz consigo os vícios e os desvios de caráter. Colaborando para uma construção ideológica da classe periférica como promíscua, oportunista ou amoral, visto que ao longo dos poucos episódios de que atua se envolve com drogas e corrupção, enquanto os membros da elite são retratados como ingênuos ou influenciáveis. Como pode ser notado no diálogo entre Christian, Omar e André, após este presenciar um pedaço de maconha cair do bolso do paletó de Christian, escondendo a droga e mentindo para proteger o bolsista. Em troca desse ato de omissão, Ander sugere que o rapaz pode recompensá-lo arrumando droga para ele também. A partir de então, Ander tem sua primeira experiência com a maconha e toma coragem para entrar em um aplicativo

gay de encontros, por meio do qual acaba trocando mensagens e nudes com o próprio traficante (Omar) e evoluindo-se, afetivamente com ele.

Figura 92- Ander, após fumar maconha criando um perfil em site de relacionamento



Fonte: *Elite- Bem-vindos* (2018,24'26") Frame capturado pelo autor
<https://www.netflix.com/watch/80201009?trackId=200257859>

Christian: Não se preocupa, cara. Ele já vem. A gente combinou faz uns dez minutos. E aqui ninguém vai te ver, mano. Relaxa!

Ander: Mas ele é de confiança?

Christian: É claro, porra!

Christian: tá achando o quê? Que ele vai aparecer na televisão falado de um garoto rico que quer fumar um. Fala sério não vai pegar nada.

Ander: Não quero que ninguém do colégio saiba.

Christian: E quem vai saber? Eu não vou contar para ninguém. Relaxa, mano. Fora que eu não tenho nenhum amigo lá ou tenho? Ah! Tamo junto, cara. A, aí eu queria te perguntar uma coisa: Por que tiram uma com a gente?

Ander: Porque rolou uma história com um bolsista [Referência ao Rapaz de quem Marina contraiu o HIV aos 14 anos]. Filho de uma cozinheira e suspenderam as bolsas por um ano inteiro por causa da confusão. E aí vocês três chegaram.

[Assovio]

E aê? Fala aê, mano! Suave?

Omar: De boa.

Christian: Olha vou te apresentar o Sr. "X", Srº Mula. Não posso dar nomes, foi mal.

Ander: [após a entrega e o pagamento da droga]: Muito Obrigado! De Verdade

Christian: Viu que educado. Eu te trago clientes de qualidade, tá? Pagou um pau, né. Psiu! Falou cara. A gente se fala, hein? Tá me devendo uma.

(*Elite*, 2018, T1, E1, 21'15).

Agora a figura de corruptor amplia-se ainda mais ao introduzir preconceitosamente, no seio da elite, a personagem Omar, como imigrante palestino, morador da periferia e traficante. Vai se formando o discurso da ameaça que as classes inferiores oferecem quando são misturadas às classes mais "puras".

Invertem-se as relações, escondendo a opressão e a exploração dos subalternos, razão legítima do preconceito estrutural. Por fim a menção à Pablo, rapaz que contagiou Marina — “Porque rolou uma história com um bolsista Filho de uma cozinheira e suspenderam as bolsas por um ano inteiro por causa da confusão. E aí vocês três chegaram. ”— potencializa o medo da elite de se misturar e manter distância da classe oprimida socialmente.

Na busca por validação e ascensão social, Christian se envolve com Carla, cuja relação inicial com ele é instrumental e marcada pelo fetiche. Carla, insatisfeita com seu relacionamento com Polo, utiliza Christian para realizar suas fantasias sexuais, inicialmente sob um contexto voyeurista. Posteriormente, ela propõe um *ménage à trois* com Polo, explorando o desejo homoafetivo latente do namorado. Christian, reticente no início, cede diante das promessas de vantagens sociais e materiais, um reflexo do poder do dinheiro e do status da classe dominante em subjugar e manipular os indivíduos da classe trabalhadora. Essa relação de poder e dominação sexual pode ser entendida conforme Marcuse, em *Eros e Civilização* (1975) destaca em sua filosofia que a repressão sexual não é uniforme entre as classes sociais. Enquanto a classe trabalhadora é submetida a uma hiper- repressão destinada a controlar sua energia e mantê-la produtiva, a elite manipula e redefine as regras morais conforme seus interesses e prazeres.

5.3. SAMUEL, UMA PERSONAGEM DA ESCALA F?

A partir da terceira temporada, apenas Samuel continua protagonizando a alegórica classe menos privilegiada no roteiro, enquanto vai ocorrendo o processo de assimilação pelos valores da classe hegemônica, até que o processo assimilatório e coercitivo se exaure confluindo para um desfecho trágico quando morre, durante a tentativa de Benjamin tomar-lhe o *pen drive* que contém informações de seu envolvimento em atividades ilícitas com Armando. Nesse atrito o jovem escorrega e bate a cabeça “acidentalmente” na borda da piscina, o que lhe causa o óbito. Ele tem um arco narrativo marcado por ser um rapaz de personalidade tímida, pouco ativo,

romântico, sonhador e carente afetivamente. Um rapaz que cresce sem a presença paterna, com o irmão preso por envolvimento com o tráfico.

Após a perda de Marina para o irmão recém-chegado da cadeia e para a trágica morte da moça, o rapaz leva um tempo para superar o trauma, simula a própria morte a fim de descobrir, heroicamente, o verdadeiro assassino de Marina. Depois da dissolução desse conflito, ele envolve-se com Ari, filha do novo diretor de Las Encinas, um empresário que atua em ramos variados e com negócios escusos e dirige a escola.

A base sobre a qual se constrói essa personagem pode ser percebida como a do jovem da periferia, sonhador que divide a vida e entre o trabalho e o estudo, todavia apesar de tanta luta, não consegue alcançar seus objetivos, sendo impedido tragicamente por uma morte acidental. Entretanto, essa narrativa pode ser interpretada por outra lente: a da ideologia e dos interesses subjetivos, em consonância com os traços da escala de fascismo, delineada por *Theodor Adorno em Estudos sobre a Personalidade Autoritária* (2019), sobretudo na dinâmica social que a personagem estabelece com a figura do diretor da escola. Talvez o espectador não perceba os potenciais traços da personalidade autoritária do rapaz, porque somente na última temporada é apresentada ao espectador uma instituição com rótulo fascista, liderada por dois irmãos vinculados ao franquismo. Além disso, a figura do diretor é que é chamada de fascista.

Figura 93-- Rebeka chamando Benjamin de fascista, quando ele é preso



Fonte: Netflix (*Elite*, Hora da verdade, 2022, T5, E1). Frame capturado pelo autor.

Embora o contexto da luta de classes já tenha perdido espaço para outras temáticas, e as personagens que representavam esse antagonismo inicial na trama já estivessem sido removidos da narrativa, torna-se curioso o fato desta personagem

permanecer na história. Isso pode ser entendido a partir da ideia de que a base material sobre a qual essa personagem se sustenta no enredo é a ideologia de que nem o esforço pela dedicação aos estudos, nem pelo trabalho, o proletariado pode alcançar um lugar hegemônico. Isso vai se consolidando pela espetacularização da classe subalterna, na sociedade do espetáculo em que se constrói as duas imagens presentes da atual sociedade de classes, pois só nesse tipo de sociedade é possível o espetáculo pela imagem, para mostrar as distinções entre os opostos, conforme Deboard (1996). Assim a série vai consolidando a divergência das classes, mostrando a cada qual o seu lugar.

A hipótese inicial dos estudos de Adorno sobre *A Personalidade Autoritária* (2010), a princípio, era a de que:

As convicções políticas, econômicas e sociais de um indivíduo frequentemente formam um padrão amplo e coerente, como se unidas por uma “mentalidade” ou por um “espírito”, e que esse padrão é uma expressão de tendências profundas em sua personalidade.

A preocupação maior foi com o indivíduo *potencialmente* fascista, aquele cuja estrutura é tal que o torna particularmente suscetível à propaganda antidemocrática (Adorno, 2010, p.71, *grifo do autor*).

A partir do apagamento da luta de classes e da pseudoelisão entre os interesses antagônicos que vão se mostrando ao longo da série, da assimilação dos valores preconizados pela *Elite*, a série pode colaborar ideologicamente para uma propaganda antidemocrática.

Os estudos de Adorno, partiram inicialmente de pesquisas empíricas e constaram a necessidade de incluir como vetores dessa pesquisa, além da psicanálise, concepções ideológicas e subjacentes tais como as condições materiais e as necessidades dos indivíduos, sob essas condições, usando ideologia “para representar uma organização de opiniões, atitudes e valores” (Adorno, 2010, p. 73), podendo referir-se numa ideologia em sentido total ou a respeito de diferentes áreas. Assim:

As ideologias têm uma existência independente de qualquer indivíduo singular; e aquelas que existem em uma época particular são resultados tanto de processos históricos quanto de eventos sociais contemporâneos. Essas ideologias têm diferentes graus de apelo para diferentes indivíduos — uma questão que depende das necessidades do indivíduo e do grau com que essas necessidades são satisfeitas ou frustradas (Adorno, 2010, p.73-74).

Nesse sentido a outra imagem que pode ser construída sobre Samuel é a de suas necessidades frustradas tornaram-no, paulatinamente, um sujeito medíocre, distorcendo a imagem inicial que se apresentou da classe subalterna, criando uma imagem narrativa de um rapaz ambicioso, no mau sentido dessa palavra, que teve um destino trágico devido suas escolhas.

A partir dos nove traços da (Adorno,2010, p.135)escala de fascismo, destacaremos duas inclinações na constituição de Samuel e suas interações com a figura autoritária do diretor: a. Convencionalismo. Adesão rígida a valores convencionais de classe média. b. Submissão autoritária. Atitude submissa, acrítica a autoridades morais idealizadas do *ingroup* (Adorno,2010, p.135). Considerando essas e as outras sete variáveis da escala F, “Pode-se dizer, portanto, que a escala F tenta mensurar a personalidade antidemocrática. ”

A série mostrando mirando a figura intransigente do diretor a partir de atitudes autoritárias, acerta na classe subalterna, representada na figura de Samuel como persona potencialmente antidemocrática. Aí se erige a ideologia fascista da série de mostrar a classe trabalhadora tal qual acabamos de mencionar.

Desde o início, o jovem bolsista apresenta uma personalidade marcada pela obediência, insegurança e necessidade de validação, fatores que o tornam suscetível à manipulação de figuras autoritárias. Seu arco narrativo vai desenvolvendo-se em direção a um processo progressivo de assimilação aos valores da classe dominante e uma busca por identificação com tal parcela da sociedade, culminando em sua completa instrumentalização por Benjamin, figura que encarna a dominação autoritária. Assim, subjetivamente vão ascendendo em sua trajetória o **Convencionalismo e a Submissão Autoritária.**

Adorno (2010) aduz que o convencionalismo:

Trata-se de uma hipótese bem conhecida a de que a suscetibilidade ao fascismo é mais caracteristicamente um fenômeno da classe média, que está// na cultura e que, portanto, a aqueles que mais se ajustam a essa cultura serão os mais preconceituosos (Adorno,2010, p.137).

Já a Submissão Autoritária, por seu turno, foi compreendida por Adorno (2010, p. 141) “como uma atitude muito geral que seria evocada em relação a uma variedade de figuras de autoridade — pais, pessoas mais velhas, líderes, poder sobrenatural e

assim por diante”, ela configura o desejo do indivíduo por um líder forte, decorrente de “sentimentos ambivalentes em relação a figuras de autoridade”.

A ausência do pai na vida de Samuel é um elemento central para entender sua vulnerabilidade à influência de Benjamin. Pois cresceu com o irmão mais velho preso, sendo cuidado apenas pela mãe, e posteriormente abandonado por estes, que vão morar no Marrocos. Samuel desenvolve uma profunda carência afetiva que o leva a buscar, inconscientemente, uma figura paterna substituta. Considerando que ele trava uma relação de sentimentos ambivalentes com o irmão que poderia ocupar esse lugar de referência e segurança, sua relação com Benjamin assume um caráter edipiano, pois ao mesmo tempo que o vê como modelo de autoridade e proteção, ele também deseja sua aprovação e se dispõe a sacrificar sua individualidade para conquistá-la. A relação de submissão não surge só da necessidade de ascensão social, mas de necessidade emocional de preencher o espaço paterno, o que deixa o rapaz mais suscetível à manipulação. O poder e a necessidade desse pai/líder podem ser observados nesta conversa entre Samuel Ari, depois de não conseguirem ter uma relação sexual completa, no terceiro episódio da 5ª temporada:

Samuel: Foi mal, eu passei o dia todo pensando só em mim e nem te dei atenção.

Ari: Em que está pensando?

Samuel: Que eu não quero te decepcionar.

Ari: Sei.... Igualzinho decepciona meu pai. É brincadeira. Eu não sei que obsessão é essa. Não tá decepcionando ninguém.

Samuel: Sabe por que eu tô assim com ele?

Ari: Não.

Samuel: Porque eu não faço ideia de como é ter um pai. Eu vejo que ele se preocupa comigo. Ele me pergunta o que eu quero ser. Ele acredita e aposta em mim. Tudo isso é novo. Eu gosto dessa sensação. Fico me sentindo em paz (*Elite*, 2022, T5, E3).

O desejo de Samuel por um líder rígido vai se intensificando, e a relação afetivo-amorosa vai sendo cada vez mais deixada para segundo plano para atender ao líder, como no diálogo com Ari após pedir demissão do Clube do Lago com medo de perder a proteção ou decepcionar Benjamin:

Ari: Amor! O que aconteceu?

Samuel: Eu me demiti. Que se foda esse trabalho de merda.

[...]

Ari: Ai meu amor, que bom. Vamos beber para comemorar?

Samuel: Não dá. Tenho que devolver o uniforme, falar com o gerente e procurar seu pai. **Ele quer me apresentar gente importante. Sabe onde ele tá?**

[...]

Ari: Fica mais um pouquinho comigo, poxa.

Samuel: Depois, amor, tá? Depois a gente comemora. (*Elite*, 2022, T5E4, *grifos meus.*)

A personalidade totalitária dominadora de Benjamin sobre a personalidade masoquista de Samuel é tamanha que o sogro e diretor de Las Encinas consegue convencer Samuel a confessar-se assassino de Armando para que a culpa não recaia sobre Benjamin, uma vez que este se torna suspeito por estar sendo ameaçado pelo falecido que possuía um *pen drive* com provas de outros crimes e esquemas ilícitos de sua corporação. Benjamin tem um diálogo com Samuel convencendo-o:

Benjamin: Denuncia o Guzmán e acaba com isso.

Samuel: Mas o Guzmán não o matou.

Benjamin: Eu também não.... É claro que pode existir uma terceira possibilidade.

Benjamin: Eu colocaria os meus melhores advogados trabalhando exclusivamente para você. E a gente te tiraria de lá o quanto antes. Eu te dou a minha palavra de honra que, a partir de agora, você nunca mais, jamais, vai precisar se preocupar com o seu futuro, nem com o seu dinheiro, nem com nada. Nunca mais. Se fizer isso, todos os caminhos vão se abrir para você. Quantas pessoas de 18 anos podem falar que estão com a vida feita, hein?

Você pode vir morar com a gente e a nossa família seria a sua (*Elite*, T5, E5).

Ao final desse diálogo, Benjamin e Samuel, olho no olho, combinam para que o jovem se entregue, assumindo a culpa em troca da promessa de morar na casa do diretor como membro de uma grande família. Porém, depois que o jovem é encarcerado, o grande pai não cumpre sua promessa. A advogada de Benjamin diz para Samuel “Você vai ter que pedir um defensor público”. O diretor emenda: “Vai alegar insanidade mental temporária”, “com certeza vão te soltar sob fiança”. Samuel passivamente aceita o que lhe é imposto: “Bom se ele acha melhor...” Esse é o ponto máximo de sua submissão autoritária. Essa cena em que o diretor manipula o jovem, convencendo-o a confessar o crime em troca da promessa de pertencer à sua família, é um reflexo da relação sádico-masoquista entre autoridade e submisso. A promessa de um lugar na casa de Benjamin simboliza a ilusão de finalmente ter um pai. Apesar da dupla traição: a de não pagar um advogado, dando-lhe uma instrução burocrática de procurar um defensor público, e a de mentir sobre pagar a fiança que ficou em 25

mil euros, o jovem continua fiel na confiança em seu líder, quando confrontado na cadeia por Ari, em uma visita, ao ´surpreender-se com aquela postura submissa: “Bom se ele acha melhor assim... Seu pai jamais iria me abandonar. Ele não é mentiroso como você”

A **submissão autoritária** de Samuel não surge de forma abrupta, ela vem dando pistas desde a primeira temporada, quando o rapaz demonstra sua inclinação para a obediência e sua disposição para se submeter às figuras de poder. Destacamos um exemplo marcante quando o pai de Marina, dono da construtora responsável pela obra do colégio cujo teto desabou, solicita que Samuel e os outros dois bolsistas — Nádia e Christian — tirem uma foto ao seu lado, com intuito de melhorar sua imagem pública. Enquanto Marina critica a encenação e tenta dissuadir Samuel, ele responde com indiferença: “ Eu não me importo com isso”. A fala mostra sua tendência a aceitar passivamente os desígnios da autoridade, mesmo quando isso implica a sua instrumentalização. Marina em sua resposta, expressa sua decepção, afirmando que pensava que ele era diferente.

Marina: Samuel não entra nesse jogo, não tem por quê.

Samuel: Eu não me importo de fazer isso.

[...]

Marina: Achei que você fosse diferente (*Elite*,2018, T1 E1)

Quanto à adesão aos valores da classe média, a relação com Benjamin revela a profundidade desse processo de assimilação. Samuel se torna tão dependente do diretor que além de rejeitar momentos íntimos com Ari, também rejeita o imigrante Bilel, que Omar acolhe na casa que dividem. Isso reforça um traço de autoritarismo aprendido: a rejeição ao “outro”, uma das características da escala F. Quanto mais se aproxima de Benjamin, mais se distancia dos valores de solidariedade que marcam sua origem.

A submissão de Samuel não é apenas uma fraqueza de caráter como pretende o enredo, mas um reflexo das estruturas autoritárias que moldam sua trajetória. Ele encarna o sujeito subalterno que, na tentativa de obter reconhecimento, se torna cúmplice de sua própria exploração—um processo conforme Adorno (2010) que pode conduzir tanto à perpetuação do autoritarismo quanto à destruição do indivíduo.

5.4. APÓS RESISTÊNCIA E ABNEGAÇÃO, NÁDIA TRANSITA PELA ELITE, ENQUANTO OMAR TORNA-SE UM FLAGELO DA CLASSE DOMINANTE

A construção narrativa das personagens Nádía e Omar em *Elite* revela camadas profundas de reprodução ideológica e estereótipos culturais que dialogam tanto com questões ideológicas quanto com características do fascismo. Nádía, uma jovem palestina que recebe uma bolsa para estudar em *Las Encinas*, é apresentada como o ponto de tensão entre duas moralidades: a islâmica, representada por sua família e cultura, e os valores cristãos, que permeiam a sociedade espanhola e a escola elitista. Sua obrigatoriedade de retirar o véu (*hijab*) ao ingressar na escola reflete um conflito cultural que, embora aparente ser uma discussão sobre integração, esconde uma ideologia burguesa que foca exclusivamente nas questões simbólicas e culturais, negligenciando a análise estrutural das desigualdades socioeconômicas e raciais. Žižek (2014) ao interpretar casos emblemáticos sobre o uso ou não uso do véu pelas mulheres muçulmanas, nos mostra que tal discussão às vezes funciona como cortina de fumaça para esconder outras questões étnicas e de dominação que deveriam ser debatidas na sociedade liberal e não o são para manter a ordem estabelecida e as antinomias, tal qual ocorre com a personagem Nádía, expondo a questão ocidente x oriente como algo superficial.

Figura 94-Nádía é questionada sobre o uso do véu



Fonte: *Elite* - Bem-vindos (Netflix, 2018, T1, E1, 10 '40 "). Frame capturado pelo autor.

Nádia: Ninguém me falou nada sobre o meu véu, por que agora?

Azuzzena (diretora): A regra diz que não é permitido nenhum tipo de acessório.

Nádia: O meu hijab não é um acessório. Além disso, todo mundo aqui usa um, bolsas caras, relógios de ouro...

Azuzzena (diretora): Não são nada demais não significam nada.

Nádia: Não, significam muitas coisas. Significam: tenho mais dinheiro que você, mais estilo que você, sou melhor que você.

Professor: Nádia, nós entendemos de verdade, de verdade, mas precisa...

Nádia: Olha, se entendessem não pediriam para renunciar minha cultura e religião.

Azuzzena (diretora): Nádia pense bem. Está nas suas mãos. Mas se amanhã você voltar assim nós vamos ser obrigados a te expulsar (*Elite*, 2018, T1, E1, 10'40").

Nádia aparenta ser um elemento de contradição que vai aos poucos sendo incorporada à classe hegemônica e “sai” da história para viver o *American Dream* de estudar com bolsa nos Estados Unidos, reforçando a ideologia de que nesse país os sonhos se realizam e a mobilidade social e econômica também, ademais representa o lugar, ideologicamente, da produção intelectual e do conhecimento acadêmico hegemônico, reiterando a ideologia que fundamentou a ida da personagem Maeve, de *Sex Education* para uma instituição de ensino estadunidense. Além disso, Nádia consegue um estágio na ONU por uma troca de influências realizada por Lucrécia. Assim, nesse produto cultural (*webserie*), podemos entender que “a ideologia não é ilusão nem superstição de indivíduos mal-orientados, mas uma forma específica de consciência social, materialmente ancorada e sustentada” (Mészáros, 1996, p. 65). Nesse caso objetivada sob um roteiro que promete mostrar contrastes sociais e sustentada pela espetacularização da imagem, uma vez que as personagens das classes subalternizadas são, frequentemente, representadas não pelo que são, mas pelo que procuram parecer (ricos), caso de Christian, e Caetana e Joel, para citar casos mais emblemáticos.

De acordo com Raymond Williams (1979), a ideologia se manifesta em práticas e formas culturais que parecem naturais, mas que, na verdade, reforçam relações de poder preexistentes. Ao apresentar Nádia como uma jovem dividida entre dois mundos e cujo relacionamento com Guzmán não se consolida devido a essas diferenças culturais, a série parece reforçar a ideia de que a integração cultural dos imigrantes é uma responsabilidade individual. Isso obliteraria, portanto, questões mais profundas, como o racismo estrutural e a marginalização econômica, além de reforçar estereótipos negativos sobre imigrantes de origem palestina, vistos como

incompatíveis com os valores ocidentais, contribuindo para o acirramento do preconceito cultural. Essa narrativa reflete uma "semiformação" ideológica no público, como apontado por Adorno (1985), pois apresenta um cenário em que as contradições sociais são naturalizadas e deslocadas para o plano das relações interpessoais e culturais.

Nádia retorna dos Estados Unidos a Madrid, só na última temporada com poucas cenas, mostrando uma personalidade bem assimilada pela cultura ocidental, com roupas bem diferentes do início da série, em que representava a jovem palestina muçulmana, proibida de usar seu véu, e a luta social entre classes divergentes.

A exploração da imagem da personagem passa a uma integração total ao sistema da classe hegemônica, ao passo em que sua imagem é utilizada pela *webserie* e pela loja de departamentos Zara, para desfilarem seus figurinos na última temporada. Seu retorno não tem nenhum objetivo maior dentro do roteiro, apenas a visita inesperada ao irmão. Assim ela aparece esporadicamente como uma mercadoria, uma vez que todos os seus figurinos do último episódio estão no catálogo da rede de lojas espanhola, como pode ser percebido na comparação entre a cena dos dois irmãos (figura 66) e o *print* da tela do *website* (figura 67) que vende as roupas/figurinos utilizados na série tanto por ela quanto por outras personagens da série.

Figura 95-Omar e Nádia conversando sobre a impunidade em *Las Encinas*

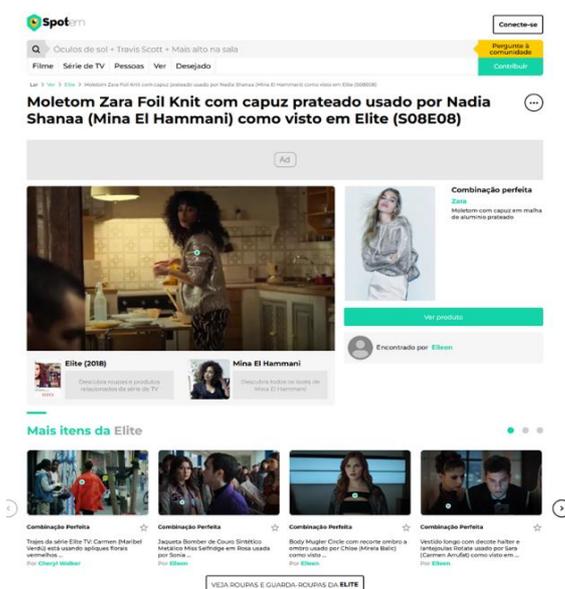


Fonte: Netflix (*Elite*, 2024, T8, E8, 30', 21") Frame capturado pelo autor.

Nessa relação entre mercadoria-roupa, *webserie* e personagem ficam evidentes duas características do capitalismo: **1)** “o enigma do fetiche da mercadoria, que agora se torna visível e ofusca a visão”(Marx, 2013, p. 228) , ocultando as forças produtivas, a exploração por trás da fabricação do produto; **2)** o valor de troca, que apesar de parecer abstrato, esse conceito é “terrivelmente concreto porque é

infinitamente mais concreto, mais eficaz, do que os objetos que podemos ‘tocar com as mãos’ ou ‘ver com os olhos’, contudo não podemos tocá-lo com as mãos ou vê-lo com os olhos” (Marx, 2013, p. 61).

Figura 96-O figurino de Nádía é produto de consumo e a personagem manequim de grandes marcas



SPOTERN. Moletom Zara Foil Knit com capuz prateado usado por Nadia Shanaa (Mina El Hammani) como visto em *Elite* (S08E08). *Spotern*, 2024. Disponível em: <https://www.spotern.com/en/spot/tv/elite/476505/zara-foil-knit-hoodie-silver-worn-by-nadia-shanaa-mina-el-hammani-as-seen-in-elite-s08e08>. Acesso em: 01 abr. 2025.

No caso de Nádía, há uma ambivalência que reforça esse fetiche, pois suas roupas são produtos industrializados de uma corporação de *fast fashion*, porém dentro da narrativa são tratadas como símbolo de mudança, emancipação e *status* social, uma vez que a personagem vai viver seu sonho americano e volta transformada pelos valores hegemônicos ocidentais e usando peças reconhecíveis da Zara, que podem ser adquiridas pelo público em lojas físicas ou on-line, mostrando como os diferentes setores da indústria se retroalimentam, reforçados pela convergência de mídias.

Assim o figurino passa a ser um objeto de desejo, gerando identificação e consumo, o que acaba ocultando as relações de produção dessas roupas, que talvez sejam fabricadas por trabalhadores precarizados, podendo inclusive esconder condições de exploração. Essa construção da personagem como signo mercadológico, cria uma ilusão de pertencimento e desloca a crítica da divisão de classes e social do trabalho para uma ilusão estética de pertencimento e ascensão social. Nesse bojo encontra-se o valor de troca determinado pelo *marketing* e *status*

social midiático atribuído às peças de roupa que levam os jovens a comprar as mesmas peças simbolicamente para se sentirem percebidos, incorporando conforme Türcke (2010) a ideia de *ser esse percept*.

A representação ideológica dos valores hegemônicos ocidentais que compõem a personagem vão além da transformação estética, pois sua persona passa atuar como antagonista do seu irmão que permanece em Madrid, estudando por um tempo em escola pública, depois ingressando em Las Encinas por meio de bolsa, todavia seu comportamento de resistência aos valores burgueses, sofre muita opressão da classe dominante, de traumas psíquicos à violência física, porém devido ao seu perfil contestador termina seu arco narrativo como funcionário de bares e casas noturnas. Esse antagonismo, ideologicamente, materializa discursivamente a ideia de que para obter sucesso, deve-se assimilar os valores da classe média, fazendo seu jogo de interesses como sua irmã o fez.

Ao conversar com seu irmão Omar, ela tenta dissuadi-lo de agir contra os agressores dele, conforme destaque do diálogo seguinte:

Omar: No fim, o Luis não vai pagar pelo Joel, nem os irmãos pela minha surra. [suspira] *Las Encinas* e a *Alumni* ainda vão existir. E tudo vai continuar igual

Nádia: Pelo menos a gente que não é podre, vai continuar sendo honesto e digno.

Omar: Ou talvez treinados para que nada mude. Nádia, se a gente não age para mudar as coisas, nada muda.

Nádia: **Para mudar uma coisa que é estrutural, não adianta castigar as más ações uma a uma. Teria que eliminar a fonte, onde tudo começa. E isso é muito difícil. Precisa de muito tempo e muita luta. [Risinhos].**

Netflix (*Elite*, 2024, T8, E8, 30',25")

Imagem 68-Nádia tenta dissuadir Omar de sua vingança



Fonte: Netflix (*Elite*, 2024, T8, E8, 30', 50") Frame capturado pelo autor.

O arco narrativo de Omar — irmão de Nádia que não é contemplado com a bolsa de estudos —, por sua vez, revela outra faceta dessa ideologia, quando o roteiro passa a explorar elementos associados ao fascismo. No início da série, Omar trabalha na mercearia de seu pai e sofre com a repressão em relação à sua homossexualidade. À medida que se aproxima de Ander e eventualmente ingressa em Las Encinas, Omar é construído como um "mal externo" que ameaça a pureza da elite. Sua amizade com Christian e o envolvimento com tráfico de drogas transformam-no, simbolicamente, em um agente de corrupção moral dentro da escola, reforçando a narrativa do "inimigo externo" tão central à ideologia fascista, como analisado por Adorno em *Estudos sobre a Personalidade Autoritária* (2019). O fascismo, ao operar com categorias de exclusão e purificação social, atribui a determinados grupos sociais ou étnicos o papel de desestabilizadores da ordem, o que legitima sua marginalização e repressão.

Essa construção narrativa não é inocente, mas parte do aparato ideológico da indústria cultural, que, segundo Adorno e Horkheimer (1985), transforma produtos culturais em ferramentas de reprodução das estruturas de poder. A estetização das diferenças culturais em Nádia e a criminalização simbólica de Omar não apenas reforçam preconceitos culturais e étnicos, mas também perpetuam um conformismo social que legitima as desigualdades estruturais. Como afirma Williams (1979), a hegemonia cultural opera não apenas pela imposição, mas também pela aceitação passiva de formas de pensar e agir que mascaram os conflitos reais. Assim, ao apresentar uma narrativa em que um imigrante palestino é colocado como corruptor da elite, levando entorpecentes e envolvendo-se sexualmente com os membros dela, pode ser interpretado de modo acrítico por jovens, que assistem a uma produção audiovisual fragmentada, posto que é produzida para ser consumida ao longo de anos, em 8 temporadas, cada qual com 8 episódios de aproximadamente 40 min. Essa forma, além de enfraquecer a experiência narrativa, uma vez que o espectador pode perder o interesse, e construir uma visão fragmentada, principalmente os que não tiverem uma base filosófica ou histórica de leitura (alfabetização) audiovisual.

Elite se posiciona como um produto cultural que, ao estetizar questões de classe, sexualidade e etnicidade, acaba reforçando a ideologia dominante, reproduzindo estereótipos e moldando a percepção do espectador jovem de forma a naturalizar relações de poder desiguais, ou de conformismo por meio da rendição ao sistema de controle midiático vigente. O espectador pode não perceber diretamente

as associações negativas criadas para as personagens Nádía e Omar, nem o antagonismo entre eles — ainda que pertençam à mesma classe social — mas internaliza o simbolismo de suas posições narrativas, contribuindo para a manutenção de preconceitos e para a reprodução das condições que a série aparentemente critica.

O foco no argumento da luta de classes apresentada nas três primeiras temporadas fica totalmente esquecido para dar lugar ao apelo, por meio da explicitação sexual, a fim de manter a audiência. Só retomando a criticidade da “luta de classes” de forma que beira a caricatura nos minutos finais do último episódio, da última temporada em que a diretora Virgínia — que esteve durante toda a trama refém da classe dominante — faz um pronunciamento inspirada por um vídeo gravado por Omar, afirmando estar farta de ser manipulada, e que possui arquivos que ela guardou, cujos conteúdos continham provas que justificassem o fechamento da escola e após conversa com os pais e o conselho, decide encerrar as atividades da escola definitivamente, no fim do semestre e os alunos, e as provas finais serão aplicadas em uma escola pública. Frente a isso, considera-se que o poder exercido pela “ideologia não é ilusão nem superstição religiosa de indivíduos mal-orientados, mas uma forma específica de consciência social, materialmente ancorada e sustentada. Como tal, é insuperável nas sociedades de classe” (Mészáros, 1996, p. 23).

Percebemos então o poder da ideologia de se apropriar de uma situação real que é a luta de classes, no seio da sociedade tecnológica avançada, por meio de uma estetização audiovisual estereotipada dessa luta que é mais profunda que uma narrativa superficial que foca em questões como a proibição do uso do véu (*hijab*) por uma imigrante palestina muçulmana cujo pai é um pequeno comerciante; ou na caricatura do jovem “*sem noção*”, sem bagagem escolar, oriundo da periferia, destoante dos comportamentos dos alunos de elite, o que reforça mais o preconceito, que representa as classes antagônicas; ou o bom jovem interessado, esforçado, com vontade de vencer na vida, porém tímido diante da realidade dos ricos, e, notadamente prejudicado por ter que dividir a vida entre os estudos, o trabalho e lidar com uma família desestruturada, envolvida com o tráfico, e a falta da figura paterna como referência.

Mészáros (1996) afirma que os *scholars* do neoliberalismo refutam termos como “imperialismo” e “exploração”, na nova ordem vigente pós-moderna, atacando as categorias analisadas pelo marxismo, alegando que são ultrapassadas e que já

não mais existem, uma vez que os processos produtivos não são mais os industriais, por isso tratam-se de ideias ultrapassadas. Esse discurso contra ideológico tenta puxar um “elmo de fumaça” sobre os olhos da sociedade, a fim de invisibilizar a exploração e a luta de classes. Nesse sentido podemos aduzir que esta é uma pauta da qual a indústria cultural apropria-se, ideologicamente, a fim de formar uma consciência social “insuperável nas sociedades de classe”. Esse modo de operar na construção contra ideológica revela que

[...] sua persistência obstinada se deve ao fato de ela se constituir objetivamente (e reconstituir-se constantemente) como consciência prática inevitável das sociedades de classe, relacionada com a articulação de conjuntos de valores e estratégias rivais que visam ao controle do metabolismo social sob todos os seus principais aspectos. Os interesses sociais que se revelam ao longo da história e se entrelaçam de modo conflituoso manifestam-se, no plano da consciência social, na grande diversidade de discursos ideológicos relativamente autônomos (mas de forma nenhuma independentes), que exercem forte influência mesmo sobre os processos materiais mais tangíveis do metabolismo social (Mészáros, 1996, p. 22-23).

Assim, ideologicamente, o roteiro apresenta uma luta aparente de classes, mas reforça o oposto, o poder e os valores da classe hegemônica como uma parcela da sociedade estruturada e coesa, ou seja, funcional, ao passo que esconde os aspectos estruturais das condições sociais, econômicas e históricas que constituem essas personas, mostrando-as como interesseiras e oportunistas, oferecendo risco de tomar aquilo que está sob o poder privado das classes dominantes. A *webserie* acaba por legitimar a ideologia dominante do pensamento neoliberal.

5.5. A DOMINAÇÃO MASCULINA PATRIRACAL E A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA WEBSERIE ELITE

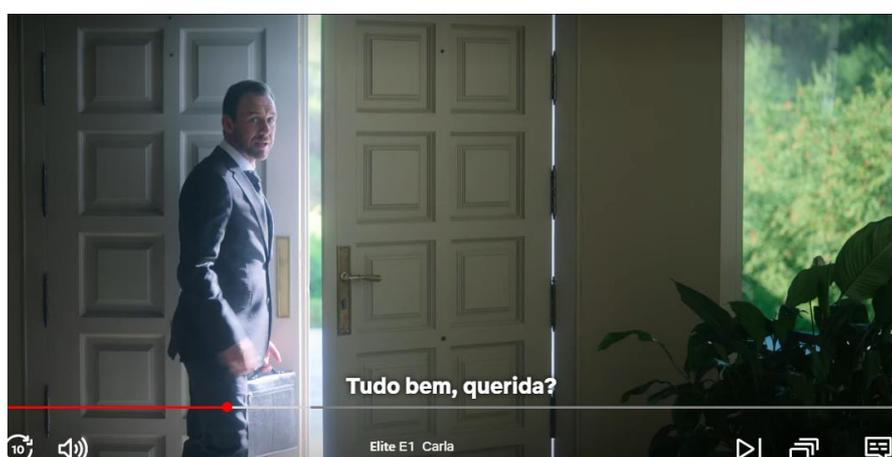
A narrativa da *webserie Elite* reflete uma complexa rede de relações de poder, nas quais as mulheres são frequentemente instrumentalizadas como ferramentas para sustentar privilégios patriarcais e sociais. As personagens femininas, como Carla e Lucrecia, são representadas como peças fundamentais em um jogo que visa preservar as estruturas hierárquicas de classe e gênero.

Por meio de suas histórias, a trama revela como as mulheres são manipuladas e pressionadas a atender às demandas de homens e instituições patriarcais, muitas vezes em detrimento de seus próprios interesses. Segundo Herbert Marcuse, em *Eros e a Civilização* (1975), a sociedade repressiva canaliza os impulsos eróticos para finalidades econômicas e hierárquicas, subordinando o Eros às demandas da civilização. Essa perspectiva auxilia na análise de personagens femininas em *Elite* como um mecanismo para sustentar o poder masculino e as estruturas patriarcais.

Carla, a marquesa, é um exemplo evidente dessa dinâmica. Filha de uma família aristocrática que se beneficia de um legado de privilégios, ela utiliza sua sexualidade e influência para proteger os interesses corruptos do pai. Envolvendo-se em práticas antiéticas e criminosas, Carla reforça a lógica de "mais-repressão" descrita por Marcuse (1975), onde as relações da sociedade repressiva convertem o potencial libertador do Eros em um meio de preservação da hegemonia da classe dominante. A submissão da personagem aos interesses familiares não apenas perpetua a dominação masculina, mas também evidencia como as mulheres são cooptadas para sustentar as desigualdades de classe. Nesse jogo social, elas funcionam como as rainhas no tabuleiro de xadrez, colocam-se em sacrifício para manter a posição hegemônica masculina.

A sequência seguinte de frames, capturados por mim, mostram a personagem Carla, tentando reagir a essa imposição androcêntrica paterna que tenta impor-lhe o uso do corpo e da sexualidade para conseguir o silêncio de Polo e, conseqüentemente, benefícios para manter seguro o poder econômico do pai.

Figura 97-O pai de Carla chega em casa para chantageá-la



Fonte: Netflix (*Elite*, 2020, T3, E1, 15', 20") Frame capturado pelo autor.

Figura 98-Carla responde ao pai com ironia



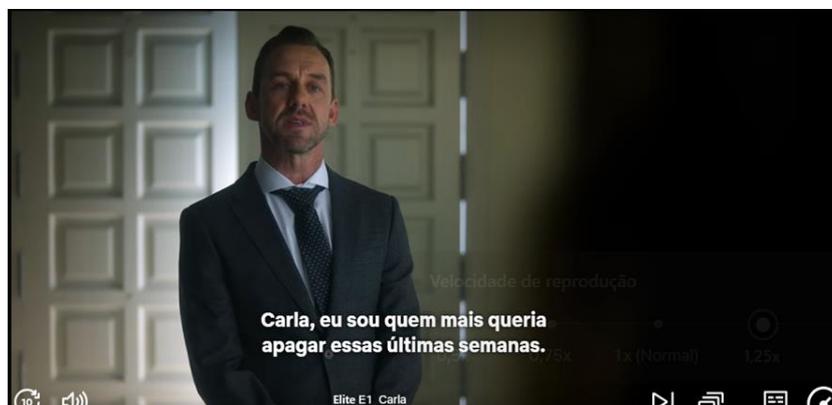
Fonte: Netflix (*Elite*, 2020, T3, E1, 15', 21") Frame capturado pelo autor.

Figura 99-Carla questiona o pai se ele ainda pensa que ela é uma puta mentirosa



Fonte: Netflix (*Elite*, 2020, T3, E1, 15', 24") Frame capturado pelo autor.

Figura 100- Teodoro continua coagindo Carla



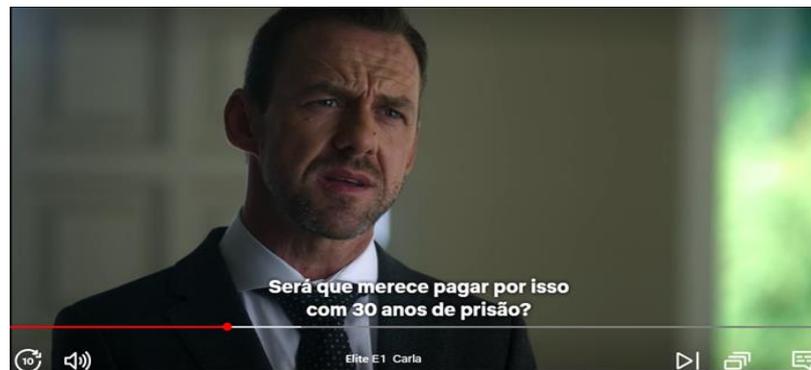
Fonte: Netflix (*Elite*, 2020, T3, E1, 15', 26") Frame capturado pelo autor.

Figura 101- Teodoro insiste para que Carla utilize poder de manipulação sexual dela em seu favor



Fonte: Netflix (*Elite*, 2020, T3, E1, 15', 27") Frame capturado pelo autor.

Figura 102 -Teodoro apela para a chantagem emocional, vendo Carla resistente.



Fonte: Netflix (*Elite*, 2020, T3, E1, 15', 30") Frame capturado pelo autor.

Figura 103- Carla encerra o diálogo com deboche



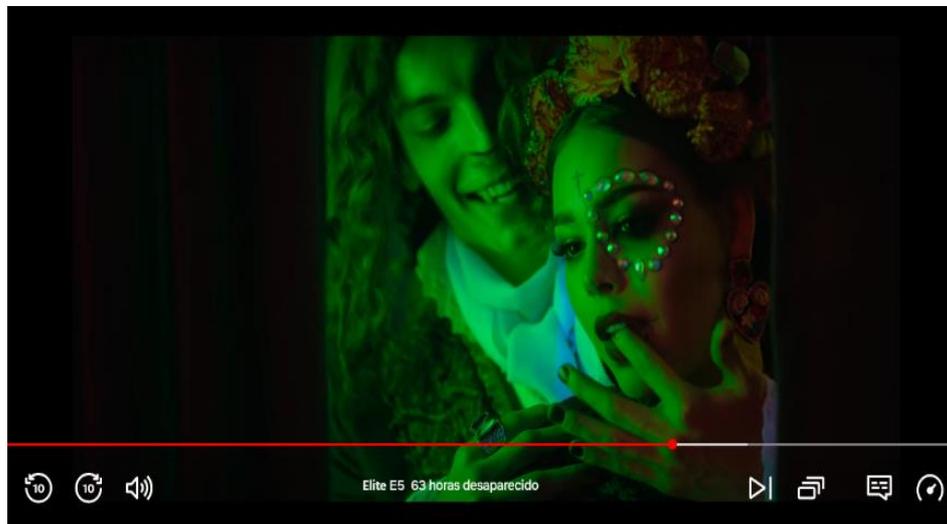
Fonte: Netflix (*Elite*, 2020, T3, E1, 15', 35") Frame capturado pelo autor.

Lucrécia, por sua vez, enfrenta uma teia ainda mais intrincada de relações patriarcais e hierárquicas. Filha de uma família mexicana com dificuldades financeiras, ela utiliza o poder sexual para manter sua posição e sustentar seu relacionamento

com Guzmán, um membro da elite espanhola. Seu envolvimento em um relacionamento incestuoso com o meio-irmão Valério adiciona uma camada de complexidade à sua história. Quando Valério, afastado anteriormente da escola devido ao abuso de drogas, retorna, ele ameaça revelar a relação incestuosa a fim de manipular Lucrecia a atender seus próprios desejos e solucionar seus problemas econômicos e sociais.

Apesar de Lucrecia resistir à perpetuação dessa relação, o medo de que o escândalo arruíne sua reputação e seu relacionamento com Guzmán a coloca em uma posição vulnerável. A manipulação culmina com Valério, em um momento de raiva, revelando o segredo ao pai. Essa exposição destrói os privilégios financeiros de Lucrecia dentro da família, demonstrando como as mulheres em *Elite* são frequentemente punidas por suas transgressões, enquanto os homens, como Valério, mantêm certa impunidade mesmo em situações de abuso e manipulação.

Figura 104- Valério e Lucrecia drogando-se durante festa à fantasia



Fonte: Netflix (*Elite*, 2020, T2, E5, 35', 21") Frame capturado pelo autor.

Figura 105- Lucrécia em relação incestuosa com o irmão Valério



Fonte: Netflix (*Elite*, 2020, T2, E5, 45", 52") Frame capturado pelo autor.

Além disso, a rivalidade entre Lucrécia e Nádía, uma jovem palestina muçulmana, ilustra como o patriarcado divide as mulheres para reforçar seu domínio. A tentativa de Lucrécia de sabotar Nádía, incentivando Guzmán a seduzi-la e desonrá-la diante de sua família, reflete a internalização da lógica patriarcal, que posiciona as mulheres como adversárias em vez de aliadas. Pierre Bourdieu (2024), em *A Dominação Masculina*, afirma que o patriarcado funciona como uma violência simbólica que naturaliza a submissão feminina, forçando-as a agir em benefício de estruturas que perpetuam sua própria opressão.

Portanto, *Elite* não apenas narra as complexas interseções entre patriarcado, classe e poder sexual, mas também exemplifica como a indústria cultural frequentemente reforça dinâmicas hegemônicas. As personagens femininas, enquanto lutam por sua sobrevivência dentro dessas estruturas, acabam sendo instrumentalizadas como peças em um sistema maior de dominação masculina. Por meio de Carla, Lucrécia e outras, a série revela como as mulheres são cooptadas, punidas e divididas sob a lógica patriarcal, reafirmando a crítica de Marcuse (1975) sobre a repressão do Eros como um meio de preservação das estruturas de poder na sociedade contemporânea.

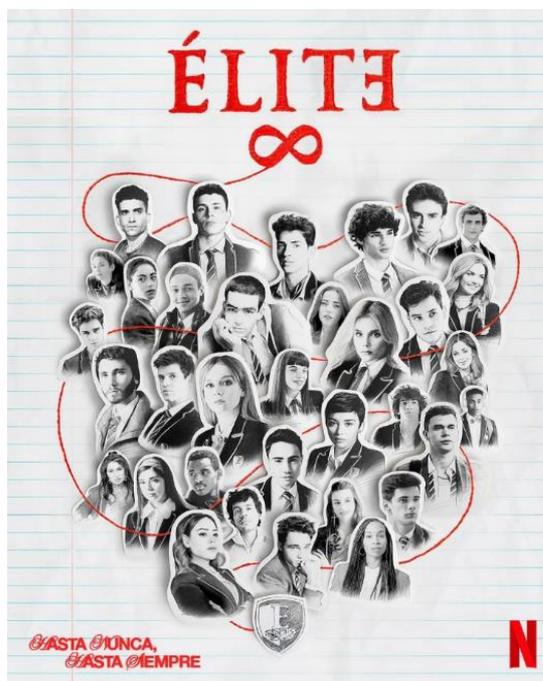
5.6. O QUE DIZ O ÚLTIMO PÔSTER DE ELITE

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2018), obra de Valentin Volóchinov (escrita sob influência e colaboração de Mikhail Bakhtin), o conceito de signo é central para a compreensão da linguagem em sua relação com as estruturas sociais e ideológicas. Volóchinov adota uma abordagem materialista e marxista da linguagem, buscando integrar-se ao contexto histórico e social no qual está inserido. Para ele, os signos não existem de forma isolada, como entidades abstratas, mas sempre em relação com as condições socioculturais, ideológicas e políticas da sociedade. A imagem do pôster da última temporada de *Elite* traz camadas significativas de simbolismo ideológico, reforçando uma visão trágica e fatalista das relações sociais e da luta de classes, atualizada para o contexto contemporâneo. Para esta interpretação:

[...] A dialética revela, ao contrário, toda imagem como uma forma de escrita. Ela ensina a ler em seus traços a confissão de sua falsidade, confissão essa que a priva de seu poder e o transfere para a verdade (Adorno; Horkheimer, 1985, p.32).

A fim de observar essa verdade, destacamos que os rostos no mosaico que compõem a imagem do pôster representam a formação de uma massa que pela metáfora apresentada por Canetti seria uma massa do tipo fogo. “Tem uma vida inquieta e se extingue. E se é sufocado aqui, segue vivendo noutras partes” (Canetti, 2019, p.95). Assim também o são as atitudes e as personalidades fascistas, podem desaparecer em uma parte e ressurgir em outra, basta que as condições lhe sejam favoráveis. Ao situar os bustos das personagens sobre o fundo de uma folha de caderno em branco, a imagem sugere a irrelevância e a impotência da escola e do ambiente educativo na construção do humano. A folha em branco, tradicionalmente associada ao aprendizado e ao desenvolvimento, aqui nada contém, reforçando uma ausência de intervenção que alude à ineficácia da escola como espaço de transformação ou de formação crítica. Essa ausência de marcas ou de conteúdo na página projeta a ideia de que o sistema educacional não consegue contribuir com a construção de uma nova realidade ou com a emancipação dos personagens.

Figura 106 -Pôster da última temporada de Elite



Fonte: reprodução/Instagram/@elitenetflix (2024).

A figura do fio vermelho serpenteando entre os personagens, que remete ao sangue derramado e à violência, aqui ganha uma dimensão ainda mais contundente: simboliza as forças externas, violentas e inexoráveis, que moldam a vida das personagens sem o amparo de uma educação que as prepare para desafiar esse destino. Assim, a linha vermelha em um caderno vazio reforça a ideia de um percurso inescapável, no qual o sistema educacional se torna cúmplice passivo da perpetuação das estruturas de poder e dominação. Numa perspectiva marxista, essa ausência de formação crítica implica uma educação reprodutiva, limitada a sustentar as mesmas ideologias das classes dominantes, deixando as personagens à mercê de um destino inexorável.

O fundo em branco, ao não cumprir seu papel pedagógico, coloca os personagens em uma posição semelhante à do herói trágico, fadado ao sofrimento sem compreensão crítica de seu papel e de seu contexto social. O fio vermelho, que entrelaça todas as figuras e culmina no símbolo do infinito, representa o eterno retorno das forças de dominação, transmitindo uma mensagem visual de que os personagens – e, por extensão, os jovens que os assistem – estão destinados a repetir as mesmas

trajetórias de exploração e violência que caracterizam uma elite. Esse ciclo contínuo e inquebrável sugere a permanência de uma ordem social hegemônica que não é desafiada pelo sistema educacional; pelo contrário, a escola, simbolizada pelo caderno em branco, nada faz para romper com a tragédia dessa ocorrência.

O título, em vermelho e com os “Es” voltados um para o outro, cria um efeito de espelhamento, reforçando a ideia de duplicação e de reprodução. No contexto do pôster, essa escolha gráfica representa a autossuficiência da elite em reproduzir-se e perpetuar-se, sem depender de novas ideias ou da formação de seres humanos críticos. Essa autossuficiência, refletida no espelhamento e no vazio da folha, manifesta a alienação dos jovens, que ao se envolverem emocionalmente com os personagens acabam absorvendo, ainda que inconscientemente, uma ideologia da elite. Esse sentimento de proximidade e de identificação promovido pela narrativa sentimental reflete uma pedagogia do conformismo, onde a tragédia da tragédia é assimilada como natural e imutável.

Portanto, o pôster se vale de signos como o caderno em branco, o fio vermelho, que se transforma no símbolo do infinito, como logo da *web serie*, sugere que a elite e suas estruturas de poder são forças transcendentais, eternas e inquebráveis. Sobre a função do logo em relação aos estímulos sensoriais e a construção de uma ideia, Türcke aduz que

Os logos existiam, no começo, para fazer sobressaírem certos produtos como não intercambiáveis, exclusivos em relação à massa de ofertas. Os especialistas chamam isso de *branding*: a imagem com a ambientação sonora, tem de ser tão marcante, que, por assim dizer, estampa a ferro em brasa o sistema nervoso — se não no primeiro contato, então em uma repetição planejada. [...] Constrói-se, em torno do logo, a imagem que se deseja fornecer para o público, e ao logo se ligam campos associativos inteiros (Türcke,2010, p. 54).

O fio vermelho que culmina no logo transmite várias ideias associadas tanto à elite quanto à escola, que está representada pela folha em branco, que aparece como espaço vazio. Pode-se ler, criticamente, que a escola como essa folha vazia não é um espaço de significação transformadora, onde a crítica e a formação humana deveriam ser desenvolvidas a fim de evitar a barbárie. A imagem comunica, assim, um fatalismo que promove uma acessibilidade passiva das posições e injustiças sociais, transmitindo a ideia de que as relações de poder são permanentes e imutáveis. Esta

ausência de uma educação crítica reforça a hegemonia da elite e naturaliza sua continuidade, anulando a possibilidade de resistência ou de construção de uma nova realidade social.

5.7. UM ESPETÁCULO NECRÓFILO

Nesta fotografia de divulgação da segunda temporada de *Elite*, podemos observar a alusão à necrofilia capitalista por meio da espetacularização da morte como mercadoria. No destaque central, ao topo da imagem, está Marina Nunier, assassinada na primeira temporada, cuja morte é provocada por Polo.

Por ser uma ameaça aos interesses econômicos da *Elite* e saber quem são os verdadeiros assassinos de Marina, Christian — bolsista e morador da periferia — sofre um acidente de moto planejado para que ele não revele o culpado pelo assassinato de Marina nem a verdadeira causa da tragédia que revelaria o esquema de corrupção do pai de Carla.

Figura 107- Pôster da segunda temporada de *Elite*



Fonte: reprodução/Instagram/@elitenetflix (2018).

Quase todos têm as mãos sujas de sangue por terem envolvimento direto com este óbito, exceto Nádia, Samuel e Omar — representantes da classe subalternizada, a partir da entrada deles no contexto da *Elite* começam os conflitos sociais e conseqüentemente a Morte de Marina. Desse elenco, apenas Nádia e Omar, imigrantes palestinos, chegam à última temporada. Pois a luta de classes inicialmente motivo dos embates vai dando lugar a outras temáticas e as personagens da classe dominante vão saindo da narrativa, assim como os da classe subalternizada estes por via da violência perpetrada pelo jogo de poder que os leva à morte.

Longe de ser considerada como um mero entretenimento para adolescentes, a série estruturada em torno dos assassinatos transforma a violência em espetáculo. De acordo com Guy Debord (2005), analisamos essa dinâmica do “espetáculo em geral, como a inversão concreta da vida”, como “movimento autônomo do não-vivo” (Debord, 2005, p.8), destacando como o espetáculo aliena a experiência real e promove uma existência mediada por imagens. Complementando, o filósofo francês observa que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (Debord, 2005, p.9). Esse conceito do papel da imagem na sociedade contemporânea conecta-se com a ideia de fetiche, luta de classes e alienação e nos ajudam a entender como *Elite* converte a morte em mercadoria, reproduzindo o ciclo ideológico da indústria cultural, considerando que

O espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão massiva de imagens. Ele é bem mais uma *Weltanschauung* tornada efetiva, materialmente traduzida. É uma visão do mundo que se objetivou (Debord, 2005, p.9).

Exibida em 8 temporadas, a *webserie*, apresenta 8 assassinatos que funcionam como gatilhos narrativos que envolvem o público pela excitação sensorial da técnica do *flashback* e do suspense. A narrativa transformada em mercadoria, mantém a atenção do espectador enquanto oculta as contradições e razões estruturais da violência, não aprofundando o debate sobre esse assunto. Türcke (2010), em suas contribuições para atualização da Teoria Crítica, percebe na enxurrada audiovisual o apelo a doses cada vez maiores de sensações, que tornam em si mesmas o objetivo das violentas sensações que anestesiam os sentidos e impossibilitam o exercício de faculdades críticas devido ao

O bombardeio audiovisual faz os sentidos ficarem dormentes. As sensações criam a necessidade de outras mais fortes. A dose atual de imagens e sons de pessoas feridas, desfiguradas, aterrorizadas, fugindo de algo, sem roupa, as cenas de assassinato e de sexo, que já representam a normalidade do cenário dos programas, praticamente não mais podem ser percebidas senão como uma preparatória para novas doses aumentadas de excitação (Türcke, 2010, p. 68).

Na última temporada, com tom bem mais sensacionalista que as anteriores, o assassinato da personagem Joel, ocorrido na suruba realizada pela associação de alunos e ex-alunos, a Alumni, em um contexto de *chemical sex*, ilustra a estratégia de culpabilização da vítima, despolitizando o ato violento perpetrado por um policial, transferindo a responsabilidade do coletivo para o indivíduo, reduzindo a problemática a uma questão de poder, posto que Joel usava a *boite* de Isadora como local para fazer seus programas e, uma vez descoberto por Luís, um policial antiético, que começa chantagear a moça com a ameaça de fechar o estabelecimento por esse motivo, caso Isadora não fizesse sexo com ele. O jovem prostituto apoia-se no poder da Alumni para confrontar Luís e acaba sendo assassinado. O discurso de culpabilização da vítima que se segue é

Isadora: Você não conhece ele (Luís). Faz meses que ele vem me extorquindo. Ele é um filho puta.

Iván: Conta tudo.

Isadora: O Luís descobriu....

Omar: Os programas eram verdade?

[...]

Isadora: Era verdade. Ele montou um esquema aqui sem me falar, obviamente. O Luís descobriu e tava me chantageando há muito tempo por isso. Então é claro que eu já tava muito irritada com o Joel. Eu fui falar com ele e virei uma fera. Gritei, empurrei ele.... Resumindo, eu implorei para ele parar com essa história e me tirar desse rolo.

Iván: Eu tô supondo que o Joel foi confrontar o Luís e o ameaçou com a Alumni. Porque era assim que ele resolvia tudo

Isadora: Exato. E aí o Luís deve ter cortado o problema pela raiz.

Omar: Então a culpa é sua.

Isadora: O quê?

Omar: Você obrigou o Joel a enfrentar o Luís.

Isadora: Como? Eu sou culpada por ele ser ganancioso? Eu sou culpada por ele ter se juntado ao Héctor e àquele bando de babacas? Ele se prostituir? Eu que sou culpada, Omar, sério?

[...]

Isadora: Gente o Joel tava cego por dinheiro e para ser como ele. Foi ele que cavou a própria cova. Desculpa, mas essa é a verdade (*Elite*, 2024, T8. E6, 02'03")

Como podemos interpretar, a partir de Adorno e Horkheimer (1985), que a indústria cultural transforma tragédias em entretenimento. A tragédia é vista apenas como catarse das tensões, uma “lenga lenga administrada”.

Neste sentido, a diversão realiza a purificação das paixões que Aristóteles já atribuía à tragédia e agora Mortimer Adler ao filme. Assim como ocorreu com o estilo, a indústria cultural desvenda a verdade sobre a catarse”. O que desvia o olhar da violência sistêmica e reforça a lógica da punição do espetáculo (Adorno; Horkheimer, 1985, p.127).

Elite não apenas retrata a violência, mas insere a morte na lógica da sociedade do espetáculo, objetifica o sofrimento e transforma até mesmo a morte em experiência sensorial para consumo, esvaziando-a de possibilidades de crítica, retirando-a de sua dimensão humana e de paradoxo existencial.

O espetáculo submete a si os homens vivos, na medida em que a economia já os submeteu totalmente. Ele não é nada mais do que a economia desenvolvendo-se para si própria. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores (Deboard, 2005, p 13).

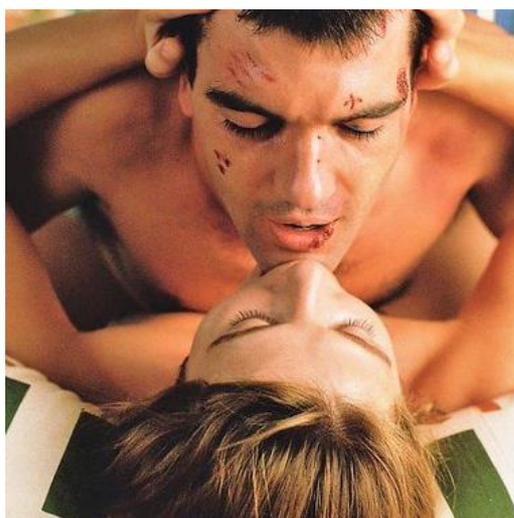
Assim, “A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo” que vê no espetáculo um entretenimento, não percebendo que a sua individuação “só é tolerada na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão (Adorno; Horkheimer, p127-128). A sociedade do espetáculo só é possível em uma organização social dividida em classes. Consoante Deboard (2005), a este propósito às imagens servem para demonstrar a cada um o seu papel, fazer a distinção entre os diferentes estamentos. “É só por isso que a indústria cultural pode maltratar com tanto sucesso a individualidade, porque nela sempre se reproduziu a fragilidade da sociedade” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 129).

5.8. ANÁLISE DA CONVERGÊNCIA COM O FILME ATA-ME! (1989)

Na quinta temporada, o sexto episódio é intitulado *Ata-me!* Uma referência explícita ao filme homônimo de Pedro Almodóvar, lançado em 1989. Nesta parte do roteiro há mais que uma relação intertextual. Nela podemos observar uma busca por convergência de mídias, através da qual, a intertextualidade é um pretexto, para aludir

aos anos 80 e 90, o que pode promover no espectador uma ocorrência de identificação diante do conteúdo transgeracional, conquistando a empatia de gerações anteriores a da trama de *Elite*, ao entender e assimilar, dialeticamente, o conteúdo de *Ata-me!* (1989).

Figura 108-Cena do filme *Ata-me!* Protagonizada por Antônio Banderas e Victória Abril, dirigido por Pedro Almodóvar.



Fonte: **CONTÉM SPOILER**. (Átame! Contém Spoiler Blog, 2020). Disponível em: <https://contemspoilerblog.wordpress.com/2020/05/04/ata-me/>. Acesso em: 01 abr. 2025.

Essa estratégia do roteiro dilui o senso crítico do espectador, obnubilando as relações de poder e romantizando o abuso e o machismo, ou mitigando-os, por meio de um senso de pertencimento intergeracional. O que Tosi (2020) chamou de transgeracionalidade, vendo possibilidades de resistência, parece, agora nesse contexto, mais desafiador e mais potente no sentido de reafirmar ideologias por meio da empatia e assimilação do cinema pela produção seriada a fim de afirmar sua ideologia subvertendo e apropriando-se dos produtos cinematográficos de gerações anteriores, a fim de fomentar a ideologia de uma juventude disfuncional, que necessita de “mais-repressão” para ser controlada e atender às exigências da civilização, patologizando essa geração.

As personagens da produção seriada, nesse episódio, vão assistir ao filme *Ata-me!* (1989) num painel gigante de LED, em um *drive-in*, vestidos com um colorido de Almodóvar, de forma nostálgica e saudosista por um passado que eles não viveram. As personagens envolvidas em relações tóxicas de poder, machismo, abuso sexual, têm em suas cenas cada qual, no interior de um carro de luxo, um desfecho como

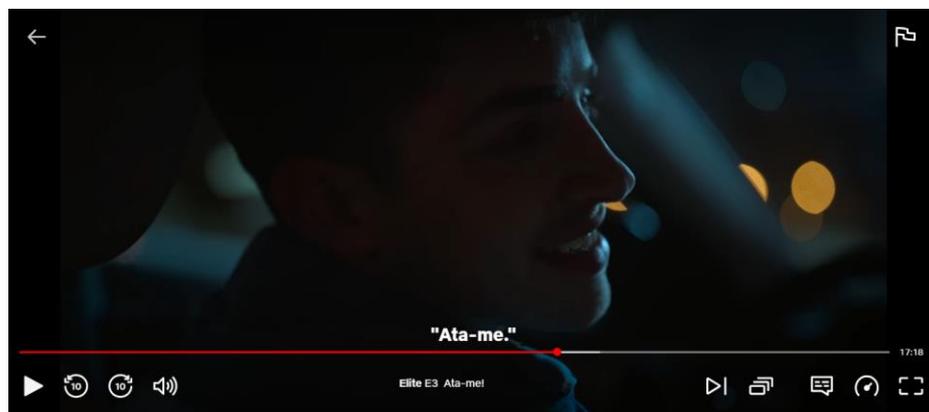
numa epifania coletiva de atitude romântica, dizendo "Ata-me!" aos seus pares, os quais exercem sobre eles uma relação de dominação e violência simbólica. A frase é dita, coletivamente, pelos jovens, no momento em que a personagem do filme ao qual assistem pede a seu agressor para que continue atando-a literalmente.

Figura 109- Personagem Marina pedindo a Rick para atá-la, em parte do filme de Almodóvar reproduzido no episódio 6 de Elite



Fonte: Netflix (*Elite- Ata-me*, 2022, T5, E3, 27', 49"). Frame capturado pelo autor.

Figura 110- Patrick pede a Iván para atá-lo no sentido de cativá-lo amorosamente



Fonte: Netflix (*Elite- Ata-me*, 2022, T5, E3, 27', 56"). Frame capturado pelo autor.

Aqui destacamos o comportamento que a personagem Isadora, mesmo sabendo que Phillippe tem um histórico de estupro em outro país e de ter abusado também de Cayetana, aluna bolsista e faxineira da escola, numa relação não consensual. Esta desenvolve um sentimento de piedade e empatia pelo próprio agressor e tenta ajudá-lo a superar a condição de agressor, participando em conjunto

de terapias indicadas pelo diretor da escola para abafar o caso, a fim de proteger o personagem masculino, literalmente um príncipe.

Figura 111-Isadora tendo uma relação sexual dentro da limusine, pedindo para Phillippe atá-la literalmente



Fonte: Netflix (*Elite- Ata-me*, 2022, T5, E3, 28', 21"). Frame capturado pelo autor.

Figura 112-Isadora é atada literalmente



Fonte: Netflix (*Elite- Ata-me*, 2022, T5, E3, 28', 23"). Frame capturado pelo autor.

Já Isadora compete com Cayetana, protegendo Phillippe e forçando uma relação sexual com o rapaz dentro do carro. Sendo atada literalmente, enquanto as outras personagens pedem para ser atadas simbolicamente em atitude romântica, no sentido de pedir a outra pessoa que se prenda a elas emocionalmente. Isso, no roteiro, reforça ideologicamente a culpabilização da vítima e a empatia pelo agressor. Isadora também é marcada por traços da personalidade fascista, uma vez que pela relação de ódio pelo pai e abandono parental de ambos os genitores, resolve seu drama edipiano numa atitude autodestrutiva pelo uso abusivo de drogas e ansiolíticos, além

da submissão masoquista a um abusador. As consequências dessas atitudes terão desdobramentos em outro episódio que tem por título “*Questão de Princípios*” com um abuso de fato, envolvendo o príncipe Phillippe, Iván, outros três rapazes do colégio e Isadora.

Figura 113-Isadora sob efeito de drogas, sofrendo um estupro e sendo filmada.



Fonte: Netflix (*Elite*, Venenosos, 2022, T5, E 7, 36',34").

Ao saber que Isadora fez uma denúncia, a mãe dela utiliza de sua influência para retirar a queixa criminosa que a filha fez à justiça contra Phillippe. E argumenta para filha que isso poderia gerar repercussões que atrapalhariam os negócios da família, além de sugerir que a filha teve uma atitude inconsequente, que era culpa dela por estar sob efeito de drogas. O roteiro construído dessa forma reforça o discurso de que a vítima é a responsável.

5.9. A FAROFA DO PATRICK E A ESTETIZAÇÃO DA JUVENTUDE EM ELITE

Elite, a partir da lógica cultural do capitalismo tardio e da indústria cultural como aparato para a semiformação, superestetiza aspectos da juventude contemporânea, a fim de maximizar seu apelo comercial, cultural e ideológico. A representação da juventude nessa produção audiovisual é hiper estilizada: figuras sofisticadas, corpos padronizados ambientes luxuosos criam uma estética a que muitos jovens aspiram,

sobretudo os que não têm acesso a esse alto padrão de vida. Dessa forma cria-se uma unidimensionalidade da juventude. Nessa mercantilização da juventude, o fato de ser jovem é transformado em uma mercadoria, inclusive na elegia à prostituição no caso de algumas personagens como Mencia, que mesmo tendo poder e riqueza, entrega-se à prostituição como um fetiche; e na última temporada em que a juventude se torna uma mercadoria sob signo da prostituição masculina jovem, com destaque para a personagem Joel, misturando poder, *glamour*, e ascensão social, o que no Brasil seria chamado de Ostentação, lacração.

Tamanha estetização, desvia o espectador da crítica ou da percepção dos dramas morais, éticos e políticos, pois a narrativa está construída a partir da representação de personagens e de situações que exploram a superexcitação conforme Türcke (2024) definiu a sociedade atual. Sendo assim, o excesso de cenas de sexo; de sedução; alternância da multiplicidade de possibilidades das vivências da sexualidade; alterações constantes entre diversos núcleos dramáticos em poucos minutos; cenas de festas; músicas trilha sonora estimulante; mudanças constantes de espaços-tempos estéticos ao logo dos episódios de aproximadamente 40min, levam o jovem à uma experiência de excitação constante, impedindo o desenvolvimento das dimensões políticas éticas, morais, em sua forma estrutural ou deixando-as no plano do esquecimento, fragilizando a experiência sensível. Em consonância com o esclarecimento como mistificação das massas,

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos — e entre eles o mais característico, o filme sonoro — paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos (Adorno; Horkheimer, 1985, p.104).

A superexploração da sensualidade no tempo de cena da festa do Patrick ocorre durante 22min e 35 segs., desse episódio que tem 40 min. de duração. Entretanto a excitação também está nas cenas anteriores sobre as promessas hedonistas e na expectativa para o que vai acontecer. No diálogo entre Patrick e Iván, um jovem homossexual não assumido que exerce seu poder de atração seduzindo o filho do diretor, gerando expectativa no espectador e no personagem seu par,

exercendo sua performance sádica sobre Patrick. No diálogo entre os dois percebem-se as promessas das experiências sensoriais/sensíveis que prendem o espectador:

Iván: Então vai dar uma festa e não me convidou.
 Patrick: É que não é a sua praia.
 Iván: Por quê?
 Patrick: É que é uma festa pra gente ser livre. E...pra se misturar, para se beijar, se drogar..., se pegar. É para experimentar, sem medos, sem preconceitos, sem regras.
 É só para os corajosos.
 Iván: Então eu vou.
 Patrick: Vai ter que experimentar umas coisinhas.
 Iván: Então eu experimento.
 Patrick: ah, é?
 Iván: Suas pernas estão tremendo.
 Patrick: Tremendo de emoção de ver você amarelar. A gente se vê à noite.
 (*Elite*, T5E2,2022,18'40")

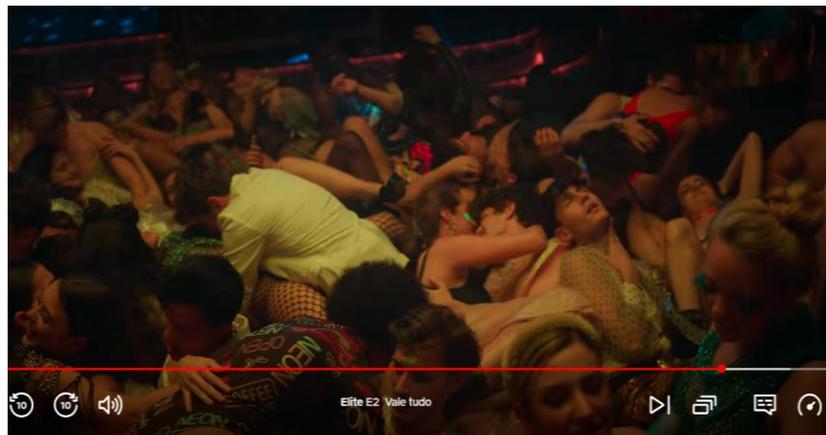
A festa como prometido desde o início, transforma-se num “fenômeno sensacional”, uma vez que “a sensação é reconhecida como fenômeno viciador” por isso “sensação e vício se tornam decifráveis como um idêntico” (Türcke, 2024, p.255). Essa sensação viciante ininterrupta prende o jovem ao espetáculo, promovendo e interrompendo os estímulos sensoriais por longo período, que como o narcótico fica sempre na busca incessante de mais experiência sensível. O espectador é posto em uma “montanha-russa” de sensações e expectativas, porque, apesar da aparência da liberdade e da convulsão total dos prazeres, as sensações das personagens são sempre desencontradas ou interdidas pela “mais-repressão” ou pelo “princípio de realidade” que atuam para que o “indivíduo escravizado introjete seus senhores e suas ordens no próprio aparelho mental” (Marcuse,1975, p.36). Como ocorre com Samuel, que mesmo sob efeito de drogas, não se desliga do seu algoz Benjamin, o que impede de continuar “curtindo” com Ari; Patrick não consegue se realizar devido à força que a pressão masculina exerce sobre Iván, impedindo-o de se declarar para o organizador da festa. Sendo assim, marcados pelos vetores determinantes sociais, na trama, a interdição da sensação é sempre um prenúncio viciante do prazer.

Figura 114-Isadora inicia a distribuição de ecstasy



Fonte: Netflix (*Elite*, Vale Tudo 2022, T5, E 2, 24',24"). Capturado pelo autor.

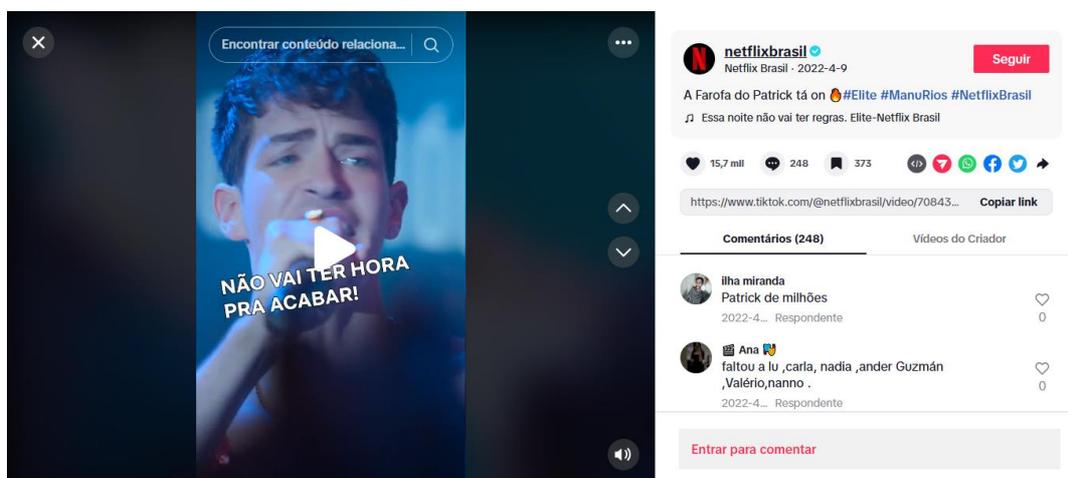
Figura 115-Visão geral da festa do Patrick



Fonte: Netflix (*Elite*, Vale Tudo 2022, T5, E 2, 42',57"). Capturado pelo autor.

Na plataforma de vídeos curtos *TikTok*, o perfil Netflix Brasil faz uma inserção convergente de plataformas com uma postagem intitulada *Farofa do Patrick*, em alusão a festa Farofa da GKay promovida, anualmente, pela influencer brasileira Géssica Kayane, uma festa que envolve consumo exagerado em todos os sentidos, um símbolo de *status* e pertencimento para famosos, subcelebridades e não famosos que querem ser percebidos e ampliar seus *followers* e *likes*.

Figura 116-Perfil Netflix Brasil, divulga no TikTok postagem-Farofa do Patrick



Fonte: Netflixbrasil – A farofa do Patrick tá on (TikTok, Netflix, 4 set, 2029) Disponível em: https://www.tiktok.com/@netflixbrasil/video/7084355499210099973?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_id=7412899478338143749 Acesso em : 11 dez. 2024.

A postagem é um recorte da festa que a Personagem Patrick promove, como uma forma de afrontar a figura autoritária do pai e diretor do colégio, convidando todos os alunos da escola em véspera de prova, o local não é divulgado e os aparelhos celulares são desligados ou colocados no modo avião. Assim, ao microfone, Patrick os exorta:

Garotos! Garotas! Aqui por favor.
 Eu só queria lembrar que essa noite não vai ter regras!
 Não vai ter hora para acabar! **Não vai ter distância física.**
 Viva a indisciplina, porra! **Os excessos.**
Tirem fotos. Façam vídeos, mas não postem esta noite. Não tirem do modo avião nem por um minuto. Para ninguém saber onde a gente tá, caralho!
Amanhã eles vão ver que nós somos livres.
 Nessa festa, vale tudo, porra! (*Elite*, T5E2,2022).

A festas estetizadas e excitantes da ficção provocam no jovem brasileiro um fascínio por essa sociedade hedonista e alegórica, alienando-os da realidade, como ocorre nas festas promovidas em versão tupiniquim, território nacional a fora. Nesse discurso da personagem Patrick, dois imperativos da Sociedade Moderna, a qual Türcke (2010) chama de Sociedade Excitada, destacam-se: 1) “Não vai ter distância física. ” (*Sentio, ergo sum*); 2) “Tirem fotos. Façam vídeos, mas não postem esta noite”. (*Esse est percipit*).

A juventude das periferias, verdadeiramente oprimidas, pelas forças produtivas do capital, com poucas alternativas de lazer e socialização — diferentemente dos

jovens da ficção espanhola, membros da aristocracia, filhos de grandes empresários que privatizam a cultura, os meios de produção — podem ter nessas narrativas inspirações para fruir sua liberdade, promovendo festas como estas como catarse e escape do princípio de realidade. Na sociedade em que vivemos na qual a realidade é intermediada por imagens, em que ser é ser percebido, conflui para a ideia de dominação e de Guy Deboard (2005) que ressaltou que

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do ser em ter. A fase presente da ocupação total da vida social pelos resultados acumulados da economia conduz a um deslizar generalizado do ter em parecer, de que todo o “ter” efetivo deve tirar o seu prestígio imediato e a sua função última. Ao mesmo tempo, toda a realidade individual se tornou social, diretamente dependente do poderio social, por ele moldada. Somente nisto em que ela não é, lhe é permitido aparecer (Deboard,2005, p.13).

Nessa lógica entendemos o poder da fetichização da imagem, como uma forma de dominação, em que o indivíduo é percebido não pelo que é nem pelo que tem. Hoje na sociedade excitada ele se valoriza e se torna pertencente pelo que ele aparenta ser. Por isso, muitos jovens a fim alienadamente são levados à compulsão à emissão de aparências tanto nas redes sociais reproduzindo as imagens espetaculares da *webserie* quanto produzindo festas ao estilo da produção espanhola.

Figura 117-Imagens da confusão e pancadaria na saída da festa Elite Mansão, em São Paulo



Fonte: Uol notícias- Sociedade (Em versão 'pancadão', festa de SP inspirada na série 'Elite' termina mal...,13, abr., 2023). Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2023/04/13/na-edicao-pancadao-festa-inspirada-na-serie-elite-termina-em-confusao.htm?cmpid=copiaecola> .Acesso em 02 dez. 2024.

Além disso, no País há um ascendente movimento entre os jovens sobre o rótulo de “ostentação”, que adquiriu notoriedade midiática a partir dos rolezinhos em *shoppings* nas capitais brasileiras, em 2014. Esses eventos de expressividade dos jovens brasileiros, para além da reivindicação de um espaço de socialização, está relacionado à necessidade de ser percebido, ou seja, “quem não é visto não é lembrado”. Essa necessidade de visibilidade ganhou potência a partir do avanço tecnológico aliado a movimentos culturais como o *hip-hop* e o *funk*, que passou a ter uma vertente ostentação. Também o universo sertanejo aderiu a essa necessidade que foi incorporada pela indústria cultural, que cada vez mais está naturalizando as atitudes de excesso em prol do mercado. Por isso,

O caso extremo da sensação passa a aproximar-se do normal; aquilo que não chama a atenção não é notado. E a sensação torna-se uma necessidade vital. É imperioso provocá-la e obtê-la se quiser sentir-se “al”, ganhar vida em sentido literal e figurado. A compulsão por emitir é, por um lado, uma compulsão do mercado: a forma tecnologicamente avançada da velha luta concorrencial capitalista, que traz consigo todas as suas hipotecas por resolver, como sua coerção de expansão, suas relações de exploração e exclusão, que tão somente redefine, e cujo saldo apenas posterga. Por outro lado, a compulsão a emitir leva a cabo um processo de nivelamento e de transposição que vai além disso (Türcke, 2010, p.84).

A intenção de pertencimento, de consumo e de visibilidade tornou-se viável com a ostentação e visibilidade que as redes sociais digitais possibilitam ao usuário de editar, reproduzir, criar e divulgar os próprios vídeos de suas “*resenhas*”, mesclando a eles áudios de trechos de *webseries*, por exemplo, como muitos usuários do *TikTok* fizeram, criando suas versões da Farofa do Patrick e de outras festas de *Elite*. Essa necessidade de “emissão”, para Türcke, 2010, p.57) é uma outra face do processo de exclusão, ou seja, a integração. Afirmando que

Um puro livre-arbítrio nunca houve. Hoje, uma compulsão a emitir, intangível quanto crescente, soma-se às suas condições de existência. Se a globalização microeletrônica possui uma marca, é esta. Quem não quer falar dessa compulsão deve também se calar a respeito da emancipação, da autodeterminação e da democracia (Türcke, 2010 p.57).

No período pandêmico e no pós-crise sanitária ser percebido (visto) passou a ser uma necessidade incorporada pela sociedade devido às determinações sociais, econômicas e midiáticas. Para além do espaço virtual, as questões de pertencimento e de busca de liberdade, conduziram a standardização e a emulação das festas no

estilo *Elite*, incorporando a musicalidade dos jovens brasileiros, em cenário nacional. Essas manifestações coletivas de dança, excessos, de acordo com Türcke (2010), resultam de uma sociedade cada vez mais audiovisual, que varreu para longe do jovem o tato. Tais confraternizações podem ser entendidas como a celebração do “triumfo do pegar, festas de certificação de si. Por ao menos um instante, sair da insensível cela de paredes forradas: *Sentio, ergo sum*” (Türcke,2010, p.77).

As mercantilizações das sensações exploradas pela produção espanhola vão além da excitação dos sentidos dos jovens, levando-os à necessidade de transpor o audiovisual e partir em direção a satisfação literal dos outros sentidos reprimidos como o tato, na tentativa de mais sensação. A escassez sobre a qual o capitalismo se justifica, transfere-se para a constituição do indivíduo moderno.

O bombardeio audiovisual da série, acaba alimentando, por meio da convergência midiática e ausência de controle ético, um outro nicho do mercado, o da pornografia, uma vez que as inúmeras e longas cenas excitantes de excessos (drogas, incesto) e de sexo explícito se tornaram um apelo emblemático dessa produção para jovens. Como as cenas da Festa Rosa que têm mais de 20 minutos de exposição sexual e excessos, em um episódio de 42min, intitulado *O amor não se compra*. A exposição tem início no 15`34` , a partir da fala de Isadora:

Essa superexcitação dos sentidos tem relação com o consumidor “*zapista*”. De acordo com Jenkins (2013, p.99), são três segundos que levam um jovem espectador a zapear de um canal. Sendo assim, prendê-lo por 40min. Requer muita excitação/percepção. Por isso,

O bombardeio audiovisual faz os sentidos ficarem dormentes. As sensações criam a necessidade de outras mais fortes. A dose atual de imagens e sons de pessoas feridas, desfiguradas, aterrorizadas. Fugindo de algo, sem roupa, as cenas de assassinato e de sexo, que já representam a normalidade no cenário dos programas, praticamente não mais podem ser percebidas senão como uma preparatória para novas doses aumentadas de excitação (Türcke,2024, p.68).

Usando dessa técnica de fomentar a necessidade de sensações mais fortes, por meio da escassez da interdição das sensações provocadas pelo processo dinâmico audiovisual que não permite captar ou viver o momento, e sim provocar sensações, “pois o que não está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer sob o fluxo de informações, praticamente não sendo mais percebido (...),

apenas o que causa sensação é percebido” (Türcke, 2024, p.20), como a cena seguinte, que se passa no 3º episódio, da quarta temporada de *Elite*, aos 15 min 25seg., dentre outras tantas de sexo, que são lembradas e amplamente compartilhadas, e tornaram-se matérias de sites de entretenimento, deixando esquecido no limbo a luta de classes que foi, em princípio, o argumento para o roteiro da *webserie*. Assim, na cultura contemporânea, no contexto da indústria cultural, a **luta de classes** torna-se **reificação**, ou seja, **mercadoria**.

Ao criar *spin-offs* de uma *webserie* como *Elite* ou compilações de cenas de sexo retiradas da mesma em sites pornográficos, a indústria cultural demonstra essa lógica de *revalorização da mercadoria*. A série, enquanto produto audiovisual, já cumpriu seu papel inicial de entretenimento e consumo imediato, mas seu conteúdo é reaproveitado em novas formas – seja na criação de séries derivadas, seja na fragmentação e circulação de suas cenas em outros contextos midiáticos.

Figura 118-Patrick, Ander e Omar durante cena de duplo sexo oral em *Elite*



Fonte: UOL SPLASH. (Cenas de sexo em *Elite*: minutagem e detalhes. UOL, 2024). Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2024/07/25/cenas-sexo-minutagem-elite.htm>. Acesso em: 01 abr. 2025

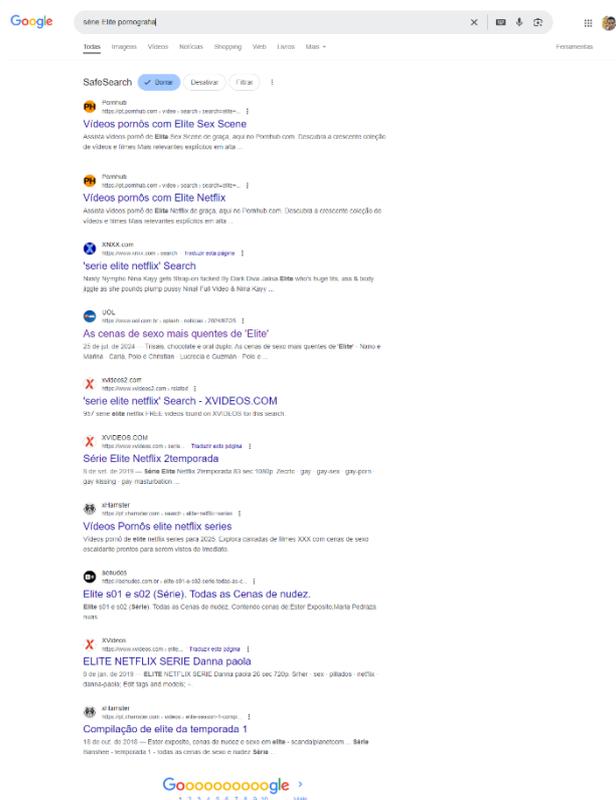
Nesse processo, o valor de uso original da obra, que poderia estar atrelado a uma narrativa específica, é suprimido em prol do **valor de troca**, uma vez que o que se busca não é mais a experiência estética completa, mas sim a maximização da circulação e do lucro. O site pornográfico, ao compilar cenas eróticas isoladas da série, retira-as de seu contexto narrativo e as reinsere no mercado como mercadoria autônoma, adaptando-as a uma nova lógica de consumo imediato e repetitivo. Isso evidencia a dinâmica capitalista de **reprodução e exploração incessante da**

mercadoria cultural, garantindo que nenhum resquício de conteúdo se perca sem antes ser monetizado. “Cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa. É isso o que proporciona a indústria do erotismo” (Adorno; Horkheimer, 1985, p.116).

5.10. ELITE: UM ESTÍMULO À EROTIZAÇÃO DE ADOLESCENTES E AO CONSUMO DE PORNOGRAFIA

Numa pesquisa no buscador do Google, utilizando as palavras *Série Elite* e pornografia, encontra-se uma lista de *sites* de “conteúdo adulto” que compilam as cenas de sexo das diversas personagens, o que gera um enorme problema ético, visto que, apesar de todos os atores serem maiores de idade, a narrativa tem o rótulo juvenil, e suas temporadas oscilam a permissão etária. Já que o enredo é construído a partir de personagens adolescentes que cursam desde o ano inicial do Ensino Médio à formatura. Considerando tais fatos, os sites que fazem esses “*spin-offs*” estariam divulgando e incentivando o consumo de pornografia adolescente. Na primeira página, aparecem 10 resultados, que variam de compilações de cenas de uma mesma personagem, composições audiovisuais sobrepostas de diferentes personagens, e uma página com imagens estáticas, o que comprova o poder maior do audiovisual de causar sensações. Ainda assim, as imagens estáticas também mostram como o capitalismo tomou o olhar como poder de gozo, anulando a experiência narrativa em detrimento da sensação, reforçando o caráter utilitarista dos produtos da indústria cultural. Assim, ocorre uma convergência midiática que afronta os limites éticos, e, ao mesmo tempo trabalha em função do aumento de capital da indústria pornográfica. Tal desregulação do sistema de mídias gera, nos conglomerados, preocupação com a perda do controle sobre o capital gerado por suas produções (Jenkins, 2004). A figura 119 ilustra essa perda de controle sobre o conteúdo e o capital e aponta a crise ética dessa situação no contexto atual da indústria cultural.

Figura 119-Página com resultado da busca por Elite e pornografia feita no Google



Fonte: Pesquisa feita pelo autor usando as palavras Elite e Pornografia, captura da tela em 25 jan.2025.

Acervo pessoal de imagens para dissertação. Disponível em:

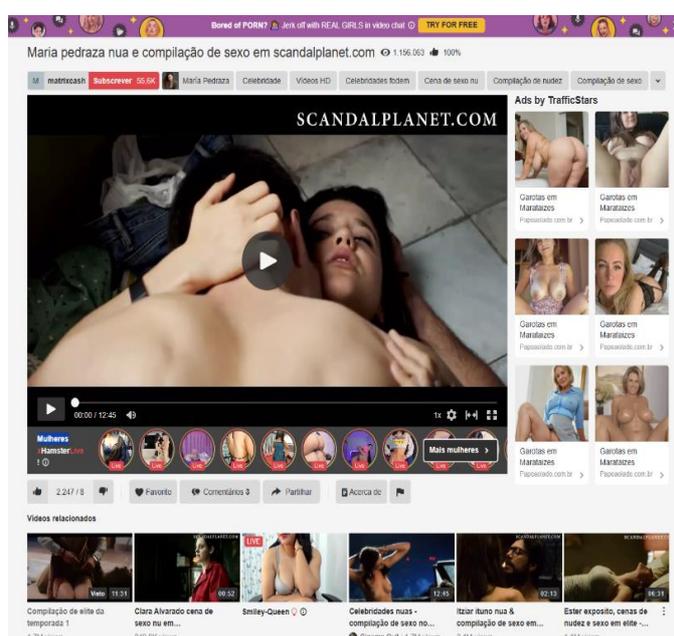
https://www.google.com/search?q=Elite+Pornografia&rlz=1C1CHZN_enBR1116BR1119&oq=Elite+Pornografia&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBCjE0OTE4ajFqMTWoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8

Acesso em 25 jan. 2025.

Essa convergência midiática atesta o que Jenkins prenunciara na primeira década deste século: “o temor de que as mídias se tornassem incontroláveis”. Neste caso ultrapassando inúmeras barreiras, deflagrando uma crise ética que dá passos em direção à institucionalização da violência de gênero pela via do mercado pornográfico audiovisual. Depreendendo-se de tal contexto a emergência de um debate jurídico, dada a facilidade de acesso a esses conteúdos e a manipulação midiática para fomentar a pornografia juvenil e consequentemente gerar danos que envolvem dimensões afetivas, psíquica, sociais. De acordo com D`Abreu (2013) a violência de gênero contra mulheres está estreitamente relacionada ao consumo de pornografia, sendo este um dos principais fatores de perpetuação de desigualdades e preconceitos. Os motivos apontados para essa demanda entre jovens entre 18 e 25 anos são para estimulação sexual, para obter informação para suas incipientes experiências sexuais, para obter informações reais sobre sexualidade, para ter mais

fantasias, para aprender sobre novas posições e técnicas. Nessa direção, a busca pela pornografia parece atender a uma demanda por “educação sexual” por parte do público masculino, considerando que a pesquisa foi realizada com 329 estudantes universitários homens que se declararam heterossexuais, de uma universidade pública no Brasil.

Figura 120 -Página de website pornográfico com compilação de cenas da Atriz Maria Pedraza (Marina em Elite)



Fonte: SCANDALPLANET. Captura de tela do vídeo Maria Pedraza nua e compilação de sexo em scandalplanet.com. 2024. Disponível em: <https://pt.xhamster.com/videos/maria-pedraza-nude-sex-compilation-on-scandalplanet-com-14821554> . Acesso em: 02 abr. 2025.

A exploração das cenas de sexo da atriz Maria Pedraza, da série Elite, em plataforma de vídeos pornográficos, nos permitem associar esta apropriação indébita a alguns vetores apontados na pesquisa de D'Abreu (2013) sobre o interesse dos homens jovens no consumo de pornografia, primeiro porque a pesquisa aponta para a preferência por filmes que retratam atos de violência contra mulheres, em especial as jovens e a personagem Marina é estigmatizada por ser uma jovem frágil, que foi seduzida por um rapaz mais velho antes mesmo dela ingressar no ensino médio, o que resultou em contaminação por HIV, o que corresponde à preferência mencionada na pesquisa por cenas de mulheres vulneráveis à dominação. Outro aspecto

concomitante foi o fato de o estudo apontar uma grande preferência por filmes fantasiosos com mulheres com voz infantilizada, utilizando acessórios, roupas que remetem ao contexto estudantil.

Desses quase 400 jovens brasileiros de uma universidade brasileira, entrevistados, os resultados demonstraram que:

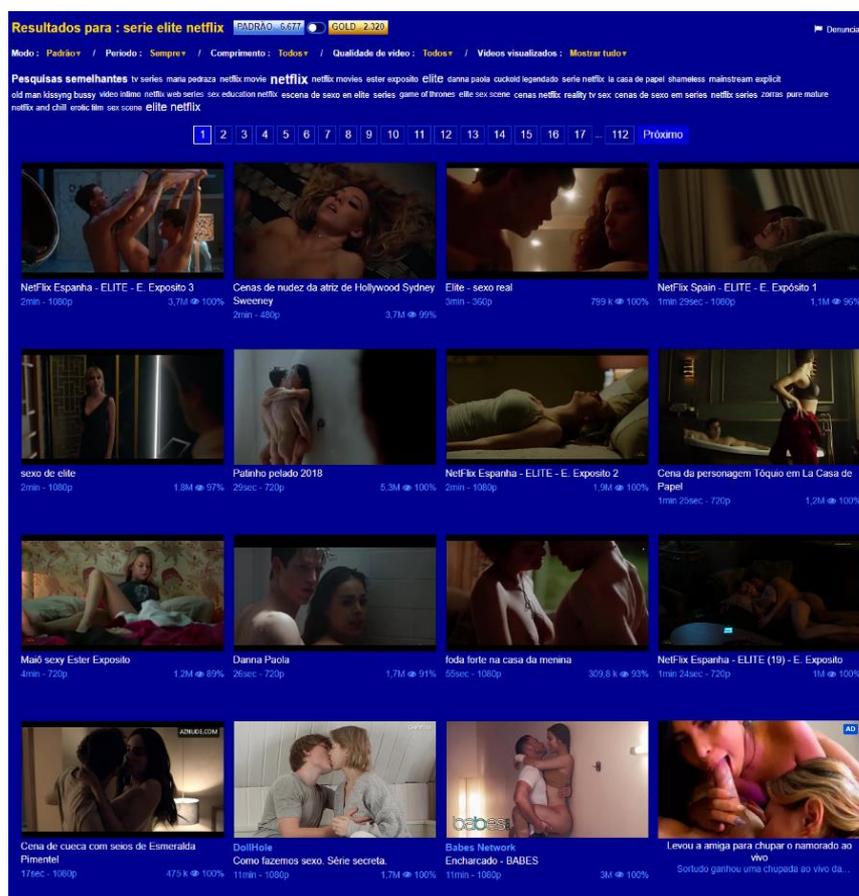
99,7% dos estudantes já tiveram contato com alguma forma de pornografia. O tipo de mídia mais utilizada para acesso à pornografia foi a televisão (99,3%), seguida da internet (99%). Em torno de 33,5% dos estudantes reportaram terem cometido alguma forma de agressão sexual, incluindo formas mais severas, como estupro ou tentativa, ou menos severas, como contato sexual e coerção sexual (D'Abreu, 2013, p 596).

De acordo com D'Abreu (2013), o Brasil é o segundo maior produtor de conteúdo audiovisual pornográfico no ranking mundial, ficando apenas atrás dos Estados Unidos. Isso demonstra o quanto esse mercado pode alcançar jovens, moldar seus comportamentos e atitudes naturalizando o preconceito e as diferenças de gênero, promover a perpetração de violência severa contra mulheres e construir distorções e mitos em relação ao ato sexual e à sexualidade, além de normalizar a cultura do estupro que

é fomentada pelos comportamentos machistas naturalizados e incentivada pela etiqueta comportamental e corporal imposta às mulheres, concedendo a liberdade de ofensa aos homens e, em contrapartida, a obstrução dos direitos da mulher. No afã de reforçar esses paradigmas, é cediço que aquele que promove a discriminação e o abuso procure deslegitimar a violência de alguma maneira, alegando que se trata de uma invenção feminista (Sommacal; Tagliari, 2017, p.252).

A exaltação da violência e a transformação da mulher em um objeto de uso e dominação masculina são naturalizadas nas plataformas de vídeos da indústria pornográfica, onde narrativas que reforçam a submissão feminina e a agressividade masculina são amplamente difundidas como entretenimento, contribuindo para a legitimação dessas dinâmicas na cultura contemporânea.

Figura 121-Grade de *website* pornográfico com várias cenas de Elite



Fonte: XNXX. Resultados para: série *Elite* Netflix. XNXX, 2025. Disponível em: <https://www.xnxx.com/search/elite>. Acesso em: 18 mar. 2025. Tela printada pelo autor, após resultado de busca no Google.

A reprodução de imagens de sexo da *webserie Elite*, como as cenas acima, (Polo, Christian e Carla), que está no topo das visualizações no *site XNXX.com*, e as de outras personagens como Nádia e Guzmán, em plataformas de conteúdo adulto no Brasil é preocupante, pois estas plataformas e conteúdos estão associados ao reforço de mitos sexuais, naturalização da dominação masculina, além de contribuir para a erotização indevida da adolescência. Ao deslocar essas cenas de seu contexto narrativo original para o ambiente pornográfico, essas plataformas não só transformam a experiência audiovisual em um produto de consumo sexual explícito, mas também reforçam discursos problemáticos sobre sexualidade, especialmente entre jovens. Esse tipo de apropriação midiática pode fortalecer representações distorcidas sobre relações sexuais e afetivas, propagando a ideia de que violência, coerção e desigualdade de gênero são elementos naturais ou até mesmo desejáveis

na intimidade. Além disso, ao erotizar personagens adolescentes, mesmo que interpretados por atores adultos, essas plataformas acabam indiretamente promovendo a pornografia de menores, o que pode alimentar comportamentos predatórios e contribuir para o aumento da violência do gênero. Em um país como o Brasil, onde os índices de abuso e exploração sexual de crianças e adolescentes são alarmantes, a apropriação de conteúdos de entretenimento juvenil pelo mercado pornográfico exige uma análise urgente, pois reforçam uma cultura sexista e perigosa, cujas consequências ultrapassam o espaço virtual e impactam diretamente a realidade social.

5.11. JORNALISMO, SENSACIONALISMO E PUBLICIDADE: INTEGRAÇÃO DO SISTEMA DEFICIENTE

O pôster, o trailer e as notícias que antecederam o lançamento da última temporada de *Elite* (2024) apelam ao sensacionalismo como estética para promover a audiência da *webserie*, excitando os sentidos da comunidade jovem, fazendo alusão à prostituição masculina juvenil.

Figura 122-Imagem de notícia sobre a última temporada de Elite

'Elite' termina com prostitutas e suruba em 'seita' após queda de audiência

Wesley Neto • De Splash, em São Paulo
26/07/2024 04h00



Fonte: Splash-Séries (UOL, 2024)

<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2024/07/26/elite-ultima-temporada-netflix.htm>

A seleção vocabular para o título da notícia sobre a queda da audiência da *webserie* espanhola, topicaliza os termos prostitutas e suruba e deixa para último plano a queda da audiência, chamando a tenção do leitor para palavras pertencentes

ao campo semântico erótico, o que pode despertar mais interesse pela produção, criando uma expectativa a respeito da promessa de novas sensações para o espectador, além do destaque para a palavra seita que intensifica essa curiosidade como um conector semântico entre os significantes prostitutas e suruba, que atados pela palavra seita podem gerar no leitor hipóteses novas de significação para essas palavras, dependendo de seu residual repertório ideológico sobre esses signos. A palavra seita pertencente ao campo místico dá o tom enigmático e misterioso. Além dessas palavras estarem arbitrariamente relacionadas ao contexto escolar no qual toda a série é ambientada. O jornalismo, nesse aspecto, revela seu potencial propagandístico, desenvolvido há tempos pela propaganda de choque, a fim de provocar uma sensação e a necessidade de ser percebido entre o turbilhão de informações, as características surreais e behavioristas da propaganda são assimiladas pelo jornalismo chamando atenção para si e ao mesmo tempo, numa falsa antipropaganda, promovendo a série. Assim

A associação arbitrária torna-se um bem comum, um lugar comum, uma forma universal de comunicação e percepção. A associação chocante daquilo que não é associável corresponde tão somente ao contraponto da construção, em um piscar de olhos, de sutis campos de associação, e ambos constituem o centro de força da propaganda, o cerne de sua competência comunicativa, que visa apenas a um objetivo: chamar a atenção, certificar-se de que é notado de que se está aí (Türcke, 2010, p.52).

A suposta seita à qual o título da notícia faz referência trata-se da Alumni, uma associação internacional de alunos e ex-alunos do colégio Las Encinas, que tem como principal meta, segundo a apresentação inicial do trailer oficial: “Prazer. Liberdade. Aproveitar. Esse é o maior objetivo da Alumni” (Netflix, 2023,14``). Ela é uma instituição mantida por ex-alunos muito ricos, de diversos setores da sociedade, de empresários à políticos, que ofertam bolsas e exploram sexualmente jovens alunos e prostitutas por via da submissão sexual, do poder, da influência, do dinheiro, do culto ao líder, pois cada novo membro precisa de um padrinho e se submeter à dominação exercida por este, dando a ele provas de sua lealdade, estabelecendo uma relação masoquista, como as personagens Isadora, Joel e Clhoé.

Figura 123-Os irmãos franquistas: Emília (Ane Rot) e Héctor (Nuno Gallego) em *Elite 8*



Fonte: Netflix/ foto de divulgação (@Netflix,2024)

De acordo com Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*

Contrariamente ao que se passa na era liberal, a cultura industrializada pode se permitir, tanto quanto a cultura nacional-popular (*völkisch*) no fascismo, a indignação com o capitalismo; o que ela não pode se permitir é a abdicação da ameaça de castração. Pois esta constitui a sua própria essência (Adorno; Horkheimer, 1985 p.117)

Nessa representação do fascismo estilizado por meio da indústria cultural, interpretamos, que em *Elite* a instituição Alumni, dirigida por Héctor e Emília — herdeiros de uma fortuna construída por sua família quando eram apoiadores do regime franquista — simboliza uma estrutura fascista que é estetizada em vez de criticada. A *webserie* não discute o fascismo, apenas o exhibe, esvaziando sua dimensão política em favor do espetáculo. Tal como Adorno e Horkheimer destacaram que a indignação que emerge é inofensiva e integrada ao sistema, enquanto a verdadeira ameaça — o confronto com as estruturas de poder — permanece intocada. Assim, o prazer do público é conduzido pela excitação e pelo prolongamento sensorial da narrativa, enquanto a violência estrutural e o autoritarismo são transformados em mercadoria. Essa estratégia ideológica não apenas mascara as estruturas de poder, como também reafirma o domínio da indústria cultural, que transforma até mesmo o fascismo em um fetiche consumível, prendendo o espectador e deixando-o passivo politicamente.

Figura 124- Orgia na sede da Alumni, associação representativa de alunos e ex-alunos



Fonte: Netflix - Trailer oficial da última temporada (*Elite*, 2024, 2',06"). Capturado pelo autor.

https://www.netflix.com/watch/81786079?trackId=14170288&tctx=2%2C%2C532d40ca-4bb1-4c0f-b17a-3b60c23c2c5d-111326038%2CNES_B853F998EFA41439376CF707515AC7-994911DC4F528C-BC64541D06_p_1742028090783%2C%2C%2C%2C80200942%2CVideo%3A81786079%2CdetailsPageCollection

Em *Estudos sobre a Personalidade Autoritária* (Adorno, 2019, p. 73) buscou-se responder às seguintes questões:

Se um indivíduo potencialmente fascista existe, como ele se parece precisamente? O que suscita o pensamento antidemocrático? Quais são as forças organizadas dentro da pessoa? Se tal pessoa existe, quão comumente ela existe em nossa sociedade? E se tal pessoa existe, quais foram os determinantes e o decurso do seu desenvolvimento (Adorno, 2019, p. 73)?

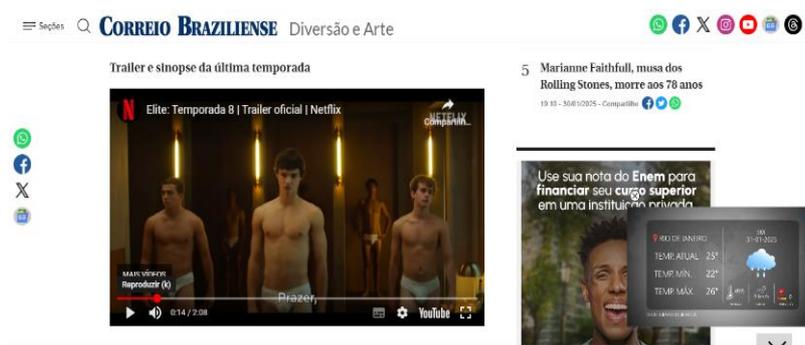
Em sua trajetória nessa pesquisa, o autor chega a duas concepções distintas sobre tal determinação ou inclinação, “a concepção da ideologia” e a “concepção das necessidades pessoais subjacentes”. Nessa direção o autor postula que

As ideologias têm uma existência independente de qualquer indivíduo singular; e que aquelas que existem em uma época singular são resultados tanto de processos históricos quanto de eventos sociais contemporâneos. Essas ideologias têm diferentes graus de apelo para diferentes indivíduos — uma questão que depende das necessidades do indivíduo e do grau com que essas necessidades são satisfeitas (Adorno, 2019, p. 73-74).

À medida que os sistemas de mídia vão se integrando, a facilidade que as ideologias fascistas têm de alcançar indivíduos suscetíveis à propaganda fascista se potencializa como demonstra a imagem seguinte que mostra um hipertexto do website do jornal Correio Braziliense na sessão Diversão e Arte, que contém uma matéria sobre o lançamento da última temporada de *Elite* (2024), onde há um hibridismo de

texto estático e audiovisual com a disponibilização do acesso do trailer oficial elaborado para lançamento, atingido abertamente qualquer indivíduo, apesar da indicação etária desta temporada estar circunscrita à idade mínima de adolescentes de 18 anos, ou seja, no Brasil a série que tem o rótulo juvenil é na verdade para um público maior de idade, entretanto o acesso a esse conteúdo pode ser visto no trailer formulado especialmente para o público brasileiro, pelo jornal *on-line* e também ser compartilhado pelo *WhatsApp*, *Facebook*, *X* e *Instagram*, atendendo a necessidade de “emissão” e excitando os sentidos na busca por mais sensações e por maior intensidade da experiência sensorial, ao apresentar a personagem Joel ao centro, acompanhado de mais dois *chaperos* (prostitutos jovens), Inicialmente com a justaposição das palavras: PRAZER/ LIBERDADE/ APROVEITAR.

Figura 125- Print de hipertexto do jornal Correio Brasiliense divulgando a websertie Elite



Fonte: CORREIO BRAZILIENSE (Última temporada de “Elite” já está disponível na Netflix. *Correio Braziliense*, 18 mar. 2025). Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2024/07/6907766-ultima-temporada-de-8220elite-8221-ja-esta-disponivel-na-netflix.html>. Acesso em: 18 mar. 2025.

A partir dessa possibilidade de acesso e de compartilhamento, podemos resgatar o pensamento de Türrcke (2010) ao destacar que essa compulsão à emissão oculta o abismo social entre ricos e pobres, empregados e desempregados que outrora nos países em que o estado de bem-estar social pareceu mitigar a rigidez social imposta pelo capitalismo, a doutrina neoliberal destruiu esse idílio robustamente. Entretanto a força petrificante do olhar da mídia sobre a sociedade, lança uma névoa que torna difusa a percepção da marginalidade e dos milhares de desempregados ou os carentes de serviços sociais essenciais ou de dignidade e

direitos trabalhistas. A alternativa ideológica para o consenso e ocultamento das contradições do sistema reside na compulsão para emitir. Tal obnubilação, opera

Por um lado, (...)por meio de um nivelamento. *Todos* precisam emitir, criar uma sensação, falar a linguagem dos comerciais, se quiserem ver-se “af”: do guerrilheiro até o marqueteiro, do desempregado até o alto executivo. Todos têm de estar antenados se quiserem participar da conversa. Por outro lado, a marginalização é aumentada justamente por causa disso. [...]. A tela que me liga ao mundo todo é também a divisória que me separa dele, fazendo o próprio domicílio assemelhar-se a um ponto anônimo de quarentena e gerando um novo estado: o do excluído completamente integrado. Mesmo os mais pobres encontram uma tela que os faz participar do mundo (Türcke, 2010, p.71).

A compulsão à emissão, na Sociedade Moderna, de acordo com Türcke (2010) adquiriu relevo a partir da Revolução Burguesa, época em que os jornaleiros por meio de seus pregões, e os jornalistas através da escolha sensacionalista das manchetes a fim de se destacar e tornar-se competitivo no mercado daquele momento de exacerbado burburinho, em busca de um público consumidor excitado por sensações devido à alta pressão de notícias. Estas devem “aderir ao público”, criando um sensacionalismo, para que ele não se dissolva no fluxo de informações, ou seja,

se tudo o que não está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer sob o fluxo de informações, praticamente não sendo mais percebido, então isso quer dizer, inversamente, que o rumo vai na direção de que apenas o que causa sensação é percebido (Türcke, 2010, p.20).

Seguindo essa lógica, chegamos à Teoria do Sistema Deficiente em cujo funcionamento um texto assume características de outros, formando um hipertexto, por isso a notícia veiculada no jornal Correio Brasiliense mistura elementos da propaganda com os da notícia, gerando um sensacionalismo a fim de promover a série e chamar atenção para seu conteúdo.

Isso ocorre porque, em nossa época, “o círculo cibernético” de movimentação de dados, no contexto do capitalismo avançado, em que a indústria cultural está inserida sob a lógica da convergência das mídias – selada desde a primeira década deste século em decorrência do apelo dos *brand marks* em busca de sensações –, “já não se ajusta à relação entre economia e meios de massa”. Essa reconfiguração não altera a essência da indústria cultural, mas a intensifica: trata-se do estágio de desenvolvimento social no qual os bens culturais já são produzidos em massa, “tal

qual pãezinhos ou lâmpadas – com tremendas consequências para a economia pulsional para a percepção e para as formas de pensamento e de interação humana, das quais não se pode mais ignorar a propaganda” (Türcke, 2010, p. 34-35). A fusão entre cultura e mercado se torna ainda mais perversa, pois, na era digital, a reprodução dos bens simbólicos não apenas massifica o consumo, mas também molda subjetividades em tempo real, reforçando a lógica da administração dos desejos e da modelação das sensibilidades dentro dos parâmetros estabelecidos pelo capital. A publicidade “é o elixir da vida” da indústria cultural. Nessa poção,

A palavra que não é simples meio para algum fim parece destituída de sentido, e as outras parecem simples ficção, inverdade. Os juízos de valor são percebidos ou como publicidade ou como conversa fiada. A ideologia assim reduzida a um discurso vago e descompromissado nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não se deixe verificar, funciona como instrumento da dominação (Adorno; Horkheimer, 1985, p.122).

Raymond Williams, em *Cultura e Materialismo* (2011, p. 69-70), ao tratar da relação entre meios de comunicação e ideologia, aponta aqueles como parte integrante das forças produtivas, ou seja, como elementos essenciais na estrutura econômica e na organização do trabalho dentro do modo de produção capitalista. Sua análise crítica parte de uma perspectiva materialista, na qual a comunicação não é apenas um canal neutro de transmissão de mensagens, mas um espaço ideológico que participa ativamente da reprodução das relações sociais de produção.

Para ele, há três barreiras ideológicas que dificultam a compreensão dos meios de comunicação como meios de produção, a saber) 1) A separação entre tecnologia e sociedade; 2) A naturalização da divisão entre meios e conteúdo; 3) A ideia de que os meios de comunicação são independentes da economia política (Williams, 2011, p. 69-70)

Para ele, compreender os meios de comunicação como meios de produção permite revelar a relação entre ideologia e trabalho no capitalismo tardio. No contexto digital, o trabalho imaterial — que envolve produção de conteúdo, interações e dados torna-se um campo de exploração intensa, mascarado pela ilusão de participação e autonomia. Redes sociais, *streaming* e outras plataformas operam como dispositivos ideológicos que modulam comportamentos, valores e subjetividades, naturalizando relações de dominação, como as pretendidas na justaposição das palavras e imagens

fetichizadas na sequência de frames que compõe o trailer de divulgação da série. Note que a palavra vida que aparece no final da sequência destaca-se em vermelho sangue, apresentando pictoriamente um paradoxo, pois ao usar vida com o estímulo visual vermelho remete ao sangue e a morte constantemente presente na série, transmitindo a ideia de que para alcançar a vida no topo da gradação sugerida pela sobreposição das imagens e palavras é necessário passar pelos sacrifícios dos valores da sociedade capitalista apresentados na escala iniciada pelo poder, mediado pela passagem pelo sexo e pelo dinheiro destacados em azul etéreo e pelo verbo ser como conectores entre poder, prazer, liberdade fama e vida. Perceba que a definição de Elite não é dada por outros valores das classes hegemônicas como luxo, estilo, intelectualidade, bom gosto, refinamento, elegância e sim pelos valores estritamente mediados pelo dinheiro e pelo sexo: **poder, prazer, fama, liberdade** (sexual) e **vida**, em vermelho, simbolizando o sacrifício, a morte literalmente ou o apagamento do intelecto ou cognoscência. “A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer”: um sucesso e uma fama desenvolvida pelo enredo e dramatização espetacularizada da promessa de uma vida efervescente que nunca se cumprirá. No lugar do “desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do cotidiano cinzento do qual ele queira escapar (Adorno; Horkheimer, 1985, p.115).

A sequência de fotografias seguintes mostra a definição de Elite, a partir do trailer oficial da webserie espanhola, lançado no Brasil em 2004, para promover a última temporada. Nela percebemos em azul etéreo o verbo ser (é), que para TÜRCKE (2010) tornou-se, na Sociedade Moderna, uma condição de existência pelo imperativo **esse est percipi**. Sendo assim, a série preconiza que para as classes proletarizadas a forma de estar vivo é ser percebido pelos valores capitais de troca que o dinheiro e o sexo podem proporcionar, por isso a vida está em vermelho, pois quem não é percebido por meio das sensações, ainda que tenha vida literalmente, está morto socialmente. A sequência inicia-se em 1 min e 20 segs. e termina em 1min 34 segs.

Figura 126-Sequência de imagens do trailer da 8ª temporada que definem os valores de *Elite*









Fonte: Netflix - Trailer oficial da última temporada (Elite, 2024, 2', 06"). Capturado pelo autor.

https://www.netflix.com/watch/81786079?trackId=14170288&tctx=2%2C%2C532d40ca-4bb1-4c0f-b17a-3b60c23c2c5d-111326038%2CNES_B853F998EFA41439376CF707515AC7-994911DC4F528C-BC64541D06_p_1742028090783%2C%2C%2C%2C80200942%2CVideo%3A81786079%2CdetailsPageCollection

O *trailer* de divulgação aproxima-se esteticamente de uma campanha publicitária com objetivo de divulgar o turismo sexual e as baladas gays de Madrid, cidade conhecida pelo discurso de “Barcelona, uma capital que inspira a viver em liberdade” (França, 2015 p.16), amplamente divulgado em seu site oficial durante os anos pós-crise de 2008, como um apelo ao turismo sexual. No contexto de imigração e da atividade sexual profissional, destacam-se a exploração dos *chaperos*, prostitutos gays masculinos, em sua maioria imigrantes, que transitam pelas baladas eletrônicas, festas e às vezes trabalham em bares e casas noturnas em busca de clientes (idem, 2015). Esse perfil coincide com os personagens Joel, Dalmar e Omar, os três imigrantes.

O primeiro é entregador de pizza, expulso de casa por assumir-se gay, acaba envolvendo-se com Iván, quando vai entregar uma pizza a este que passa a custear seus estudos e outras provisões, mas o rapaz acaba trabalhando em uma *boite* (Isadora House) e usando um quarto para se prostituir. Depois por ambição acaba envolvendo-se com a Alumni e suas orgias, elemento narrativo espetacular da 8ª

temporada. O segundo imigrante bissauguinense passa a conviver com o fantasma da deportação, trabalha como entregador, faz bicos em festas e acaba sendo chamado por Joel para prostituir-se na Alumni, para conseguir dinheiro e evitar a deportação. Omar, imigrante palestino presente na série desde a primeira temporada, depois de deixar a casa dos pais por ser homossexual, tem vários subempregos em bares e casas noturnas, onde se envolve com outros rapazes sem se prostituir. No início de seu arco sobrevive traficando e envolvendo-se afetivamente com um dos alunos de Las Encinas, ao fazer uma entrega de maconha para Ander. Assim como esses imigrantes ficcionais, muitos brasileiros encontram-se em situação análoga. França (2015, p. 15) relata que em sua pesquisa de mestrado encontrou “rapazes brasileiros que realizavam uma ou várias dessas ocupações, revezando-se entre as diferentes saídas possíveis na batalha cotidiana de ganhar a vida no país”, em ambiente de lazer homossexual.

As muitas festas com músicas eletrônicas que acontecem praticamente em vários episódios de todas as 8 temporadas refletem a realidade da cidade que tem muitas casas noturnas e um festival especial que atrai muitos turistas gays:

O Festival Circuit, que observei em Barcelona é um dos cenários importantes deste trabalho, também faz parte desse contexto. Trata-se de conjunto de festas ininterruptas que acontece durante 10 dias e que procura abarcar um amplo público gay masculino entre os seus 70 mil participantes, mas que tem na imagem do seu consumidor ideal um homem gay, branco, musculoso, jovem e apto a certo estilo de consumo. As festas de música eletrônica, para milhares de pessoas, em locações diversas pela cidade, são de responsabilidade do grupo empresarial *Matinée*, de Barcelona, que convida outros grupos empresariais do universo do mercado gay de Amsterdam, Madrid, Tel Aviv, Londres e também do Brasil, que participa do festival com a festa organizada pela boate paulistana *The Week*, onde realizei pesquisa etnográfica para meu doutorado (França, 2015, p.16)

Madrid é um grande chamariz para imigrantes e turistas gays e, para aqueles que fazem da monetização do sexo um projeto migratório ou de exploração dos imigrantes, sobretudo os jovens. Entretanto, a cidade que parece se ufanar da liberdade sexual, da diversidade, do cosmopolitismo e da liberdade global, apresenta contradições que o caráter do poder ideológico da série escamoteia como as manifestações em favor da retomada dos direitos da LGBTQIA+ que foram revogados da legislação anterior à ascensão ao poder de Isabel Diaz Ayuso.

Figura 127-Ativistas LGBTQIA+ realizam manifestação dentro de Assembleia em Madri, na Espanha



Fonte: Agência de notícias REUTERS (22 dez. 2023).

Isabel Diaz Ayuso foi eleita com apoio do VOX, de extrema direita, a partir da promessa de campanha de reforma da lei Trans. De acordo com a agência de notícias Reuters (2023), Entre os direitos solapados pelo golpe aplicado à comunidade LGBTQIA+, na assembleia de 22 de dezembro de 2023 estão: a vedação a livre escolha das pessoas trans de decidirem sobre o próprio corpo; A exigência de atestado / relatório médico para a alteração do sexo no registro civil; substituição dos vocábulos “identidade de gênero” e “pessoas trans” por “transexuais” e “transexualidade”; extinção do Dia nacional e internacional contra homofobia e transfobia; revogou-se o direito de adaptar a documentação à identidade de gênero.

Em relação ao contexto escolar, a escolha das vestimentas e o respeito a imagem física como identidade trans serão proibidas, em consideração à maioria dos alunos ou aos regimentos internos das instituições escolares.

Diante de tal cenário, o confronto entre os fatos, a realidade política mundial e a narrativa que se constrói a partir das sensações e dos valores da instituição ficcional Alumni, em alguns pontos, na melhor das hipóteses, ela parece ser uma sátira das teorias conspiratórias da QAnon que apregoa que há um grupo de grandes líderes e representatividades da elite que abusam sexualmente de adolescentes. De acordo com Alejandro Gallo (2021), nenhuma teoria conspiratória é inofensiva e banal, pois ao adquirirem apoio de seus adeptos quer sejam religiosos, políticos de extrema direita, ou simpatizantes do nacionalismo, elas tornam-se ideologias, como ocorreu

na mente delirante dos sequeiros da extrema direita, que invadiram o Capitólio, nos EUA, e invadiram o Congresso Nacional Brasileiro.

Por tais sujeitos, essas narrativas seriadas podem ser tomadas como verdades e entendidas como uma denúncia e não uma grande especulação assimilativa da indústria cultural entre características da propaganda com as mídias seriadas a fim de aumentar seu capital e ideologicamente esconder as contradições existentes no cenário madrileno no atinente às desigualdades e usurpação de direitos adquiridos pela comunidade LGBTQIA+, na cruzada travada pelo VOX e pelas promessas de campanha levadas a cabo por Isabel Dias Ayuso. Marc Amarós autor do livro *¿por qué las fake news nos joden la vida?*(2020) afirma que “O QAnon surge do ódio contra a esquerda política e da busca por um líder messiânico, neste caso Donald Trump”. Isso demonstra o poder da ideologia e de como ela atua sobre uma grande parcela da população predisposta a atitudes antidemocráticas e fascistas.

A esse respeito, Judith Butler (2024) posiciona-se da seguinte maneira:

As lutas mutuamente danosas entre acadêmicas e ativistas feministas e trans no Reino Unido parecem ser as mais turbulentas da vida contemporânea, exceto talvez pela Espanha, onde os direitos trans são debatidos na Assembleia Nacional. Enquanto outras regiões do mundo estão produzindo coalizões fortes, que incluem grupos trans, feministas e LGBTQIA+ que se opõem ao racismo, ao extrativismo e às estruturas capitalistas de dívida e desigualdade econômica, como Ni Una Manos (Butler, 2024, p. 153).

Essa postura política fascista da política espanhola se reflete na composição representativa da *webserie Elite*, que apela tanto à exposição do sexo como elemento de excitação narrativo, uma vez que não há mulheres trans em seu roteiro. A única representação de transsexualidade aparece já nas temporadas finais por meio de Nico, um rapaz transexual, em papel secundário. Sobre como as mulheres trans são rejeitadas e têm suas existências apagadas Butler (2024), aduz que

As pessoas trans, em especial mulheres, encontram no feminismo radical contemporâneo uma negação de quem são, um esforço orquestrado a apagar a existência trans (...) Na Espanha, as Terfs sustentam que “ser mulher não é um sentimento”, procurando com tal frase, descreditar as mulheres trans que dizem se sentir mulheres, essas feministas alegariam que ser mulher não é um sentimento, mas uma realidade. Para mulheres e homens trans, porém, ser mulher ou homem também é uma realidade, a realidade vivida em seus corpos (Butler, 2024, p.152).

No cenário do capitalismo tardio, as tragédias seriadas como *Elite* assumem por um lado o papel de reforçar as ideologias hegemônicas a fim de obliterar as contradições sociais e a luta das classes divergentes, substituindo estas, paulatinamente, em sua construção narrativa pela ideologia da elite, através do consenso, da integração das personagens oriundas da classe trabalhadora aos valores fetichizados: poder, liberdade, prazer; ou pela *hybris* contemporânea que elimina aqueles que resistem disruptivamente ao sistema estabelecido. Por outro lado, considerando seu valor estético, ela transforma-se na espetacularização do trágico, apelando para a “compulsão à emissão”, fomentando no espectador a necessidade de maiores e mais intensas sensações, retornando por meio dessa experiência sensorial, conforme TÜRCKE (2010) expressa, como resultado da superexcitação, à experiência nevrálgica da barbárie primordial, em que pela expiação do sacrifício, o indivíduo controla seus impulsos sensíveis e suscita novas experiências sensoriais, ao assistir ao espetáculo do sacrifício, em troca de um benefício para o grupo, retomando a origem das sensações como processo cultural anterior à lógica da racionalização mítica e das tragédias gregas.

Todo gozo, porém, deixa transparecer uma idolatria: ele é abandono de si mesmo em outra coisa. A natureza não conhece propriamente o gozo: ela não o prolonga para além do que é preciso para satisfação da necessidade. Todo prazer é social, quer nas emoções não sublimadas quer nas sublimadas, e tem origem na alienação (Adorno; Horkheimer, 1985, p.88).

Diferentemente de *Sex Education*, *Elite* aparenta promover uma maior liberdade sexual, mas esta liberdade é representada de forma destrutiva. A série enfatiza relações sexuais permeadas por violência, traição, abuso de drogas ilícitas e corrupção, transformando o desejo em um caminho para a autodestruição. Sob a ilusão de transgressão, *Elite* reafirma o discurso da necessidade de repressão dos instintos libidinais da juventude, pois, quando liberados sem controle, levam ao caos. Esse modelo dramatúrgico está alinhado ao conceito de Thanatos, a pulsão de morte, que, opera em contrapartida ao Eros, a pulsão de vida (Freud, 2010). Essa composição ideológica do roteiro suscita a manifestação do 9º traço da escala de F, em sujeitos conservadores que tenham suscetibilidade para tal. Por isso a pseudo tragédia nada tem a ver com Dioniso. O elemento trágico em *Elite* é apenas um aspecto mercadológico de espetacularização da morte, esvaziado de qualquer

potência estética e reduzido à lógica do consumo, o que evidencia a semicultura promovida pela indústria cultural.

A semiformação (semicultura), conforme analisada por Theodor Adorno (2005), manifesta-se como um fenômeno característico da indústria cultural, na qual os produtos midiáticos oferecem a ilusão de cultura e desenvolvimento crítico, enquanto, na realidade, perpetuam a integração dos indivíduos à ordem social vigente. No contexto das séries *Young Royals*, *Elite* e *Sex Education*, observa-se como essa lógica opera ao transformar temas socialmente relevantes em mercadoria, diluindo seu potencial crítico e reforçando padrões normativos sob a aparência (*Schein*) de inovação.

Adorno destaca que

no clima da semiformação, os conteúdos objetivos, coisificados e com caráter de mercadoria da formação cultural, perduram à custa de seu conteúdo de verdade e de suas relações vivas com o sujeito vivo, o qual, de certo modo, corresponde à sua definição (2005, p. 8).

Ou seja, os produtos da indústria cultural, ao invés de promoverem uma experiência estética autêntica e transformadora, oferecem apenas fragmentos de uma cultura reduzida à sua dimensão mercantil. Em *Young Royals*, por exemplo, a narrativa foca na tensão entre desejo, dever dentro da monarquia, e união romântica que dissipa as divergências políticas, criando a falsa ilusão de um embate entre liberdade e tradição, entretanto as análises feitas nesta pesquisa mostram que a estrutura narrativa e os argumentos negam qualquer ruptura real com a ordem estabelecida.

Em *Elite*, a transgressão dos personagens está sempre circunscrita à lógica do consumo e do espetáculo, fazendo com que as promessas de liberdade e revolta juvenil sejam neutralizadas e resignificadas como entretenimento inofensivo ou como atitudes autodestrutivas que requerem mais controle social sobre essa parcela da população.

A mesma estrutura pode ser observada em *Sex Education*, que, apesar de reivindicar um caráter artístico por meio do slogan "*It's more art than science*", não se configura como uma obra de fruição estética genuína, pois está presa ao aparato técnico da Indústria Cultural e funciona essencialmente como uma mercadoria. A série

vende uma ideia conservadora, associada ao argumento freudiano psicanalítico de forma sofisticada, ao reforçar a narrativa de que os conflitos individuais encontram resolução apenas na conciliação com o status quo, e, mais do que isso, faz alusão ao *American Dream*, ao sugerir que a realização pessoal se dá por meio da adaptação ao sistema vigente. Essa estrutura reafirma a tese de Adorno de que “a formação tem como condições a autonomia e a liberdade. No entanto, remete sempre a estruturas pré-colocadas a cada indivíduo em sentido heteronômico e em relação às quais deve submeter-se para formar-se” (2005, p. 9). Em vez de estimular uma formação autêntica, *Sex Education* reforça ideais já cristalizadas, retirando qualquer possibilidade de experiência estética transformadora.

Além disso, Adorno argumenta que

a ilustração, provinda de outra época, passou de maneira natural, aos indivíduos dos países permeados pelo capitalismo, a ideia de que eram livres e autodeterminados, o que lhes permitia e obrigava a não se descuidarem de nada, deixarem sem ser ensinado, ou, de, pelo menos, mostrarem um comportamento que transmitisse tal impressão. (2005, p. 8).

Ou seja, a indústria cultural apropria-se dessa concepção iluminista de liberdade para reforçar uma ideia de autonomia que, na prática, não se concretiza. No caso das webseries analisadas, a narrativa sugere que as personagens estão rompendo com normas opressoras e construindo suas próprias identidades, mas esse processo ocorre dentro de um repertório previamente delimitado pela lógica mercadológica. As produções oferecem uma falsa sensação de emancipação, enquanto reconduzem os espectadores à conformidade, reforçando valores da sociedade capitalista sob a aparência (*Schein*) de inovação e transgressão.

Dessa forma, a semiformação presente em *Young Royals*, *Elite* e *Sex Education* não apenas ilustra a maneira como a Indústria Cultural neutraliza o potencial crítico da arte, mas também reforça um modelo de subjetividade que impede a verdadeira autonomia do sujeito. Como resultado, esses produtos não promovem uma experiência estética transformadora, mas, ao contrário, integram-se perfeitamente ao sistema de reprodução das relações sociais hegemônicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresentou resultados da análise crítica das três *webseries* *Sex Education* (2019-2024), *Elite* (2018-2024), *Young Royals* (2020-2024), todas disponíveis no catálogo da *Netflix*. Por isso, faremos nossas colocações finais no intuito de reafirmar as justificativas, que implicam na importância da escolha do objeto de pesquisa; e colocar em evidência as principais discussões, bem como as flagrantes evidências do poder ideológico dessas histórias, obtidas a partir da mediação teórica e por meio da lógica dialética do confronto entre realidade e ficção, a fim de expor a resposta aos questionamentos que foram elaborados no início da pesquisa.

A escolha dessas produções como objeto de pesquisa se justificou por sua ampla audiência entre adolescentes e jovens brasileiros, especialmente durante o período pandêmico e no pós-crise sanitária. Além de serem as mais assistidas por esse público, as séries contemplam um espaço-tempo narrativo familiar a essa faixa etária: o ambiente escolar do ensino médio, que não representa apenas o espaço de aprendizagem, mas também um importante cenário de socialização, tanto na vida quanto na ficção. Isso as torna bastante atraentes ao público juvenil, devido à familiaridade com esse espaço-tempo e com as temáticas consideradas de interesse desta idade. Essas narrativas abordam, frequentemente, problemas enfrentados pelos jovens e pelas escolas, tais como o desenvolvimento e amadurecimento sexual; o *bullying* e outras formas de violência; diferenças entre classes sociais; pertencimento étnico-racial; intolerância religiosa, relações de poder, relações afetivas e sexuais, identidade de gênero e representatividade, sob uma suposta representatividade aproximada das ideias progressistas.

Aproximando os jovens consumidores audiovisuais dessas temáticas, a indústria do entretenimento encontrou, na situação pandêmica, oportunidade para ampliar e diversificar a oferta de *streaming*, aumentando lucros sobre a produção *on demand*. Esses produtos culturais tornaram-se uma forma de entretenimento, fruição e evasão da trágica realidade biológica e social. Entretanto, a pandemia passou e as *webseries* continuaram acompanhando a formação humana da juventude via tecnologia administrada por algoritmos.

Esse tipo de distribuição e consumo de mídia tem sua base e expansão a partir

do avanço da *internet* que passou de uma *web* sintática a uma *web* semântica o qual propiciou uma falsa ilusão de escolha e individualidade — própria da racionalidade técnica da Modernidade —, além da extração de dados e o direcionamento de conteúdo, processo temporalmente iniciado entre 2006 e 2007, ou seja, na primeira década deste século. Este progresso tecnológico proporcionou a distribuição de vídeos *on demand* pela *Netflix* em 2010, chegando rapidamente ao Brasil em 2011, e em 2021, a empresa atingiu seu ápice de liderança de mercado no País durante a crise provocada pela COVID-19. Nesse momento as *big techs* de comunicação atingiram seu *boom* capital, com valor de mercado superior ao PIB da maioria dos países.

Essas empresas têm cada vez mais penetrado as esferas políticas, educacionais (por meio de apropriações dos APHS) e do controle dos corpos (administração social), em face disso fomentam a guerra cultural e atitudes antidemocráticas alinhadas aos princípios de governos e de instituições conservadoras. Empresas de comunicação como *Meta* e *X* (antigo *Twitter*) são utilizadas por jovens e pela própria *Netflix* para produzir e compartilhar conteúdo das *webseries* em suas e aplicativos, em uma relação de convergência midiática que colabora para a alienação e unidimensionalidade ideológica juvenil, além de poder despertar atitudes reativas em indivíduos que apresentam suscetibilidade à conteúdo (propagandas) totalitários, uma vez que em séries como *Elite* há uma apresentação do fascismo, entretanto não se faz uma crítica a essa ideologia, ela é utilizada de forma espetacular, a fim de gerar impacto sobre o espectador.

Já a série *Sex Education*, apresentada em suas multiplataformas sob rótulo juvenil deixa explícito seu objetivo “educativo”, a partir de seu título estendendo-se pelos seus canais oficiais e extraoficiais (criados por usuários) em outras plataformas numa relação de convergência entre mídias. Isso somado ao fato de a série ser apropriada pelos Aparelhos Privados de Hegemonia, com intuitos educativos, desperta o espírito-pesquisador a entender e fazer a crítica dessas relações sociais mediadas por imagens com intenção formativa.

Por isso nosso objetivo de pesquisa foi compreender como o capitalismo e a indústria cultural na Era do *streaming* podem interferir na formação dos valores morais, estéticos, políticos e éticos do jovem, uma vez que esse produto pode acompanhar, paulatinamente, um bom período da formação de uma geração,

considerando que uma *webserie*, geralmente, dura aproximadamente 4 anos, como ocorre com *Sex Education* (2019-2023); e 7 anos no caso de *Elite* (2018-2024). Isso pode naturalizar certos comportamentos e promover a objetivação de concepções, valores e signos em diversos âmbitos.

Na busca desse entendimento lançamos mão da pesquisa teórico-bibliográfica para a análise dos conteúdos, mediada pela lógica dialética, a partir do aporte teórico-epistemológico do materialismo histórico — em interseção com outras contribuições de autores da tradição filosófica marxista— que serviu de base para formulação da Teoria Crítica pelos pesquisadores da chamada primeira geração da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer, para compreender a lógica cultural do capitalismo. Sustentados por essas teorias, buscamos a essência e o movimento do fenômeno em estudo: formação humana juvenil mediada por *webseries* que se passam no espaço-tempo escolar.

Os estudos apontaram a existência de uma pedagogia midiática alinhada às ideologias dos movimentos políticos conservadores e antidemocráticos. Tais ideologias obliteram a verdadeira luta de classes, o antagonismo político e os embates atuais sobre as questões de gênero, sexualidade, racialidade e imigração. O que corrobora para o *mainstream*, por isso apontamos que a compreensão dessas relações são desafios a se discutir e a ser enfrentados pelos profissionais da educação formadores da juventude a fim de mediar e contestar a ideologia hegemônica que circunscreve e prescreve o contato dialético com tais narrativas pelos adolescentes. Posto que o espaço cultural, no contexto contemporâneo, tornou-se arena de disputa pelas concepções de mundo, estabelecendo uma nova ética. Nessa luta, os detentores dos meios de produção/tecnologias da cultura determinam como se deve ser e estar no mundo, ou seja, o Ser pela ótica das vivências padronizadas da sexualidade, do gênero, do pertencimento étnico-racial, da classe social, construídas pela uniformização que a indústria cultural vinculada ao entretenimento promove.

Inicialmente questionamos por quais valores éticos (em particular, no tocante às relações sociais, sexuais e políticas) as ações da Netflix são orientadas? Por hipótese, entendemos que, no plano das aparências, as relações humanas que se estabelecem nessas criações ficcionais audiovisuais consumidas intensamente pela faixa etária que vai dos 13 aos 19 anos instituem uma espécie de reflexo e de modelo

para as relações humanas que os adolescentes e jovens dessa geração estabelecem entre si. Entretanto, elas não constituem reflexo da realidade e sim visão moldar a realidade. A partir das análises, constatamos que os valores que movem as ações da plataforma são estabelecidos para o atendimento de métricas de inclusão, estabelecidos por empresas privadas, de acordo com o documento que foi mencionado no subcapítulo da análise de *Sex Education* sobre a absorção das pautas identitárias pela indústria cultural, ou seja, essas ações são atitudes institucionais que não visam uma mudança estrutural, mas funcionam como uma estratégia mercadológica que reforça a visibilidade da Plataforma como “campeã da inclusão”. Isso sugere uma etiqueta e não uma postura ética de fato.

Sob essa lógica, a ideia do modelo está determinada de cima para baixo, já há algo pronto para cada um se identificar, quando entendemos que há uma intencionalidade a objetivar certas ideologias como em *Sex Education* que faz uma elegia ao conservadorismo, à família patriarcal, ao sacrifício da sexualidade em prol da religião, aos EUA como matriz cultural para formação de intelectuais escritores.

Quanto a ideia de padrão a ser seguido, as festas no estilo *Elite* promovidas pelos jovens da periferia brasileira e suas reedições no *TikTok* atestam o funcionamento do modelo predeterminado para moldar os comportamentos da juventude.

Apesar de representados na série, na vida esses jovens seguem alienados. Percebemos assim que a ideologia contida nessas narrativas seriadas encontrou uma base material para se objetivar.

A espetacularização dessas festas e a consolidação das ideologias ganha ainda mais vulto quando consideramos a dimensão do fato de que muitos jovens *digitais influencer*, na obstinada *compulsão a emissão* replicarem e editarem o conteúdo das *webseries* nas redes sociais e nos *fandoms*, estes últimos estão muito relacionados ao arrebatamento romântico dos enredos. Assim, administrados, na ilusão de estarem produzindo conteúdo ou de que são livres, os jovens alienam-se cada vez mais da vida objetiva em suas dimensões éticas, estéticas e políticas, deixando de criar um mundo novo e alicerçando cada vez mais suas vidas sobre um admirável mundo novo. Os valores éticos dessa estrutura administrada interessam aos detentores dos atuais meios de produção midiática e aos APHS que se interessam

por se favorecer de uma educação digital, sem mediação, o que favorece cada vez mais a produção e o consumo de mídias, além de favorecer o capitalismo de dados.

Ao criar um estranhamento à própria realidade, as ideologias presentes nesses aparatos culturais drenam a possibilidade crítica do jovem sobre a sociedade em que vivem. Do ponto de vista da teoria de Adorno, essa personalização é apenas mais um aspecto do controle do mundo administrado. Em vez de serem incentivados ao pensamento crítico, ao questionar as narrativas culturais ou à exploração de novas formas de arte e expressão, os jovens são constantemente expostos a conteúdos que confirmam e reforçam seus gostos preexistentes, moldados por uma indústria cultural que promove a “disneyficação” já na infância. Essa repetição de padrões impede o desenvolvimento de autonomia intelectual, política e estética, levando à conformidade e à passividade, criando uma sociedade administrada.

Nesse sentido, a lógica das plataformas, como a *Netflix*, opera sobre a égide da mundialização ou globalização, relacionada às formas de reprodução do capital, favorecendo formas e mecanismos de dominação (também cultural) imperialista. Isso impacta na formação do sujeito ético, que deve ser consciente de si e dos outros, deve ser responsável e ter vontade livre e não estar submetido a forças e poderes externos.

Assim, fica patente que o conceito de educação constituído pelas *webseries* *Sex Education*, *Elite* e *Young Royals* relaciona-se ao processo de semiformação, seus conteúdos ideológicos são a tradição, o conservadorismo, a neutralização dos antagonismos sociais e políticos, o consumismo, a erotização da adolescência, o falso entretenimento engajado, a administração do sexo e da sexualidade. Para atingir esses conteúdos ideológicos, as produções lançam mão de recursos estratégicos e/ou “didático-disciplinares” midiáticos que consistem na administração algorítmica, espetacularização das imagens, mediando as relações sociais a fim de fixar posições na atual sociedade de classes, outro recurso disciplinar consiste na superexcitação dos sentidos — que promove um deslocamento do conteúdo/ reflexão para as sensações, levando o espectador à compulsão à repetição e à emissão, além de ancorar enredos em ideologias patologizantes das relações sociais e familiares, por meio de um mau uso da teoria psicanalítica a fim de atender aos interesses produtivos do capitalismo e da tradição religiosa. Agrega-se a esse fato o desenvolvimento de personagens a partir de traços das personalidades fascistas, que

nem sempre são percebidos em decorrência da rendição romântica por meio da fantasia e da excitação. Assim se impõe um admirável mundo novo.

Após o exposto, podemos afirmar que nosso objetivo geral de pesquisa foi alcançado: compreender que concepção de educação (entendida como formação humana) constitui as séries *Elite*, *Sex Education* e *Young Royals*, constantes no catálogo da Netflix, consumidas *on demand* fundamentalmente por um público jovem buscando saber que conteúdos ideológicos formam o currículo cultural midiático endereçado aos jovens por essas *webseries*.

Ficou patente, em resumo, que a concepção de educação como formação humana, entendida no sentido da formação cultural e intelectual que visa ao desenvolvimento integral do indivíduo, ou seja, do desenvolvimento pleno do homem conduzindo-o à emancipação — como um dos fundamentos da tradição marxista de entendimento desse conceito — não faz parte das prerrogativas formativas nessas produções seriadas para jovens. Ao contrário, elas promovem a semiformação, por meio da lateralidade ou pela unidimensionalidade, uma vez que instrumentalizam a administração da comunidade juvenil em diversos âmbitos da vida social. Em *Sex Education*, além dessas características ideológicas semiformativas, nitidamente há um elogio do aprendizado pelas telas, sem mediação de um educador ou par mais experiente, nesse caso, o professor. Isso constitui uma apologia à concepção do aprender a aprender e de que as mídias, em especial as que circulam via *internet*, serão responsáveis pela maior parte da aprendizagem.

A administração algorítmica de comportamentos nas plataformas de streaming está diretamente ligada à ideia da indústria cultural — desenvolvida pelos frankfurtianos — que massifica a cultura e transforma produtos culturais em mercadorias padronizadas, retirando sua capacidade de provocar reflexão crítica e contestação. Os algoritmos seguem essa mesma lógica, ao ampliar o consumo de conteúdos que são altamente comercializáveis e de fácil digestão, promovendo uma cultura massificada na qual o diferente e o inovador são suprimidos em favor do familiar e do repetitivo.

Ao pensar criticamente *Sex Education*, *Elite* e *Young Royals* a partir da teoria da convergência midiática, da sua relação com a *semantic web*, bem como a relação delas com a ideia de sociedade administrada, a partir das determinações políticas, geográficas, ideológicas, ética e estética, compreendemos que apesar de serem

produzidas em países diferentes, fora de estúdios e produtoras estadunidenses, chegamos à conclusão de que tais produções, longe de uma ingênua convergência para venda de um produto, canalizam os interesses da juventude para uma estandardização de comportamentos e ideologias que a classe burguesa hegemônica preconiza como valores e comportamentos a serem desejados, sob um véu de reificação da realidade, assim desenvolve-se uma fetichização da mercadoria *webserie* cujo poder e fascínio levam os jovens não só ao consumo desse produto cultural, mas à adesão às ideologias que corroboram para a perpetuação da divisão de classes e do comportamento passivo que conduz à semiformação.

As reflexões construídas ao longo desta pesquisa de natureza exploratória preenchem lacunas por superação e incorporação, e por ser dialética e materialista abrem caminho para que outras incorporações sejam feitas. A grande dimensão dos objetos analisados, em seus inúmeros aspectos — personagens, temáticas, tempo narrativo e tempo de duração, modos de acesso e distribuição, recepção, arcos narrativos, relação realidade e ficção — abrem possibilidades para novas e profícuas investigações. Muitas arestas e frestas, respectivamente precisam ser aparadas e tampadas, assim como muitas reticências precisam de complementos.

Nesse sentido podem ser desenvolvidas pesquisas que investiguem mais detalhadamente os materiais produzidos pelos APHS, no Brasil, seus conteúdos, ideologias e relações que mantêm com a *webserie Sex Education* e a validação desses produtos. Pode-se ainda investigar outras representatividades dentro da série como as pessoas com deficiência e a abordagem da sua sexualidade na narrativa, observando se realmente há um desenvolvimento da personalidade dessas pessoas no tangente à afetividade ou se elas apenas representam o cumprimento de uma métrica, ainda sobre essa série é possível investigar as representações das identidades femininas e sua relação com o feminismo. Além de tantas outras possibilidades.

Quanto à série *Elite*, podem ser feitas investigações mais aprofundadas, exclusivamente, sobre a falta de representação de mulheres trans, de deficientes e pouca representatividade de lésbicas e ausência de mulheres negras na trama. Além disso, é possível realizar estudos sobre a recepção da série em países não latinos.

Outra proposta interessante, também, é fazer um estudo sobre a categoria rebeldia juvenil, por exemplo, comparando Maeve Wiley com ícones como James

Dean em *Rebel Without a Cause* (1955), observando a representação ideológica dessa rebeldia apresentada em diferentes épocas.

Nesse intuito, Maeve, a única personagem das três séries analisadas, que pode ser considerada como uma materialização da rebeldia contestadora, — uma vez que as outras personagens não se aproximam a esse patamar representativo — pode ser comprada com Dean e com Effy Stonem, da série britânica *Skins UK* (2007-2013).

Em *Young Royals*, as questões políticas podem ser aprofundadas após a adesão da Suécia à Otan, a estética da recepção pela comunidade LGBTQIA+, a relação com outras mídias.

É possível ainda ampliar a pesquisa sobre os mitos sexuais reforçados nas representações de sexo e sexualidade em *Elite*, bem como os transtornos sociais e psíquicos que essa série pode provocar quando consumida em convergência com plataformas de pornografia no Brasil.

Essas possibilidades se abrem devido a complexibilidade para entender a dinâmica desse objeto de pesquisa, pois sua elaboração discursiva e aceno às pautas democráticas acabam administrando o olhar, criando uma névoa sobre a percepção, turvando a visão, o que dificulta a visão crítica e o entendimento da ideologia sobre a qual as narrativas são formuladas, como Perseu e seu Elmo mágico que o privava de enxergar o monstro olho no olho, assim, também, o poder da ideologia obnubila os antagonismos da sociedade.

Rememorando a advertência Marxista de que a história se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa, faz-se diante dessa memória a necessidade de se desenvolver a atitude filosófica no jovem e o resgate mnemônico, a fim de evitar que a barbárie se repita. Nesse sentido, o trabalho planejado, direcionado da produção audiovisual mediado pela interface com literatura, a sociologia, a arte dramática e a filosofia podem contribuir para que o jovem estabeleça um olhar crítico em relação às produções seriadas via *streaming, on demand*.

Ao escrever esta pesquisa, muitos caminhos foram perquiridos, buscando compreender a lógica da pedagogia midiática que se estabelecesse nessa Era de exacerbada convergência midiática, todas as incursões percorridas também mostraram uma confluência para uma única direção, a convergência de recursos para a unidimensionalidade da juventude em relação à semiformação ideológica alinhada às agendas da extrema direita, que se emulam como pautas progressistas, entretanto

ocultam as contradições, quer seja pela excitação; quer seja pela espetacularização, quer seja pela representatividade, quer seja pelo discurso fetichizante das tecnologias ou da apropriação do discurso científico-psicanalítico. Por isso, camaradas, é imperativo uma educação para que a barbárie não se repita, pois o contexto sócio-político deste momento em que encerro o traçado dessas linhas é de totalitarismo e de guerra cultural, em que: a) uma potência escolhe um líder que forma uma equipe de governança com representatividades donas das maiores *Bigtechs* de mídias, com inclinações antidemocráticas, todo campo passa a ser minado, sobretudo o da Educação que já começou a sofrer ataques, inclusive no Brasil, em relação às pesquisas acadêmicas, cortes de verbas, suspensão de projetos e censura à determinadas temáticas sociais. b) outra nação, 80 anos após a “solução final” liderada por integrantes do partido nacional socialista, em eleições parlamentares ocorridas em 28 de janeiro do ano corrente, colocou a extrema direita na liderança do parlamento sob o discurso de “remigração” e de uma concepção de família conservadora. Frente a isso, é imperioso o estabelecimento de uma educação para a resistência, para escaparmos ao romance burguês, à tragédia, ou à farsa. Ideologia? Nossos jovens precisam de uma para subverter.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Tradução: Wolfgang Leo Maar, São Paulo: Paz & Terra, 1995.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida, 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009. Disponível em: [ADORNO, Theodor. Indústria Cultural e Sociedade.pdf - Google Drive](#) . Acesso em 25 jul. 2023.

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural**. Tradução Vinicius Marques Pastorelli. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, v. 1, 2020. (Theodor W. Adorno).

ADORNO, Theodor. **Estudos sobre a personalidade Autoritária**. Tradução Virgínia Helena da Costa. Francisco López Toledo Corrêa, Carlos Henrique Pissardo. 1 ed. São Paulo: Unesp, v. 1, 2019. 596 p. Tradução de: The Authoritarian Personality.

ADORNO, Theodor. **Teoria da semicultura**. Tradução Nilson Santos. 1 ed. Porto Velho: Edufro, v. 13, 2005. 19 p. (Primeira Versão). Tradução de: Theorie der Halbbildung. Disponível em: https://primeiraversao.unir.br/atigos_pdf/191_.pdf . Acesso em: 05 mar. 2025.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução Artur Morão. 1 ed. Lisboa: Edições 70, 1970. Tradução de: Asthetische Theorie. Disponível em: https://monoskop.org/images/7/74/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica.pdf . Acesso em: 2 mar. 2025.

Alunos mantidos em casa na escola LGBT de Birmingham Parkfield. **BBC**. Londres, 2019. Educação. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-england-birmingham-47421624> . Acesso em: 10 mar. 2025.

AMORÓS, Marc. **¿POR QUÉ LAS FAKE NEWS NOS JODEN LA VIDA?**. 1 ed. Lid, 2020.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ÁRIES, Philippe. **História da vida privada: da Europa Feudal à Renascença**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente . 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5737102/mod_resource/content/1/Arist%C3%B3teles_%20%20Po%C3%A9tica%20%282008%2C%20Funda%C3%A7%C3%A3o%20Calouste%20Gulbenkian%29.pdf . Acesso em: 10 ago. 2024.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRAZER, Nancy. **Feminismo Para os 99%: um Manifesto**. Rio de Janeiro: São Paulo, 2019.

BUTLER, Judith. **Quem tem medo do Gênero?**. Tradução Heci regina Candinaí. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2024. 272 p. Tradução de: *Who is afraid of gender?*.

CAIRES, Fábio. Theodor Adorno e o problema da (semi)formação. *Kínesis*, Marília, v. 8, p. 110-126, 16 jul. 2016. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/8_fabiorcorreia.pdf. Acesso em: 15 mar. 2025.

CALADO; Estêvão; Capucha, Alexandre; Pedro; Luís. Crise e pobreza em Portugal: resiliência ou proteção social?. *Ciência_Iscte*, Lisboa, p. 53-66, 2018. Disponível em: <https://ciencia.iscte-iul.pt/publications/crise-e-pobreza-em-portugalresiliencia-ou-protecao-social/49173>. Acesso em: 13 fev. 2025.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. Tradução Sergio Tellaroli. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 1, 2019. Tradução de: *Masse und macht*.

CARBONE, Filipe. *Netflix lidera streaming no Brasil com 29% do mercado*. **Mundo Conectado**, 2023. Disponível em: <https://www.mundoconectado.com.br/streaming/netflix-lidera-streaming-no-brasil-com-29-do-mercado/#:~:text=Conforme%20os%20resultados%20de%20uma,14%25%20do%20mercado%2C%20respectivamente>. Acesso em: 20 de jul. de 2023.

CASSABE, Clarice. **Contribuição à Construção das Categorias Jovem e Juventude: Uma introdução**. Vol. 17. Juiz de Fora. 2011.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2001.

Cohen, Sandra. Madri reverte lei que protegia os direitos da comunidade LGBTQIA+: Governadora da capital espanhola, Isabel Díaz Ayuso cumpre promessa eleitoral, eliminando o conceito de identidade de gênero e outros artigos que combatiam a discriminação. **G1**. Brasil, 2023. Mundo-Blog da Sandra Cohen. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/blog/sandra-cohen/post/2023/12/26/madri-reverte-lei-que-protegia-os-direitos-da-comunidade-lgbtqia.ghtml>. Acesso em: 15 mar. 2025.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. Pesquisa sobre o Uso de Internet Por Crianças e Adolescentes no Brasil. **TIC KIDS ONLINE 2022**, São Paulo: / [editor] Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR. Livro eletrônico PDF.2023. ISBN 978-65-85417-07-5. Disponível em: tic_kids_online_2022_livro_eletronico.pdf. Acesso em: 15 de nov. 2022.

CORREIA, Fábio Caires. Theodor Adorno e o problema da (semi)formação. *Kínesis*, v. 8, p. 110-126, 16 jul. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/37110874/Theodor_W_Adorno_e_o_problema_da_semi_forma%C3%A7%C3%A3o_pdf. Acesso em: 10 ago. 2024.

COSTA, Andrea. A Comédia Aristofânica na Grécia Antiga. **Ensaio de História**, Franca, p. 19-35, 1996. Disponível em: https://www.franca.unesp.br/Home/Departamentos31/historia/programadeeduca_caotutorial/2---a-comedia-aristofanica-na-grecia-antiga.pdf. Acesso em: 10 mar. 2025.

D'ABREU, Lylla Cysne Frota. Pornografia, desigualdade de gênero e agressão sexual contra mulheres. **Psicologia e sociedade**, Recife, v. 25, p. 592-601, 2013. Disponível

em: <https://search.scielo.org/?lang=pt&q=au:D%E2%80%99Abreu,%20Lylla%20Cysne%20Frota>. Acesso em: 12 fev. 2025.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo, f. 119. 1996. 237 p. Disponível em: [A Sociedade do Espetáculo - Guy Debord](#). Acesso em: 20 fev. 2023.

DO AMARAL, Gabriele da Silva Hummel; SALGADO, Maria Helena Veloso; SÁ, Ivan Cardoso. ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS DE MARKETING DE RELACIONAMENTO DA NETFLIX PARA ENCANTAR OS CLIENTES NA ÚLTIMA DÉCADA. **REVISTA FOCO**, v. 16, n. 1, p. e749-e749, 2023. Disponível em: [ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS DE MARKETING DE RELACIONAMENTO DA NETFLIX PARA ENCANTAR OS CLIENTES NA ÚLTIMA DÉCADA | REVISTA FOCO](#). Acesso em: 10 marc. 2023.

ELITE. Criação de Carlos Montero; Darío Madrona. Direção de Ramón Salazar; Dani de La Orden; Silvia Quer; Jorge Torregrossa. Produção de Francisco Ramos, Carlos Montero; Darío Madrona; Iñaki Juaristi; Diego Betancor Editores Irene Blecua; Ascen Marchena. Zeta Producciones: 2018-2024 de out.2018. Disponível em: <https://www.netflix.com/search?q=Elite>. Acesso em: 01/12/2023.

ELITE: Temporada 8 . Brasil: Netflix Brasil, 2024. Trailer Oficial (1min 41.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CxdkobbNF38&t=111s>. Acesso em: 15 mar. 2025.

ENGELS; MARX, Friederich; Karl. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução José Barata Moura. Avante, 1997. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1848/ManifestoDoPartidoComunista/manifesto.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2025.

EUA se negam a conectar Cuba a cabo submarino de telecomunicações. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 de nov. de 2022. Mundo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2022/11/eua-se-negam-a-conectar-cuba-a-cabo-submarino-de-telecomunicacoes.ghtml> |> Acesso em: 27 de jul. 2023.

EXUPÉRY, Antoine, **O pequeno príncipe**. Tradutor: Isolina Bresolin Vianna, São Paulo: Via Leitura, 2015.

FARIA, Ana Lúcia Barbosa. **Youth, contexts and political participation**. 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: [REPOSITORIO PUCSP: Juventude, contextos e participação política](#). Acesso em 12 marc. 2022.

FIORIM, José. **Linguagem e ideologia**. 6ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1998. (Série princípios). Disponível em: <https://gfufma.hypotheses.org/files/2018/08/FIORIN-J.-L.-Linguagem-e-Ideologia.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2025.

FORÇAS ARMADAS SUECAS. **Nem sempre marchamos em linha reta**. Ads of the World. Suécia, 2017. Disponível em: <https://www.adsoftheworld.com/brands/swedish-armed-forces>. Acesso em: 2 jan. 2025.

FORÇAS ARMADAS SUECAS. **Nem sempre marchamos em linha reta.** Ads of the World. Suécia, 2017. Disponível em: <https://www.adsoftheworld.com/brands/swedish-armed-forces> . Acesso em: 2 jan. 2025.

FORÇAS ARMADAS SUECAS. **Nós vamos até o fim.** Ads of the World. Suécia, 2017. Tradução de: we are bprepared to go all de way. Disponível em: <https://www.adsoftheworld.com/brands/swedish-armed-forces> . Acesso em: 2 jan. 2025.

FORÇAS ARMADAS SUECAS. **Nós vamos até o fim.** Ads of the World. Suécia, 2017. Tradução de: we are bprepared to go all de way. Disponível em: <https://www.adsoftheworld.com/brands/swedish-armed-forces> . Acesso em: 2 jan. 2025.

FORSBERG, Josefin. **Neste verão, mergulhe na fragrância favorita de Omar Rudberg e Edvin Ryding para um primeiro encontro.** Vogue Scandinava. Tradução Tradução automática do Google. Suécia, 2024. Tradução de: This summer, douse yourself in Omar Rudberg and Edvin Ryding's favourite fragrance for a first date. Disponível em: <https://www.voguescandinavia.com/articles/omr-beauty-duo-launch-edvin-ryding-omar-rudberg>. Acesso em: 10 mar. 2025.

FRANÇA, Isadora Lins. Vivendo em liberdade? Homossexualidade, diferenças e desigualdades entre brasileiros na Espanha. **TRAVESSIA - revista do migrante**, [S. l.], n. 77, p. 13–28, 2015. DOI: 10.48213/travessia.i77.76. Disponível em: <https://travessia.emnuvens.com.br/travessia/article/view/76> . Acesso em: 13 fev. 2025.

FREUD, Sigmund. **Freud (1930-1936) - Obras completas:** Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. Tradução Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 1, 2010. (Obras completas). Tradução de: Das Unbehagen in der Kultur. Disponível em: https://www.academia.edu/92997042/FREUD_Sigmund_O_mal_estar_na_civiliz_a%C3%A7%C3%A3o_Viena_1930_In_Obras_completas_vol_XVIII_pp_14_a_122 . Acesso em: 3 fev. 2025.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer.** Tradução Renato Zwick. 1 ed. Porto Alegre: L&PM Editores, v. 1, 2016. Tradução de: Jenseits des lustprinzips. Disponível em: <https://dn720003.ca.archive.org/0/items/ebooks-filosofia-portugues/Filosofia/AI%C3%A9m%20do%20princ%C3%ADpio%20de%20prazer%20%28Obras%20de%20Sigmund%20Freud%29>. pdf. Acesso em: 4 fev. 2025.

GALLO, Alejandro. **Crítica de la Razón Paranoide:** Teorías de la conspiración: de la locura al genocidio. 1ª ed. Madrid: Reino de Cordélia S.L., 2021.

GOMES, Júlia. Última temporada de 'Elite' já está disponível na Netflix: A oitava temporada marca o fim da série de sucesso do streaming. **Correio Brasiliense**. 2024. Diversão e Arte. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2024/07/6907766-ultima-temporada-de-8220elite-8221-ja-esta-disponivel-na-netflix.html> . Acesso em: 15 mar. 2025.

GONÇALVES, Emerson. **JORNALISMO COMO ANTIFILOSOFIA E A FORMAÇÃO DE INDIVÍDUOS POTENCIALMENTE FASCISTAS NA SOCIEDADE**

EXCITADA: UM ESTUDO DOS COMENTÁRIOS SOBRE O GOLPE DE 2016 EM VEJA E CARTA CAPITAL. Vitória, v. 1, f. 174, 2020. 174 p Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020. Disponível em: https://sappg.ufes.br/tese_drupal/tese_14257_Tese_Emerson%20Campos%20Gon%E7alves. pdf. Acesso em: 2 jun. 2024.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere – os intelectuais, o princípio educativo, jornalismo.** vol. 2. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura.** Tradutor: Carlos Nelson Coutinho. vol.48 .4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GRIMAL, Pierre. Górgona. Dicionário de Mitologia Grega e Romana. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GROPPO, Luis Antonio. **Introdução à Sociologia da Juventude.** Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

HEDWIG AND THE ANGRY INCH. John Cameron Mitchell. Colin Bruton. Estados Unidos: Killer Films, New Line Cinema, 2021. Longa metragem (1h 30min). Disponível em:

https://tv.apple.com/br/channel/tvs.sbd.4000?app=tv&at=1000l35t3&ct=500145486_100006502&itscg=30200&itsct=BIT_TV&mttnagencyid=a9p&mttn3pid=bandsintown_amplified&mttnsiteid=143238&cc=BR&mttncc=BR&mttnsubad=cf-500145486&mttnsubplmnt=100006502&mttnsubkw=adorocinema.com . Acesso em: 12 jul. 2024.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo.** Tradução: Fábio Fernandes. Versão PDF. Disponível em: [Aldous Huxley - Admiravel Mundo Novo \(pdf\)\(rev\)](#) Acesso em: 20 nov. de 2023.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Pirâmide etária. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. Disponível em: [Pirâmide etária | Educa | Jovens - IBGE](#) . Acesso em: 29 nov. 2023.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Pirâmide etária. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. Disponível em: [IBGE Censo 2010](#) Acesso em: 29 nov. 2023.

IBGE. Censo 2022: número de pessoas com 65 anos ou mais de idade cresceu 57,4% em 12 anos. Gov.br. 2023. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38186-censo-2022-numero-de-pessoas-com-65-anos-ou-mais-de-idade-cresceu-57-4-em-12-anos> . Acesso em: 15 mar. 2025.

Instituto Claro. **‘Sex education’: professor pode usar série para tratar educação sexual na escola.** Instituto Claro. 2022. Disponível em: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/reportagens/sex-education-professor-pode-usar-serie-para-tratar-educacao-sexual-na-escola/> . Acesso em: 10 mar. 2025.

JACOBSON, Lukas. Då återvänder Bolsonaro till Brasilien. **AFTONBLADET.** 14 feb. 2023. Disponível em: [Em seguida, Bolsonaro retorna ao Brasil - Últimas notícias - notícias rápidas do Aftonbladet](#) Acessado em: 25 de fev. 2023.

JAMENSON, Fredric. **Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, v. 41, 2002. (Série Temas cultura e sociedade).

JENKINS, Henry. A lógica cultural da convergência midiática. Revista **Internacional de Estudos Culturais**. Londres/Nova Dehli, 2004, pp. 33-34. Disponível em: [Jenkins,+Henry++-+The+Cultural+Logic+of+Media+Convergence.pdf](#) Acesso em 10/03/2023.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2013. Tradução de: *Convergence culture*. Disponível em: https://www.academia.edu/34053027/Livro_Cultura_da_Converg%C3%Aancia_Henry_Jenkins_pdf . Acesso em: 7 mar. 2025. Formato *e-pub*. ISBN 978-85-7657-149-0.

KARHAWI, Issaaf et al. Influenciadores digitais: conceitos e práticas em discussão. **Communicare**, v. 17, n. 12, p. 46-61, 2017. Disponível em [Microsoft Word - 15.docx](#) Acesso em 10/03/2023.

LE BON, Gustave. **Psicologia das Massas**. Tradução de Souza Campos, E. L. de TEODORO. Niterói, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Totemismo hoje**. Tradução MalColm Bruce Corrie. Petrópolis: Vozes, v. 3, 1975. (Textos clássicos do pensamento humano). Tradução de: *Le totémisme aujourd'hui*. Disponível em: https://www.academia.edu/35109228/L%C3%89VI_STRAUSS_C_Totemismo_Hoje_pdf . Acesso em: 7 mar. 2025.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de, e CASTILHO, Fernanda. **Recepção transmídia: perspectivas teórico-metodológicas e audiências de ficção televisiva online**. Revista Galáxia, São Paulo, nº 39, set/dez, 2018, pp. 39-52. Disponível em: scielo.br/j/gal/a/5M49vLNCKQSGYxLnPXgJsv/?format=pdf&lang=pt .Acesso em 23 nov. 2023.

LOUREIRO, Robson. Fantasia e memória na sociedade do espetáculo. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 10, p. 172-196, 04 11 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/475> . Acesso em: 4 mar. 2025.

LOUREIRO, Robson (Org) *et al.* **Educação, Formação e experiência estética**: Diálogos com a teoria crítica da sociedade(contemporânea. 1ª ed. Vitória: Edufes, v. 11, 2022. (coleção pesquisa UFES). Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/44a5f042-dd40-4675-8e1a-a2b766cfca00/content> . Acesso em: 7 mar. 2025.

MACHADO, Carla Silva. **Espelho, espelho meu?** Narrativas audiovisuais acerca das juventudes e relações juvenis. 2017. 173 f. Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [Metadados do item: \[pt\] ESPELHO, ESPELHO MEU?: NARRATIVAS AUDIOVISUAIS ACERCA DAS JUVENTUDES E RELAÇÕES JUVENIS](#) . Acesso em 12 dez. 2022.

MAGALHÃES, Gianni Marcela Boechar. **Educação, indústria cultural e ressentimento no seriado Todo Mundo Odeia o Chris**. 2016. 125 f. Dissertação

(Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/8573> . Acesso em 12 dez. 2022.

MANACORDA, Alighiero Mario. **Marx e a pedagogia moderna**. Tradução de Newton Ramos de Oliveira, Campinas: Editora Alínea, 2007.

MARCUSE, Herbert . **Eros e civilização**: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução Álvaro Cabral. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/b6/Marcuse_Herbert_Eros_e_civilizacao_6a_ed.pdf . Acesso em: 5 jul. 2024.

MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**. Tradução Robespierre de Oliveira, Deborah Christina antunes e Rafael Cordeiro Silva. 1 ed. São Paulo: Edipro, 2015.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã – Feuerbach**. 10ª edição. São Paulo: Hucitec, 1996.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. Tradução Jesus Ranieri. 1 ed. São Paulo: Boitempo, v. 1, 2010. Tradução de: Ökonomisch-philosophische Manuskript.

MARX, Karl. **O dezoito brumário de Luís Bonaparte**. 2ª edição. São Paulo: Centauro, 2000.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Tradução Rubens Enderle. 3 ed. São Paulo: Boitempo, v. 1, 2023. Tradução de: Das Kapital: Kritik der politischen ökonomie.

McAFFe. A vida por trás das telas de pais, pré-adolescentes e adolescentes. **McAFFe.com**, 2022. Disponível em: [A vida por trás das telas de pais, pré-adolescentes e adolescentes](https://www.mcaffe.com.br/vida-por-tras-das-telas-de-pais-pre-adolescentes-e-adolescentes) . Acesso em: 22, dezembro de 2022.

MELO; WILLIAN, José; Renan. DA TRAGÉDIA À TRAGÉDIA DE SÓFOCLES: ELEMENTOS EDUCATIVOS O FENÔMENO EDUCATIVO EM SÓFOCLES. **Imagens da Educação**, Maringá, v. 1, p. 13-23, 2011. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/c982/23d7b00d9c8e1f3a7991f553d6a31bb6e849.pdf> . Acesso em: 3 fev. 2025.

MÉSZAROS, István. **O Poder da Ideologia**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ensaio, v. 1, 1996. 635 p. Tradução de: The power of Ideology.

MILITZ DA COSTA; RITZEL REMÉDIOS, Lígia; Maria. **A Tragédia**: Estrutura e história. 1 ed. São Paulo: Editora Ática, 1988. (Fundamentos).

MONTEIRO, Botelho Thalyta. **Cinema de Animação e trabalho docente**. 2021. 201 f. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.

MONTEIRO, Gustavo Feital. **Juventude Hitlerista: propaganda, ideologia e antissemitismo**. 44f. Ciências Humanas e Naturais – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

NAZAR, Suzana. Brasileiros passam em média 56% do dia em frente às telas de smartphones e computadores. **Jornal da USP**. Ribeirão Preto, 29 de jun. de 2023.

Disponível em: [Brasileiros passam em média 56% do dia em frente às telas de smartphones e computadores – Jornal da USP](#) . Acesso em: 02 dez. 2022.

NETFLIX. *História da Educação Sexual*.2021. YouTube: Beyond the Screen, 2021. trailer (11'17"). Tradução de: The History of Sex Education Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ddYqKqUSzyg> .Acesso em: 21 dez. 2024.

NETFLIX. Países onde o aplicativo Netflix está disponível.Central de ajuda Netflix,2023. Disponível em: [A Netflix está disponível em quantos países? | Central de Ajuda Netflix](#) .Acesso em: 26 jul.2023.

NETFLIX. **Inclusão em séries e filmes originais da Netflix**: Resumo executivo. 1 ed, v. 1, f. 26. 2023. 26 p. Tradução de Jean Carlos Pereira: Inclusion in Netflix Original U.S. Scripted Series & Films. Disponível em: https://assets.ctfassets.net/4cd45et68c9f/1a7Y054FDJFXOp2fZ6Bmnl/335a2f7e0d575f1d4308ffe9987bb856/Full_Report_Inclusion_in_Netflix_Film_Series_1 . pdf. Acesso em: 4 fev. 2025.

NETO, Wesley. 'Elite' termina com prostitutas e suruba em 'seita' após queda de audiência. **Splash-UOL**. 2024. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2024/07/26/elite-ultima-temporada-netflix.htm> . Acesso em: 15 mar. 2025.

OLIVEIRA, Luís. **Do canto e do silêncio das sereias**: Um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin. 1 ed. São Paulo: EDUC, v. 1, 2008. 368 p. (Filosofia e ciência).

ONU-Organização das Nações Unidas. Programa de cooperação para o País. **UNFPA-Fundo de População das Nações Unidas**. Disponível em: https://brazil.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/UNFPA_CPD%20Brasil%202017_2021_Portugues.pdf . Acesso em 12 dez. 2023.

PICERNI, Icaro. **Os fios e os rastros de O Vigilante Rodoviário**: uma reflexão sobre o universo de criação e de produção de um seriado para a TV brasileira (1959-1962). 2015. 218 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: [Metadados do item: Os fios e os rastros de O Vigilante Rodoviário: uma reflexão sobre o universo de criação e de produção de um seriado para a TV brasileira \(1959-1962\)](#) . Acesso em 12 dez. 2022.

PIRES, Marília Freitas de Campos. O materialismo histórico-dialético e a educação. **Interface, comunicação, saúde e educação**, Botucatu,1,1997, Versão on-line ISSN: 1807-5762. Disponível em: [SciELO Brasil - O materialismo histórico-dialético e a Educação O materialismo histórico-dialético e a Educação](#) Acesso em: 27 jul de 2023.

REIS, Daniel; Queiroz, Gustavo; Bordalo, Júnior . Do papo em família aos 'dates' no pós-pandemia. **Estadão**. São Paulo , 2021. Educação. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/infograficos/educacao,aquele-assunto-do-bate-papo-em-familia-ao-namoro-pos-pandemia-de-covid,1190311#datepospandemia> .Acesso em: 10 mar. 2025.

ROBLEDO, Jordan. **Ncuti Gatwa, de Sex Education, aborda especulações de fãs sobre sua sexualidade**. Gay Times. Tradução automática da Microsoft. 2023. Tradução de: Sex Education's Ncuti Gatwa addresses fan

speculation about his sexuality. Disponível em: <https://www.gaytimes.com/life/sex-educations-ncuti-gatwa-addresses-fan-speculation-about-his-sexuality/> . Acesso em: 14 mar. 2025.

RODRIGUES, Marilda Merência. **A educação ao Longo da Vida: a eterna obsolescência humana**. Florianópolis, v. 1, f. 182, 2008. 182 p Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92064/261607.pdf?seque nce=1&isAllowed=y> . Acesso em: 10 ago. 2024.

SAAD, Caio. Itália e Suécia apontam para ascensão do ultraconservadorismo na Europa. **Revista Veja**, São Paulo, 30, set. 2022. Mundo.

SAAD, Caio. **Itália e Suécia apontam para ascensão do ultraconservadorismo na Europa** : A vitória da neofascista Giorgia Meloni na Itália e de neonazistas na Suécia comprovam a tendência . 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/italia-e-suecia-apontam-para-ascensao-do-ultraconservadorismo-na-europa> . Acesso em: 15 mar. 2025.

SAMPAIO, da Silva Juliana. **O Conto Pinóquio nas páginas e nas telas: Uma Leitura Sobre Educação e Formação Humana**. 2021. 136 f. Dissertação de Mestrado- Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.

SANCHES, Ana Cláudia Neif. **Educação do olhar: a imagem e a mídia na formação do repertório cultural do adolescente** 30/06/2009 170 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: CENTRO UNIVERSITÁRIO MOURA LACERDA, Ribeirão Preto Biblioteca Depositária: Josefina de Souza Lacerda. Disponível em: [Catálogo de Teses & Dissertações - CAPES](#) Acesso em 12 de dez. 2022.

SANCHEZ, Leonardo. Como 'Sex Education', que chega ao fim, fez do sexo na TV algo divertido e didático: Produção da Netflix ganha quarta e última temporada tirando sarro de si mesma, depois de ir na contramão das séries jovens. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2023. Televisão-LGNTQIA+. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/09/como-sex-education-que-chega-ao-fim-fez-do-sexo-na-tv-algo-divertido-e-didatico.shtml>. Acesso em: 11 fev. 2025.

SANDS, Leo. Como partido criado por neonazistas se tornou 2ª maior força política da Suécia. **BBC NEWS Brasil**, 15 de setembro de 2022. Disponível em: [Como partido criado por neonazistas se tornou 2ª maior força política da Suécia - BBC News Brasil](#) Acesso em 01/12/2023.

SANTOS, Luiz; Cosme, Ítalo. 'Sex Education': como a realidade mostrada na série chega às escolas no Brasil?. **Estadão**. São paulo, 2021. Educação. Disponível em: https://www.estadao.com.br/educacao/estadao-na-escola/sex-education-come-a-realidade-mostrada-na-serie-chega-a-sala-de-aula-no-brasil/?srsId=AfmBOoojxJnNpR-Ln687P56m1ZpTTcttdL6VpCB2OWrHZwE_gFf6i5NZ . Acesso em: 10 mar. 2025.

SÃO PAULO. **Guia de Web Semântica**. 1 ed. São Paulo, 2015. 133 p. Disponível em: <https://www.governoaberto.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/05/Book-Web-Semantica.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2024.

SCHAEFER, SÉRGIO. **A TEORIA ESTÉTICA EM ADORNO**. Porto Alegre, v. 1, f. 477, 2012. 478 p Tese (PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível

em: https://www.academia.edu/99468378/A_teor%C3%A9tica_em_Adorno

. Acesso em: 25 fev. 2025.

SEVERINO, Antônio. A busca do sentido da formação humana: tarefa da Filosofia da Educação. **Educação e pesquisa**, São Paulo, v. 32, n. 3, p. p. 619-634, set/dez 2006. Disponível

em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/rhVxLn4XhLWjYJKXB7grswG/?format=pdf&lang=pt>

. Acesso em: 29 out. 2024.

SEX EDUCATION. Criação de Laurie Nunn. Produção de Bem Taylor; Jon Jennings; Jamie Campbell. Editores Steve Ackroyd; David Webb; Calum Ross Reino Unido: Eleven Film. Temporadas 4. 2019-2023. Disponível em:

<https://www.netflix.com/search?q=Sex%20Education> .Acesso em 01 Dez. 2023.

SHAKESPEARE, William. **As You Like It**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SILVA, Mariana Zaché; DALL'ORTO, Felipe Campo. Streaming e sua influência sobre o Audiovisual e o Product Placement. **Intercom**, Curitiba, nov,2017. Disponível em:<

<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2757-1.pdf> >

Acesso em: 15 jul. 2022.

SOMMACAL, Clariana Leal; TAGLIARI, Priscila de Azambuja. A cultura de estupro: o arcabouço da desigualdade, da tolerância à violência, da objetificação da mulher e da culpabilização da vítima. **REVISTA DA ESMESC**, v. 24, p. 245-268, 10 out. 2017. Disponível

em: <https://esmescomnuvens.com.br/re/article/view/169/143>. Acesso em: 5 mar.

2025.

SOUZA, Ana Carmita Bezerra de. **O Currículo Cultural da Série Malhação: desvelando aspectos pedagógicos endereçados à juventude**. 2007. 161 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007. Disponível em:

[Repositório Institucional UFC: O currículo cultural da série malhação: desvelando aspectos pedagógicos endereçados à juventude](https://repositorio.institucional.ufc.br/handle/123456789/123456789). Acesso em 12 dez. 2022.

STEN, da Costa Samira. **Educação e Cinema: crítica à domesticação da memória em filmes de animação dos estúdios Disney**.2020. 203 f. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021 Disponível em:

[EDUCAÇÃO E CINEMA: crítica à domesticação da memória em filmes de animação dos estúdios Disney](https://repositorio.ufes.br/handle/123456789/123456789) . Acesso em 12 dez. 2022.

STTEWART, Philippa. As escolas do Reino Unido devem fazer o que é certo pelos alunos LGBT: Protestos contra currículo LGBT forçam suspensão de programas inclusivos. **Human Rights Watch**. 2019. despachos. Disponível em:

<https://www.hrw.org/news/2019/03/21/uk-schools-should-do-right-lgbt-students>

. Acesso em: 10 out. 2024.

TELEGEOGRAPHY. **Mapa de cabos submarinos**, © 2023.O Mapa de Cabos Submarinos é um recurso gratuito e atualizado regularmente da [TeleGeography](https://www.telegeography.com) com a finalidade de mostrar a posição dos cabos subaquáticos e suas conexões

patrocinado pela Aquacomms. Disponível em: [Submarine Cable Map](#) Acesso em:26 jun. de 2023.

TOSI, Rafael Iwamoto. **Imagens transgeracionais Alpha**: estudo das conexões sociais na cultura audiovisual. 2020. 273 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo,2020. Disponível em : [REPOSITARIO PUCSP: Imagens transgeracionais Alpha: estudo das conexões sociais na cultura audiovisual](#) . Acesso em 12 dez. 2022.

TÜRCKE, Christian. **Sociedade Excitada**: Filosofia da sensação. Tradução Antônio Zuin *et al.* 1 ed. Campinas: Editora Unicamp, v. 1, 2010. Tradução de: *Erregte Gesellschaft*.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem, problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução: Sheila Grillo; EkaterinaVólkova Américo. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Tradução André Glaser. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/34926870/williams_raymond_cultura_e_materialismo_pdf . Acesso em: 14 jul. 2024.

YOUNG ROYALS. Produção de Lisa Berggren Eyre e Martin Söder da. Roteiro de Lars Beckung; Lisa Ambjörn; Pia Gradvall; Sofie Forsman. Suécia: Nexiko, 2021-2024. 1ª e 2ª temporadas. Disponível em: <https://www.netflix.com/search?q=Young%20Royals> . Acesso em 01/12/2023.

ŽIŽEK, Slavoj (org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum: Ensaio sobre cinema moderno**. Tradução: Luís Leitão e Ricardo Gozzi. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: Seis reflexões laterais. Tradução: Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014. Tradução de: *Violence: six sideways reflections*. Formato: e-pub Kindle. ISBN 978-857559-369-1.