

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LETÍCIA FALCÃO WUNDERLICH MORAES

**O CHAME PELO NOME: A PERCEPÇÃO DO PÚBLICO EM
RELAÇÃO AO *QUEERBAITING* EM SÉRIES**

**CURITIBA
2018**

LETÍCIA FALCÃO WUNDERLICH MORAES

**O CHAME PELO NOME: A PERCEPÇÃO DO PÚBLICO EM
RELAÇÃO AO *QUEERBAITING* EM SÉRIES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, da Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Profa. Dra. Valquíria Michela John

CURITIBA
2018

AGRADECIMENTOS

Obrigada, Valquíria – minha orientadora - por me iluminar de diversas maneiras e me motivar cada vez que pensei em desistir.

Obrigada, Brille – minha grande companheira - por caminhar comigo durante esta jornada em Comunicação Social e nunca me deixar sem grupo nos trabalhos.

Obrigada, Débora – minha superamiga – por tudo, *tudo* mesmo.

Obrigada, Maria, Ester e Letícia – minhas Swen favoritas – por tornarem este período mais leve.

Obrigada, Nathália e Castorina Casagrande – minha segunda família – por cada sermão motivador.

Obrigada, Natalie, Andrea, Beatriz, Bortolo, Romerito, Silmara, Victor, Gabi Boomer e Kaleb – meus amigos *da firma* – por me darem conselhos que tornaram possível a conclusão desta monografia. E por piadas tão ruins que se tornaram boas.

Obrigada, SwanQueen – meu *OTP* – por me inspirar a escolher este tema, por me trazer esperança e por sete anos incríveis.

Obrigada, Mariana – meu amor – por me apoiar incondicionalmente e aguentar cada crise.

Obrigada Vó, Dida e Gabrielle – minha família – por serem quem são e por estarem comigo em todos os momentos. Eu amo vocês.

RESUMO

O *Queerbaiting* tem sido utilizado cada vez com mais frequência por produtores e escritores de séries televisivas, especialmente as estadunidenses. A presente monografia tem como objetivo analisar se o público brasileiro de séries percebe e responde a essa prática. O presente trabalho visa, também, expandir o conhecimento em torno deste termo, explicando seu significado e exemplificando casos, contribuindo assim com o estudo contemporâneo da cultura de fãs no âmbito digital. Para o desenvolvimento da pesquisa, utiliza-se autores como Jenkins (1992; 2009), Jost (2012), Fiske (1989), Hill (2005), Esquenazi (2010) e Pallottini (2012). São abordadas questões como a representatividade LGBTQ+ na TV, o advento do *streaming*, a ficção seriada em seus diversos formatos, as principais séries onde - segundo o questionário online que deu origem ao debate - o *Queerbaiting* é percebido, além da relação fã-produto. Para a realização da pesquisa foi efetuado levantamento bibliográfico, coleta de dados em redes sociais e uma pesquisa exploratória para análise do impacto do *Queerbaiting* na relação fã-produto. Os resultados indicam que o *Queerbaiting* é percebido principalmente mas não exclusivamente pela comunidade LGBTQ+ e que esta percepção está intrinsecamente relacionada tanto à questão da ausência de representatividade quanto à falta de qualidade da mesma quando presente.

Palavras-chave: *Queerbaiting*. Ficção seriada audiovisual. LGBTQ+. Engajamento.

ABSTRACT

The use of *Queerbaiting* by showrunners has been growing everyday, specially when it comes to american TV. This monography has as its main goal analyse if the brazilian audience perceives and reacts to this practice. It also aims to expand the knowledge about the term, explaining its meaning and exemplifying cases, adding to the presente-day studies relating fan culture in digital sphere. To develop this research, authors like Jenkins (1992; 2009), Jost (2012), Fiske (1089), Hill (2005), Esquenazi (2010) and Pallottini (2012) were referenced. Subjects like LGBTQ+ representation on TV, the *streaming* advent, serial fiction in its many shapes and the TV shows where *Queerbaiting* is perceived are discussed as well as the fan-production *relationship*. To make this monography possible, a bibliographic research was made just as data was collected from social media. An exploratory reasearch was also used to analyse the Queerbait impact. The results show *Queerbaiting* is mainly – but not solely – perceived by the LGBTQ+ Community. This perception is intrinsically related both to the lack of representation on TV and the lack of quality when it happens to exist.

Keywords: *Queerbaiting*. Audiovisual serial fiction. LGBTQ+. Engagement.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| FIGURA 1 - EXEMPLO DE ATUAÇÃO DE LANA NAS REDES SOCIAIS..... | 32 |
| FIGURA 2 - FANART DA SWAN-MILLS FAMILY | 45 |
| FIGURA 3 - LIVROS SWANQUEEN PUBLICADOS | 48 |
| FIGURA 4 - TWEET SOBRE O NOIVADO DE EMMA E TILDA | 50 |
| FIGURA 5 - FÃ ACREDITA ESTAR SENDO USADA PARA AUDIÊNCIA..... | 57 |
| FIGURA 6 – GRÁFICO 1: FAIXA ETÁRIA DOS PARTICIPANTES DO QUESTIONÁRIO SOBRE QUEERBAITING | 62 |
| FIGURA 7 - GRÁFICO 2: GÊNERO DOS PARTICIPANTES DO QUESTIONÁRIO SOBRE QUEERBAITING..... | 62 |
| FIGURA 8 - GRÁFICO 3: ORIENTAÇÃO SEXUAL DOS PARTICIPANTES..... | 63 |
| FIGURA 9 - GRÁFICO 4: ORIENTAÇÃO SEXUAL DOS PARTICIPANTES RESUMIDA | 64 |
| FIGURA 10 - GRÁFICO 5: FAMILIARIZAÇÃO COM O TERMO QUEERBAITING | 65 |
| FIGURA 11- GRÁFICO 6: FAMILIARIZAÇÃO COM O CONCEITO DE SHIP | 65 |
| FIGURA 12 - GRÁFICO 7: SÉRIES EM QUE FOI IDENTIFICADA A PRÁTICA DO QUEERBAITING | 66 |
| FIGURA 13 - GRÁFICO 8: IDENTIFICAÇÃO DE QUEERBAITING EM OUTRAS SÉRIES..... | 67 |
| FIGURA 14 - GRÁFICO 9: SHIPS DE ONCE UPON A TIME ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 68 |
| FIGURA 15 - GRÁFICO 10: SHIPS DE THE 100 ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 68 |
| FIGURA 16 - GRÁFICO 11: SHIPS DE SUPERNATURAL ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 69 |
| FIGURA 17 - GRÁFICO 12: SHIPS DE SUPERGIRL ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 70 |
| FIGURA 18 - GRÁFICO 13: SHIPS DE XENA, A PRINCESA GUERREIRA ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 70 |
| FIGURA 19 - GRÁFICO 14: SHIPS DE RIZZOLI & ISLES ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 71 |

| | |
|--|----|
| FIGURA 20 - GRÁFICO 15: SHIPS DE TEEN WOLF ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 72 |
| FIGURA 21 - GRÁFICO 16: SHIPS DE GLEE ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 72 |
| FIGURA 22 - GRÁFICO 17: SHIPS DE HANNIBAL ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 73 |
| FIGURA 23 - GRÁFICO 18: SHIPS DE AGENT CARTER ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 73 |
| FIGURA 24 - GRÁFICO 19: SHIPS DE RIVERDALE ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 74 |
| FIGURA 25 - GRÁFICO 20: SHIPS DE GRACE AND FRANKIE ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 75 |
| FIGURA 26 - GRÁFICO 21: SHIPS DE BUFFY THE VAMPIRE SLAYER ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 75 |
| FIGURA 27 - GRÁFICO 22: SHIPS DE SHERLOCK ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING | 76 |
| FIGURA 28 - GRÁFICO 23: VOCÊ JÁ DEIXOU DE ASSISTIR ALGUMA SÉRIE POR SENTIR QUE ESTAVA SOFRENDENDO QUEERBAITING? | 76 |
| FIGURA 29 - GRÁFICO 24: SÉRIES ABANDONADAS PELO PÚBLICO EM DECORRÊNCIA DA PERCEPÇÃO DO QUEERBAITING | 77 |
| FIGURA 30 - GRÁFICO 25: OUTRAS SÉRIES ABANDONADAS PELO PÚBLICO EM DECORRÊNCIA DA PERCEPÇÃO DO QUEERBAITING | 78 |
| FIGURA 31 - GRÁFICO 26: SÉRIES AS QUAIS OS PARTICIPANTES COMEÇARAM A ASSISTIR POR CONTA DE UM CASAL OU POTENCIAL CASAL LGBTQ+ | 79 |
| FIGURA 32 - GRÁFICO 27: OUTRAS SÉRIES AS QUAIS OS PARTICIPANTES COMEÇARAM A ASSISTIR POR CONTA DE UM CASAL OU POTENCIAL CASAL LGBTQ+ | 80 |
| FIGURA 33 - GRÁFICO 28: VOCÊ SE SENTE INTIMAMENTE CONECTADO(A) AOS PERSONAGENS QUE VOCÊ SHIPPA? | 80 |
| FIGURA 34 - GRÁFICO 29: VOCÊ SENTE QUE O QUEERBAITING JÁ TE AFETOU DE MANEIRA NEGATIVA? | 81 |

| | |
|---|----|
| FIGURA 35 - TWEET SOBRE A RELAÇÃO DAS PESSOAS COM SÉRIES E FILMES | 82 |
| FIGURA 36 - GRÁFICO 31: VOCÊ JÁ SE MANIFESTOU CONTRA O QUEERBAITING, SEJA NUM POST DESABAFANDO EM ALGUMA REDE SOCIAL, PARTICIPANDO DE MOVIMENTOS OU DEBATENDO DIRETAMENTE COM OS ESCRITORES DA SÉRIE? | 83 |
| FIGURA 37 - TRECHO DE ENTREVISTA DE LANA PARRILLA..... | 84 |
| FIGURA 38 - GRÁFICO 32: POR QUE RAZÃO OS PARTICIPANTES ACREDITAM QUE HÁ PRESENÇA DE QUEERBAITING NAS SÉRIES | 86 |
| FIGURA 39 - USUÁRIO APONTA HOMOFOBIA DO DIRETOR DA RIACHUELO | 86 |
| FIGURA 40 – USUÁRIO COMPARA AÇÃO DE HUGO GLOSS COM AS DE FERNANDA MONTENEGRO E TORRES | 87 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1. OBJETIVOS | 14 |
| 2. A FICÇÃO SERIADA CONTEMPORÂNEA | 15 |
| 2.1 UM FORMATO TÍPICAMENTE NORTE AMERICANO..... | 18 |
| 2.2 SÉRIES NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO | 21 |
| 2.2.1 O FENÔMENO DO STREAMING | 22 |
| 2.2.2 BINGE-WATCHING..... | 25 |
| 3. A CULTURA DOS FÃS | 29 |
| 3.1 O SHIPPING | 33 |
| 4. O QUE É QUEERBAITING | 39 |
| 4.1 QUEERBAITING COM SWANQUEEN, DE ONCE UPON A TIME | 44 |
| 4.2 QUEERBAITING COM JOHNLOCK, DE SHERLOCK | 51 |
| 4.3 QUEERBAITING COM CLEXA, DE THE 100 | 54 |
| 5. METODOLOGIA | 59 |
| 6. A PERCEPÇÃO DOS FÃS | 62 |
| 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 89 |
| 8. REFERÊNCIAS | 91 |
| 9. APÊNDICE | 96 |

INTRODUÇÃO

A internet e as redes sociais digitais mudaram a maneira como as séries e seriados são consumidos. De acordo com Jenkins (2008), os fãs são o público que se adapta mais rápido aos novos meios e modos de comunicação mediados por computador, além de serem os primeiros a dominarem as novas tecnologias, o que os torna o segmento mais ativo nas redes sociais digitais.

Percebe-se assim, que as relações mediadas por esses dispositivos eletrônicos completam as relações presenciais. Além de interagir verticalmente com os criadores das séries, os espectadores também interagem horizontalmente - desenvolvendo seu próprio universo - os chamados *fandoms*. Eles também popularizam voluntariamente o *streaming*, além de consumirem materiais terceirizados como roupas e produtos que remetem às séries, e participam até mesmo de convenções internacionais que contam com a presença de seus atores favoritos.

Nos Estados Unidos, os destaques das principais emissoras de TV, tanto de canais abertos quanto fechados, são as produções de ficção seriada. Mas, é principalmente no ambiente digital que as séries são consumidas e popularizadas: os links para *downloads* das séries são disponibilizados assim que o episódio vai ao ar, e as legendas em outros idiomas não demoram para serem criadas. Uma pesquisa, divulgada no início de 2015,¹ demonstrou que o Brasil é o país com maior número de *downloads* ilegais no mundo. Entre 1º de Janeiro e 24 de Dezembro de 2014, foram 28,4 milhões de *downloads* ilegais, sendo esses os números de *downloads* apenas das dez séries norte-americanas mais baixadas do ano.

Segundo Lopes e Mungoli (2011), as comunidades de fãs giram em torno não apenas de informações, mas de gostos, de objetivos comuns e, sobretudo, de sentimentos comuns em relação a um programa, a um personagem, a um ator ou atriz. Esses objetivos em comum tornam-se perceptíveis principalmente quando se trata do compartilhamento de materiais dentro do próprio *fandom*, criado pelos próprios fãs. Para Jenkins (2008), essa cultura influencia a ampla participação e a

¹ Pesquisa realizada pela revista Variety e compartilhada no Brasil pelo site de crítica de cinema Adoro Cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-111096/>

criatividade alternativa, possibilitando a participação de todos, mesmo que em diferentes graus de influência.

O surgimento do conceito de “ser fã” veio com o esporte, no final do século XIX, de acordo com Jenkins (1992). Segundo o autor,

[...] no seu sentido mais literal, “fanaticus” simplesmente significa “Do ou pertencente ao templo, um servo do templo, um devoto” mas rapidamente assumiu conotações mais negativas, “de pessoas inspiradas por ritos orgásticos e frenesi entusiástico” (Dicionário Oxford de Latim). Em sua evolução, o termo “fanático” mudou-se de uma referência a certas formas excessivas de crença religiosa e adoração para qualquer “entusiasmo excessivo e errôneo”, frequentemente evocado na oposição de crenças políticas, e então, mais geralmente, para loucuras “tais quais podem resultar da possessão de um demônio ou divindade” (DICIONÁRIO OXFORD DE INGLÊS)²

Dentro deste “reino”, está a figura do *shipper*.³ Esse tipo específico de fã geralmente é o que cria os materiais mais compartilhados, uma vez que foca nos casais - consolidados ou não - das respectivas obras. Segundo Matos (2012, p.144), a “prática do *shipping* (sic) parece ser um dos principais elementos de sociabilidade presentes nesta comunidade”. O termo vem de *relationship* (relacionamento, em inglês) e dá conta da capacidade que estes fãs têm de se envolver afetivamente com os relacionamentos amorosos entre personagens de ficção, muitas vezes até criando casais que não existem na obra original.

É nesse contexto que surge o *Queerbaiting*, termo utilizado para designar a tentativa de autores, escritores, produtores etc de atrair a comunidade LGBTQ+⁴ como parte de sua audiência, sugerindo um relacionamento homossexual entre dois personagens - porém nunca tornando o casal real. Partindo do pressuposto de que a representatividade LGBTQ+⁵ na televisão - ou a falta dela - possui toda uma problemática, a comunidade acaba engajando-se com a obra esperando que um

² No original: “In its most literal sense, ‘fanaticus’ simply meant ‘Of or belonging to the temple, a temple servant, a devotee’ but it quickly assumed more negative connotations, ‘of persons inspired by orgiastic rites and enthusiastic frenzy’ (Oxford Latin Dictionary). As it evolved, the term ‘fanatic’ moved from a reference to certain excessive forms of religious belief and worship to any ‘excessive and mistaken enthusiasm’, often evoked in criticism to opposing political beliefs, and then, more generally, to madness ‘such as might result from possession by a deity or demon’ (Oxford English Dictionary)”, tradução nossa.

³ O termo “*shipper*” é um diminutivo para *relationshipers* (SCODARI E FELDER, 2000, p.240).

⁴ Sigla para “Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais e Queer. O + significa a abrangência de outras orientações sexuais não-hetero e identidades de gênero não-cisgênero.³

⁵ O assunto será abordado mais adiante no capítulo 4.

relacionamento afetivo - geralmente formado por personagens principais - se consolide, o que não acontece.

Quando se pesquisa brevemente o termo *Queerbaiting* em sites de busca e procura-se por imagens, séries como *Sherlock* (2010 -) e *Supernatural* (2005 -) são as que aparecem no topo: *Sherlock*, com os personagens Sherlock Holmes e John Watson - que formam o *ship* Johnlock e *Supernatural* com os personagens Dean Winchester e Castiel, que formam o *ship* Destiel. Ao abrir artigos sobre o assunto, outras séries são citadas, principalmente *Once Upon a Time* (2011 – 2018), com Emma Swan e Regina Mills formando o *ship* SwanQueen; *Rizzoli & Isles* (2010 – 2016) com Jane Rizzoli and Maura Isles formando o *ship* Rizzles e *The 100* (2014 -), com Lexa e Clarke Griffin formando o *ship* Clexa. Algumas destas séries também são citadas em artigos⁶ sobre a falta de representatividade LGBTQ+ na televisão.

A Glaad - *Gay & Lesbian Alliance Against Defamation* - é uma organização não governamental que promove diálogos a respeito da aceitação da comunidade LGBTQ+. Um dos seus principais objetivos é monitorar e tornar público um relatório anual com os dados em relação à representatividade LGBTQ+ na mídia. Em Novembro de 2017, a Glaad lançou o *Where We Are on TV* (Onde nós estamos na TV), um relatório⁷ que, pelo 22º ano consecutivo, mensurou a presença de personagens LGBTQ+ na televisão. De acordo com as estatísticas, dos 901 personagens regulares contados em 115 séries que passam em horário considerado nobre em emissoras norte-americanas como ABC, CBS, The CW, FOX e NBC, apenas 58 são LGBTQ+. Quando se trata de personagens recorrentes, o número é de 28. Destes 86 personagens, homens gays são a maioria, somando 47%. A falta de representatividade, porém, não é o único problema. Em 2016, o site *Autostraddle*⁸ contabilizou 195 personagens lésbicas e bissexuais mortas em narrativas televisivas.

Compreender o significado de *Queerbaiting* se faz importante não somente pela falta de grandes debates a respeito do mesmo - ainda não existem artigos

⁶ Disponível em: <https://www.theodysseyonline.com/mass-media-lacking-lgbt-representation>

⁷ Disponível em: http://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf

⁸ O Autostraddle é uma revista online independente que funciona como uma rede social para lésbicas, bissexuais, mulheres queer e pessoas que se identificam como não-binárias. Disponível em: <https://www.autostraddle.com/>

acadêmicos devotados ao assunto no Brasil⁹ - mas também pela maneira como esta prática impacta na forma como o fã interpreta e lida com a obra original, criando assim uma tendência atípica no consumo de séries.

Diante disso, esta pesquisa tem como problemática responder ao seguinte questionamento: o público brasileiro percebe e responde ao *Queerbaiting* em séries?

Nos capítulos a seguir, são indicados os objetivos desta pesquisa. Depois, será apresentada uma contextualização histórica e o fenômeno atual da ficção seriada audiovisual, a apresentação e exploração do conceito de *Queerbaiting*, e uma abordagem a respeito da cultura de fãs. Por fim, serão apresentados os resultados da pesquisa realizada por meio de um questionário online, acompanhados da análise dos dados obtidos.

⁹ Ao pesquisar sobre o assunto no Google Acadêmico, o único resultado em português que encontrei foi uma menção ao termo num artigo denominado A Cultura Remix e a releitura de Imagens nas séries televisivas: o caso da comunidade SWEN, de FORTUNA (2015).

1. OBJETIVOS

Esta monografia nasceu não somente do anseio profissional de me graduar e – finalmente – tornar-me uma profissional da Comunicação Social, mas também de um enorme anseio pessoal: tornar conhecida a prática do *Queerbaiting* pelo nome que recebe.

Como ativista da comunidade LGBTQ+, *shipper*¹⁰ assumida e parte do público que vivencia o *Queerbaiting*, durante minha trajetória pude interagir com outras pessoas que participam desta esfera, tive contato com autores que desconhecia e aprimorei meu conhecimento de maneira grandiosa.

Como objetivo geral, pretendo explicar o significado de *Queerbaiting* e seu impacto na relação fã-produto dentro do contexto da ficção seriada audiovisual-objetivo este alcançado por meio de um questionário aplicado para meu próprio público em redes sociais. Para identificar o perfil deste público - que acompanha as séries citadas posteriormente - e a maneira como percebem e reagem ao *Queerbaiting*, exemplifico e demonstro sua utilização nas mesmas, além de discutir o conceito de representatividade LGBTQ+ na televisão e seu impacto direto em relação ao tema da pesquisa.

¹⁰ Termo será explicado no capítulo 3

2. A FICÇÃO SERIADA CONTEMPORÂNEA

O programa televisivo de ficção seriada pode ser definido como uma história escrita por autores, interpretada por atores, e que é transmitida com linguagem e recursos de TV para contar um enredo - algo que costumava acontecer somente no teatro ou cinema -, sem deixar de lado recursos do rádio, uma das mais ricas fontes de matéria ficcional.

Inicialmente, a ficção televisiva pode ser classificada em dois gêneros: o unitário e o não-unitário (PALLOTTINI, 1998). O unitário é uma história exibida com começo, meio e fim, de uma só vez, sem estender-se em mais capítulos, e difere-se do teleteatro pela adoção de uma locação do tipo cinematográfica, exibindo a ficção de forma realista - como é o caso de *Black Mirror*, produção original da Netflix - um dos maiores serviços de streaming do mundo. Já o não-unitário refere-se aos programas de maior duração, que podem ser classificados em telenovelas, minisséries e seriados.

A telenovela é o principal formato de ficção seriada da televisão brasileira. O desenvolvimento da teledramaturgia acompanhou o da tecnologia (MARTÍN-BARBERO, 2001): as telenovelas surgiram imediatamente após a inauguração da TV, no início da década de 1950, e suas características residem no fato de ter seu processo de produção e gravação iniciado antes de seu roteiro estar totalmente escrito, estando sujeita ao julgamento da crítica e do público, podendo assim ser modificada, se necessário. Como aponta Rebouças (2009), o protótipo da telenovela brasileira atual surgiu com *Sua Vida Me Pertence*, lançada em 1951 pela TV Tupi. Por ter apenas dois capítulos por semana, o título dá lugar a *2-5499 Ocupado*, de 1963, que transmitida pela Excelsior, era inspirada em um roteiro argentino e foi a primeira telenovela brasileira a ser exibida diariamente (HAMBURGER, 2005, pp. 29-30)

Segundo Rebouças (2009), a fórmula brasileira da telenovela surgiu em 1970, com elementos como colaborações de grandes romancistas e poetas, aparecimento de anti-heróis e figuras femininas originais, influência do teatro de vanguarda, e outros. A Rede Globo, sempre atenta a mudanças, trouxe a primeira telenovela colorida para a TV: *O Bem Amado*, de 1973. Logo a emissora tornou-se líder de audiência, mesmo com o surgimento de novas concorrentes, como a TV

Manchete. A partir dos anos 1980, as telenovelas começaram a abordar temas sociais, ganhando cada vez mais uma função educativa e informativa, com tramas de 200 a 250 capítulos, e duração média de 55 minutos, exibidas de segunda a sábado. Após pesquisas de audiência feitas pelas emissoras brasileiras, os assuntos das telenovelas acabaram divididos em diferentes horários de acordo com o público atingido, sendo, de maneira geral: romance às 18 horas, comédia às 19 horas e drama às 20 ou 21 horas (REBOUÇAS, 2009).

A telenovela cria conflitos provisórios e conflitos definitivos, onde os principais só são resolvidos no fim. Segundo Pallottini (2012), a trama televisiva leva tempo para fixar-se na mente e na imaginação do espectador e, portanto, deve ser redundante e repetitiva. Desta forma, o público “sabe o que espera, e espera o que sabe”. A autora aponta que este gênero possui a mesma unidade relativa de uma minissérie, parecendo assim uma minissérie extensa.

Tendo seu formato adotado pela TV norte-americana em 1970, a minissérie já possui, comumente, seu texto fechado quando as gravações se iniciam, não comportando modificações em sua história (PALLOTINI, 2012). O interesse dos norte-americanos por este sub-gênero surgiu no final da década de 1960, quando *The Forsyte Saga* - produção inglesa - foi exibida, dividida em 20 episódios. Posteriormente, mais precisamente em 1974, a emissora ABC exibiu a *QB VII*, obra de Leon Uris, e primeira produção de uma minissérie norte-americana de que se tem notícia. Os Estados Unidos continuam sendo o berço de diversas minisséries produzidas anualmente, com duração de dois a quatro episódios, mas sobrevivendo quase que exclusivamente no canal HBO. A HBO oferece adaptações literárias produzidas e/ou estreladas por gigantes da indústria, e explorando temas considerados polêmicos (FURQUIM, 2011).

Segundo Furquim (2011) essa produção, com conteúdo mais rico no que diz respeito a roteiro e fotografia, foi responsável pela migração de diversos profissionais do cinema para a TV, incluindo compositores, atores, roteiristas e diretores. Enquanto nos EUA as minisséries são tratadas como filmes de longa duração, no Brasil são tratadas como mini-novelas - salvo raras exceções. (BALOGH, 2002). O formato surgiu no país em 1982, pela Rede Globo, com a estreia de *Lampião e Maria Bonita*. Seus anos dourados aconteceram nessa

mesma década, época em que a emissora mais investiu na produção de minisséries baseadas em obras originais ou adaptações literárias¹¹.

Finalmente, surge o formato seriado que - diferente da telenovela e da minissérie - é contado em fragmentos chamados de episódios, ao invés de capítulos (PALLOTINI, 2012). Essa produção ficcional possui episódios independentes, mas cada um com uma unidade relativa, onde - diferente da minissérie e da telenovela - uma sequência não é obrigatória. A unidade do seriado pode ser dada por elementos diversos, como o protagonista, o tema ou a época; mas quem realmente dá esta unidade é o autor, com seu propósito e visão de mundo.

As séries, diferente dos seriados, possuem um enredo que é desenvolvido a longo prazo, com continuidade nos episódios, o que faz com que o espectador só possa entender a narrativa se assistir a outros episódios exibidos. Na série, os personagens e histórias são explorados de forma aprofundada, com enredos que são concluídos e desdobram-se em novas histórias. (PALLOTTINI, 2012). Já os seriados¹² são narrativas que podem ser concluídas em apenas um episódio. Para manter a continuidade da uma série, o autor pode, por exemplo, utilizar do gancho. Esquenazi (2011) define o gancho como o processo que ocorre quando “um episódio termina com um acontecimento que deixa perigosamente em jogo uma das personagens e a sua resolução só chegará na semana seguinte” (ESQUENAZI, 2011, p. 43).

Podendo se estender por anos, a série conta com elementos específicos de narrativa. Rodrigues (2014) aponta como aspectos fundamentais do formato: *plot* (enredo), *storyline* (história), mundo inconfundível e jornada do herói. O mundo inconfundível trata-se do local onde a *storyline* se concretiza, em que época, com quais personagens. Os cenários a que esses personagens estão ligados, onde atuam, quais suas motivações e fraquezas e objetivos são indispensáveis. Já a jornada do herói relaciona-se, conforme aponta a autora, ao conceito de individuação de Jung, onde a persona é a máscara social do indivíduo, inflação é a possessão do indivíduo por arquétipos que podem destruí-lo, e a sombra é feita de

¹¹ Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/bocc-teledramaturgia-altamir.pdf>

¹² Disponível em: <http://tommo.com.br/qual-a-diferenca-entre-serie-e-seriado/>

pulsões associadas. Essa trajetória do herói é uma constante, e não precisa necessariamente estar ligada ao protagonista.

2.1 Um formato tipicamente norte americano

Com início nos Estados Unidos, na década de 1950, o seriado se popularizou por fatores como a identificação e a projeção do público quando se trata de personagens, ambientes e histórias. A considerada “era dourada”¹³ possuiu sucessos como *Bonanza* (1959 - 1973) que foi ao ar pela NBC, *I love Lucy* (1951 - 1957), exibida pela CBS e *The Lone Ranger* (1949 - 1957), exibida pela ABC. Para Jost (2011):

A seriefilia substituiu a cinefilia e, embora dela se distinga, ela se apropriou de alguns de seus traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes, de suas carreiras, dos autores, de suas trajetórias e dos acasos e percalços da realização de seus projetos, das datas de difusão etc (p. 24).

Segundo o autor, as séries americanas foram bem sucedidas ao englobarem aspectos que permitem um acesso mais universal às histórias contadas. A conexão do espectador com a série depende grandemente de sua ligação com os heróis, que passaram por um processo de humanização, comparados à imagem de superioridade que possuíam em séries mais antigas. Ainda segundo Jost (2011), as séries de maior sucesso são as que apresentam ao espectador um mundo desconhecido, tornando-o acessível, como as que abordam revelações da polícia científica ou curiosidades da psicologia humana.

Esquenazi (2011) compara as séries norte-americanas às francesas ao apontar três desvantagens que comprometem a qualidade e o interesse do telespectador pelas produções do país europeu. Em primeiro lugar, a falta de meios. Segundo o autor, as produções recebem pouco investimento, o que resulta numa menor quantidade de episódios o que diminui a duração e a oportunidade de envolvimento dos telespectadores. Em segundo, é destacada a situação da autoria: o sistema francês possui apenas um autor para cada obra, prejudicando assim a variação necessária ao longo da série. Por fim, ele refere-se à questão do dever

¹³ Disponível em: <http://www.classic-tv.com/shows/decade/1950s>

cultural, pois “a produção francesa permanece literalmente marcada por palavras de ordem provenientes de uma intelligentsia que continua a pensar que deve guiar as escolhas do grande público. Mas, a pedagogia raramente se dá bem com a ficção” (ESQUENAZI, 2011, p.11). Já as produções norte-americanas destacam-se mais e mais.

De acordo com Mulgan (1990) e Brunson (1990), o uso de atores conhecidos e/ou adaptação de importantes textos literários ou peças teatrais agregam o termo qualidade a um programa de TV. Com o surgimento de séries como *Moonlightning* (1985 - 1989) nos anos 1980 e *Twin Peaks* (1990 - 1991) nos anos 1990, o termo *quality TV* surge, usado como “um super gênero, uma fórmula em si mesmo”, como explica Thompson (1996). Para o autor, a definição de televisão de qualidade sempre foi elusiva e isso é percebido ao assistir. Thompson (1996) define doze critérios de qualidade das séries norte-americanas, mas é interessante destacar o que afirma que as narrativas misturam diferentes tipos de personagens e várias linhas de enredo que se sobrepõem e criam novos gêneros, que se hibridizam com os antigos.

Na lista “As melhores séries de TV de todos os tempos” do site AdoroCinema,¹⁴ as dez primeiras são norte-americanas, incluindo *Breaking Bad* (2008 – 2013) - um drama que tem como base um homem doente produzindo metanfetamina, *Grey’s Anatomy* (2005 -) - com trama médica e no ar há mais de 10 anos, e *House Of Cards* (2013 -) - série original da Netflix com enredo político. A apreciação em torno de seriados americanos só cresce, e isso se deve a diversos fatores, incluindo a qualidade dos programas. Segundo Cardwell (2007), esta qualidade deriva de:

[...] altos valores de produção, estilo de atuação naturalista, atores de renome, um senso de estilo visual variado através de certos cuidados, sendo até mesmo inovador, trabalho de câmera e edição, estilo sonoro criado com uso adequado da música que pode até ser original (CARDWELL, 2007, p. 26).

Esses indicadores, porém, não apontam se um programa é bom ou ruim, mas indicam o pertencimento a um certo gênero: o dos programas de

¹⁴ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/series-tv/melhores/>

qualidade. Brunsdon (1997) sugere que “o ponto desta distinção genérica/adjetiva (TV de qualidade) é o que torna possível pesar sobre ‘TV de qualidade’ ruim e - de fato - boa TV sem qualidade”¹⁵. No senso comum, a TV de qualidade deve ser percebida pelos espectadores como boa – edificante em termos morais e educacionais – mas também pode ser experienciada como maçante, convencional ou pretensiosa, embora digna de valor (CUNHA, CASTILHO E GUEDES, 2017). Para Cardwell (2007), um bom programa seria o programa que leva o espectador a pensar, refletindo sobre como determinados temas fogem do ordinário, que pode ser assistido diversas vezes pois sempre proporciona novos olhares e entendimentos.

No Brasil, as séries passaram a ser conhecidas na década de 1960, inicialmente importadas das emissoras norte-americanas. Lima (2013), citando os autores Elali e Silva (2012), afirma que:

[...] entre os produtos televisivos mais veiculados no mundo estão os seriados norte-americanos, que atualmente são vendidos para mais de 125 países, incluindo o Brasil. Além disso, outros indicativos da popularidade dos seriados é que este tipo de produto está entre os itens mais procurados para download na internet. Alguns se tornaram boxes de DVD mais vendidos (LIMA, 2013, p. 26).

Aos poucos, foram surgindo produções nacionais, que pouco a pouco obtiveram êxito. Alguns exemplos são *Alô Doçura*, exibida pela TV Tupi de 1953 a 1964, *Família Trapo*, exibida pela Record, de 1967 a 1971, e a *Grande Família*, exibida pela Rede Globo entre 1972 e 1975, e 2001 e 2014.

No que se refere aos estudos acadêmicos nacionais, a discussão sobre a qualidade televisiva foi iniciada por Machado (2000), em um artigo intitulado *Televisão: A Questão do Repertório*, onde o autor chama a atenção para a importância da televisão como meio estético, assim como outros tais como cinema, teatro, literatura, etc. Nesse contexto, a Rede Globo também se destaca, criando o que é conhecido como “Padrão Globo de Qualidade”, associado com:

excelência técnica em radiodifusão (recepção do sinal, cobertura, definição de imagem, etc), o sucesso empresarial (melhor infra-estrutura, equipamentos de última geração, salários mais altos e melhores classificações) e o profissionalismo técnico e estético (ousadia visual programação, configuração e figurinos como na indústria de Hollywood, o

¹⁵ Original: “the point about this adjectival/generic distinction (quality TV) is that it makes it possible to think about bad “quality television” and indeed good non-quality TV (tradução nossa)

uso de efeitos especiais, o investimento na dramaturgia nacional com atores renomados, etc) (FECHINE, 2008, p.223).

Dentre todas as emissoras de TV aberta, a Rede Globo é a que mais investe em ficção seriada de qualidade. Títulos como *A Mulher Invisível* (2011), *Morte e Vida Severina* (1981) e *Verdades Secretas* (2015), são exemplos de produções bem sucedidas, que receberam indicações e venceram categorias do *Emmy* Internacional¹⁶. A série *Carcereiros*, que estreou na TV em 2018, já venceu o prêmio principal MIP TV, festival realizado em Cannes.

A rede Globosat, que pertence à Rede Globo, possui canais cujas tramas basicamente migram da TV para o cinema e vice-versa. Séries como *Desenrola Aí* (Multishow, 2010) e *Os Homens São de Marte e É Pra Lá Que Eu Vou* (GNT, 2014), surgiram por meio de longa-metragens que foram adaptadas para a televisão, e deixar de assistir aos filmes não comprometia o entendimento das séries em si. Segundo Jenkins (2008):

Cada vez mais, as narrativas estão se tornando a arte da construção de universos, à medida que os artistas criam ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia (JENKINS, 2008, p.158).

Quando se trata do cenário de convergência em que estamos inseridos, a qualidade está relacionada tanto com a construção de narrativas em camadas imersivas, quanto com a experiência que o público consegue ter nas diferentes formas de engajamento que essas narrativas proporcionam (CUNHA, CASTILHO E GUEDES, 2017).

2.2 Séries no cenário contemporâneo

Como aponta Miller (2009), o modelo tradicional de televisão, mesmo enfrentando constantes mudanças tanto culturais quanto tecnológicas, ainda é o meio de comunicação dominante nos EUA e no Brasil.

O desenvolvimento das narrativas contemporâneas relaciona-se diretamente à emergência da TV como um espaço passível de qualidade artística. Colonna (2010), aponta que a definição da arte das séries de TV se dá não apenas

¹⁶ Maior e mais prestigioso prêmio atribuído a programas e profissionais de televisão.

pela contenção da linguagem e investimento em *mise-en-scène* (categorias de valor tipicamente cinematográficas), mas - acima de tudo - pela maneira como provocam repetições que são apresentadas frequentemente como novidades.

O que garante a circulação de séries é a constante troca de arquivos entre usuários, seja por sites onde hospedam vídeos ou compartilhamentos por meio de redes sociais.

2.2.1 O fenômeno do *streaming*

O *streaming* é uma forma de transmitir dados como som e imagem através de qualquer rede de computadores sem precisar efetuar *downloads* do material que se está consumindo. Ou seja, a máquina recebe as informações e repassa ao usuário simultaneamente. O nome *streaming* é derivado da palavra “*stream*”, que significa pacotes. Para ter acesso ao conteúdo via *streaming*, o usuário precisa de um *player* - isto é - um programa especial que descompacte este “pacote” de dados e o envie para a tela - no caso do vídeo - e para os auto-falantes- no caso de áudio¹⁷.

Segundo dados da empresa especialista em *streaming* Zoeweb¹⁸-, esta tecnologia surgiu em 1995 com a pioneira *Real Network*, que transmitiu em áudio um jogo de baseball entre *Yankees* e *Seattle Mariners*, mas não teve uma popularização rápida por conta da baixa velocidade das conexões na época, que não permitiam o carregamento instantâneo. Com o advento da banda larga, o *streaming* ganhou espaço, e trouxe consigo diversas possibilidades, como o acompanhamento de eventos ao vivo e uso de serviços *on-demand* (sob demanda).

Os serviços *on-demand* permitem que o usuário controle o que assiste, quando e onde, pausando, avançando e retrocedendo o vídeo ou a música. Empresas como *Spotify* - lançado em 2008 - e *Google Play Music* - lançado em 2011 - são exemplos bem sucedidos de *streaming* de áudio, ambos com versões gratuitas ou pagas, e oferecendo acesso praticamente ilimitado a uma gigante variedade de *playlists*, artistas, músicas, álbuns e gêneros. Quando se trata de

¹⁷ Disponível em: <http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html>

¹⁸ Disponível em: <https://www.zoeweb.com.br/streaming/>

vídeo, nomes como *Vimeo*, *Metacafe* e *Hulu* podem até ser lembrados, mas é o *YouTube* - criado em 2005 - que ocupa o posto de principal serviço, oferecendo gratuitamente acesso a conteúdo do mundo todo, além de possibilitar ao usuário assistir e fazer transmissões ao vivo.

A disputa continua quando falamos de televisão. Operadoras têm lutado para recuperar suas assinaturas, mas o *streaming* não é um adversário fraco. Embora os canais de TV fechada estejam no ar por mais de duas décadas, possuam cerca de duzentos canais - alguns em alta definição, e ofereçam variadas facilidades, o *streaming* leva a melhor por diversas razões, incluindo preços mais em conta, compatibilidade com diversos dispositivos e um catálogo com opções para todos os gostos. Para tentar superar pelo menos o problema da compatibilidade, os principais canais por assinatura migraram seu conteúdo para dispositivos *mobile* com funcionamento também em *streaming*: para acessá-lo basta baixar os respectivos aplicativos. Um exemplo é o HBO Go¹⁹, aplicativo criado pelo canal pago HBO transformando-se numa opção viável para competir com a Netflix²⁰.

De acordo com relatório do Dataxis²¹, focado nos maiores mercados latino-americanos – Argentina, Brasil, China, Colômbia, Peru e Venezuela - houve uma expansão de 300% na assinatura de serviços *On-Demand* de 2011 para 2012. A dominante do segmento é a plataforma Netflix, que conta com 66% do mercado OTT na América Latina²².

Além de gigantes da tecnologia *on-demand*, a TV por assinatura também enfrenta outro inimigo poderoso: o *streaming* pirata, que tornou-se um concorrente real ao deixar de ser algo amador. Um relatório da *SimilarWeb*²³ mostra que estes serviços oferecem, em média, 174 canais, sendo possível encontrar alguns com mais de mil. Todo conteúdo é compartilhado sob um preço de assinatura médio de US\$16,20 por mês, valor bem inferior dos cobrados pelas TVs por assinatura dos EUA, por exemplo. O acesso a estes sites se vale em grande parte dos anúncios

¹⁹ Disponível para download em: <http://www.hbogo.com.br/>

²⁰ Disponível em: <https://olhardigital.com.br/noticia/hbo-go-esta-disponivel-para-qualquer-pessoa-mesmo-sem-tv-por-assinatura/72701>

²¹ Disponível em: <http://www.proxima.com.br/home/proxima/noticias/2014/11/14/netflix-e-plataforma-de-vod-com-mais-assinaturas-na-america-latina.html>

²² Disponível em: <https://www.zoeweb.com.br/blog/historia-do-streaming/>

²³ Disponível em: <http://www.valor.com.br/empresas/4885298/ameaca-do-streaming-pirata-ronda-tv-paga>

espalhados por sites de comércio eletrônico como *Amazon* e *eBay*, além de sites de relacionamento como *Facebook* e *Twitter*. De acordo com um relatório da empresa de segurança para plataformas digitais Irdeto²⁴, são mais de 2,7 milhões de anúncios de dispositivos ilícitos.

Segundo especialistas da área de tecnologia, o *streaming* pirata não é apenas caso de polícia, mas de política, uma vez que a tecnologia estaria avançando mais rápido que a legislação. Segundo Salles Neto, da ABTA²⁵ "O marco jurídico está defasado" e "o furto de sinal ainda não é considerado ilícito penal²⁶". Betsy Frank, a vice-presidente executiva de pesquisa e planejamento da *MTV Networks*, já em 2004, antevia uma mudança no perfil de consumo por parte de telespectadores moldada nas novas possibilidades tecnológicas.

O grupo de pessoas nascidas a partir de meados da década de 1970, que nunca conheceram um mundo sem tv a cabo, videocassete ou Internet, que nunca tiveram de se conformar com escolhas forçadas ou com o programa menos objetável, que cresceram com uma atitude 'o que eu quero, quando eu quero' diante das mídias e, assim, desempenham um papel muito mais ativo em suas escolhas (FRANK, 2004).²⁷

O editor-sênior da revista americana *Fortune*, Jessi Hempel, questiona o futuro da televisão tradicional frente a serviços de vídeo sob demanda no artigo *What the hell is going on with TV?* (O que diabos está acontecendo com a TV?), publicado em 3 de janeiro de 2011. Ele afirma que:

Graças a serviços de streaming de vídeos como Hulu e Netflix e equipamentos portáteis como o iPad, nós começamos a esperar que a TV se comportasse mais como a internet: social, móvel, pesquisável e disponível instantaneamente. (...) Quando não conseguimos decidir o que assistir, um software baseado em recomendações irá fazer um trabalho melhor em encontrar programas que vamos gostar do que os profissionais que fazem a programação da ABC. (...) E, assim que tomamos a decisão, nós queremos clicar e assistir em qualquer tela que esteja por perto.²⁸

Ao contrário de estúdios de TV tradicionais, o *streaming* não apresenta comerciais, não possui horário nobre, e a estimativa de audiência é um dado que

²⁴ Disponível em: <http://convergecom.com.br/telaviva/paytv/08/12/2016/pirataria-de-conteudo-online-nao-tem-mais-perfil-de-startup-diz-irdeto/>

²⁵ Associação Brasileira de TV por Assinatura

²⁶ Disponível em: <http://www.valor.com.br/empresas/4885298/ameaca-do-streaming-pirata-ronda-tv-paga>

²⁷ Disponível em: <https://commforum.mit.edu/changing-media-changing-audiences-106e0dd0f801>

²⁸ Disponível em: <http://fortune.com/2011/01/03/what-the-hell-is-going-on-with-tv/>

permanece em sigilo. No caso da Netflix, ao disponibilizar produções originais, o espectador não fica preso ao canal por meses, podendo assistir como e quando quiser. Para Ladeira (2010):

A distribuição de audiovisual através da web surge com uma intensa limitação: a distância em relação aos hábitos usuais de consumo de entretenimento. Afinal, num primeiro momento, os serviços de streaming podiam ser utilizados apenas através de telas de computadores. Mais que uma questão ergonômica sobre o conforto do espectador, a superação deste impasse expressa a demanda por negociações diversas com fabricantes de equipamentos eletrônicos, a fim de que se possa atuar no mesmo projeto de negócios, num indicativo da busca pela formação de redes de empresas. (LADEIRA, 2010, p. 11).

Não é raro encontrar usuários que assistem a vários episódios seguidos num curto espaço de tempo e é neste contexto que podemos inserir o fenômeno do *Binge-Watching*, ação que tem se tornado cada vez mais evidente com a chegada da Netflix no Brasil e com a ascensão do *streaming*.

2.2.2 Binge-Watching

Com o advento do *streaming* foi popularizado, a partir de 2013, o fenômeno conhecido como *Binge-Watching*, que configura o ato de assistir séries ininterruptamente. A tradução literal de *Binge* é algo como “farras, bebedeira”, e o termo em si tem sido traduzido de forma recatada como “maratona”²⁹. A prática tornou-se comum quando serviços como a Netflix introduziram em seus catálogos temporadas completas, permitindo assim que seus usuários pudessem consumir vários episódios de uma só vez ao invés de esperar o intervalo entre episódios - algo que outrora foi marco da ficção seriada -, compreendendo até dez ou doze horas consecutivas de entretenimento.

Quando se trata de serviços digitais, o *Binge-Watching* tem alterado a indústria de produção televisiva. O suspense que aproximava o seriado televisivo do romance folhetim, agora é substituído por uma imersão violenta (RIBEIRETE, 2015).

²⁹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1846121-levantamentos-confirmam-que-brasileiro-tambem-assiste-a-series-em-maratona.shtml>

Jim Pagels, da revista norte-americana *Slate*,³⁰ condena essa prática, comparando-a com uma pandemia. O escritor cita vários pontos para sustentar seu ponto de vista, dentre eles o fato de que assistir a vários episódios seguidos acaba criando uma confusão entre a integridade e individualidade de cada episódio; e que personagens de TV devem ser parte regular de nossas vidas, não alguém com quem passamos o tempo todo por alguns dias, e então nunca vemos novamente. Para corroborar essa segunda afirmação, Pagels relembra ter “crescido” com Michael Scott (personagem da série norte-americana *The Office*), passando 22 minutos por semana com ele todas às quintas-feiras por sete anos - período em que a série foi ao ar -, e aponta a potencial redução de relacionamentos profundos e conexões emocionais intensas em relação a personagens quando ocorre o *Binge-Watching*. Pagels também cita uma matéria do blog *Grantland* - pertencente ao grupo *ESPN* - que, diferente dele, afirma que assistir a temporadas completas sem interrupções permitem que o espectador torne-se totalmente imerso no mundo da série em questão, criando conexões e passando tempo de qualidade com seus personagens favoritos.

A prática de *Binge-Watching* também divide opiniões e cria certa polêmica quando se trata de aspectos físicos e psicológicos, aumentando o número de estudos sobre o assunto. De acordo com pesquisadores da Universidade de Osaka³¹, no Japão, assistir TV por muito tempo apresenta riscos à saúde, por exemplo: duas horas a mais elevariam o risco de embolia pulmonar. Eles alertaram que, ao praticar *Binge*, é necessário agir como numa viagem de avião, esticando-se a cada uma hora, ou relaxando os músculos da perna enquanto assistindo.

Outro trabalho, este publicado pelo *Journal of The American Heart Association* (JAHA)³², afirma que permanecer em frente à TV por mais de três horas diárias dobra o risco de morte prematura por doenças cardiovasculares e outras, incluindo câncer. Este também sugere intervalos e atividades como esticar-se. Já numa pesquisa realizada na Universidade do Texas, em Austin, foram entrevistados jovens adultos com o intuito de identificar a relação entre *Binge* e a

³⁰ Disponível em:

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/07/09/binge_watching_tv_why_you_need_to_stop_.htm

³¹ Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/36892932/binge-watching-tv-programmes-could-kill-you-according-to-japanese-scientists>

³² Disponível em: <http://jaha.ahajournals.org/content/3/3/e000864.full>

depressão. Uma das conclusões levantadas foi que “quanto mais solitários e deprimidos eram os participantes, maior era a probabilidade de assistirem em binge, usando a atividade para escapar de sentimentos negativos”³³.

Elizabeth Cohen (2017), Professora Assistente de Comunicação da *West Virginia University*, apresenta outro ponto de vista: maratona séries pode ser algo positivo. Seu argumento começa ao questionar o uso da palavra *binge*, que, ao seu ver, seria um termo pejorativo, uma vez que evoca imagens de excesso e abuso. Ela cita uma pesquisa cujos resultados apontam que pessoas que consomem séries por horas são mais associadas a atributos como preguiça e impulsividade, quando comparadas a pessoas que lêem livros. Embora ambas as atividades possam ser sedentárias e até mesmo viciantes, não existem termos degradantes para o ato de ler compulsivamente, chama-se apenas “ler”.

Esta situação pode estar ligada ao fato de que, por muito tempo, a TV foi considerada uma atividade rasa, sem intelectualidade e/ou produtividade. Ligar espectadores ávidos à depressão e solidão também não ajudaram na reputação da mesma, dando a impressão de que apenas pessoas depressivas ou solitárias praticam o *Binge-Watching*, ou pior, que é esta prática que ocasiona doenças psicológicas.

Para Cohen (2017), apesar de sua má fama, o *Binge-Watching* tornou-se popular por uma boa razão: a TV nunca esteve melhor. Estamos numa época em que uma grande variedade de séries apresentam enredos elaborados, personagens moralmente complicados e formas de despertar o intelecto, levando o espectador a interagir de forma crítica. Ao defender seu ponto de vista, ela cita Steven Johnson, jornalista e teórico de mídia que acredita que séries poderiam até mesmo deixar o consumidor mais inteligente, uma vez que as narrativas televisivas estão cada vez mais complexas, exigindo que os espectadores acompanhem mais de uma *storyline*, e lidem com mais personagens e seus relacionamentos, fazendo com que se tornem mais sofisticados cognitivamente.

Além disso, Cohen (2017) acredita que o *Binge* ainda traz uma forma de escape psicológico para os estresses diários, e que as pessoas precisam se livrar da ideia de que o *Binge-Watching* é de alguma forma menos digno que outras

³³ Disponível em: https://www.eurekalert.org/pub_releases/2015-01/ica-fol012615.php

formas de consumo. Para ela, imergir em narrativas televisivas pode ser bom, mesmo que de forma intensa, mas somente se as pessoas apreciarem o ato como um prazer, não algo para deixá-las culpadas. Esta sensação de escape parece viciante, ao levar em consideração um levantamento divulgado pela Netflix que mostra que, após terminar uma série, 59% dos espectadores levam apenas três dias para começar outra³⁴.

No Brasil, um exemplo recente de *Binge-Watching* foi trazido à tona pela Globo, com a introdução da série *Supermax* (2016) à Globo Play - plataforma de vídeos que disponibiliza conteúdo gerado pela emissora. Foi observado que a cada episódio, o número de pessoas que seguiam para o outro aumentava. A partir de um episódio intermediário, a retenção deu um salto - sendo esta uma dinâmica de *Binge* já conhecida. Já na TV aberta, *Supermax* não rendeu grande audiência.³⁵ Alberto Pessegueiro, diretor-geral da programadora Globosat, relatou que pesquisas a respeito de *Binge-Watching* têm sido feitas desde o começo de 2015, e que a principal lição tirada de tais pesquisas é que um processo de reeducação e entendimento de outra mídia faz-se necessário, uma vez que o processo de consumo é diferente.

A revelação do *Binge-Watching* surgiu em 2012, quando a Netflix tomou a decisão de dar acesso simultâneo a todos os episódios da série “*Lilyhammer*”, a primeira “Original Netflix”, em coprodução com a TV estatal norueguesa³⁶. Segundo Erik Barmack - vice-presidente de séries internacionais da Netflix - a prática de *Binge-Watching* mostra mais paixão quando as pessoas conversam sobre a série online e a recomendam para seus amigos. Ele afirma que não foi a *Binge* que iniciou o hábito do espectador americano de assistir a várias horas de televisão por noite, mas também acredita que consumir a programas assim se tornarão um padrão dentro de alguns anos.

³⁴ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1846129-binge-watching-eleva-risco-de-morte-precoce-dizem-estudos.shtml>

³⁵ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1846121-levantamentos-confirmam-que-brasileiro-tambem-assiste-a-series-em-maratona.shtml>

³⁶ Disponível em: <https://www.fastcompany.com/1814701/lilyhammer-netflix-wants-destroy-traditional-tv-get-you-hooked-all-once-watching>

3. A CULTURA DOS FÃS

Ao definir a cultura do fã como a “habilidade de transformar uma reação pessoal em uma interação social, cultura de espectador em cultura participativa”, Jenkins (2006, p. 41) torna possível relacionar esta cultura com a participação política e o exercício da cidadania na sociedade. Antes marginalizados por serem considerados facilmente manipuláveis, os fãs - a partir dos estudos de recepção - são agora consumidores ativos e participativos no contexto da mídia massiva. (JENKINS apud MONTEIRO, 2005).

Diferente do aficcionado - tido como racional e possuidor de conhecimentos formais - e do colecionador, o fã é trazido por Jenson (1992) como fanático em potencial, um sujeito que encontra uma ligação com produtos massificados, buscando unir seu eu com o eu representado pela mídia, através de personagens de adoração. Jenson (1992) monta duas expressões dessa patologia iminente: a multidão feminina histérica e o homem solitário homicida. Esses extremos são alcançados por comportamentos em que o fã é considerado irracional. A sociedade acaba dividindo-se entre “nós” - eruditos, racionais - e “eles” - os consumidores do enlatado popular. Estas imagens extremas são reforçadas por Fiske (1989) ao utilizar os conceitos de Bourdieu em relação ao capital: assim como o capital econômico, o capital cultural também possui privilegiados e privados. Aos privados, resta apenas a mídia de massa, a qual possui valor inferior aos valores eruditos.

Dentro da cultura popular, os fãs são analogicamente considerados uma subcultura que se apropria e dá novos significados aos textos propostos pela mídia massificada, propulsionando mudanças, assim as audiências e o texto midiático reiventam-se simultaneamente (GROSSBERG, 1992). Nessa conjuntura, surge o *apparatus*, que trata-se de um contexto cultural específico unido à sensibilidade que possibilita a ligação afetiva entre o fã e um produto de mídia. Cada consumidor com seu *apparatus* e sensibilidades produz estruturas de prazer dispostas por meio de coordenadas de significação, onde cada texto possui diferentes localizações e tamanhos conforme o afeto e significância que tem para o sujeito, atualizando-se constantemente de acordo com novos gostos.

Produzindo novos textos ao se apropriar do capital cultural, mais fãs vão se agregando ao contexto. A partir dos estudos de Grossberg (1992), torna-se perceptível que o consumidor é influenciado pelo ambiente em que se encontra, tornando-se dinamizador de um comportamento ativo de consumo. Não é uma surpresa, portanto, quando novos fãs surgem inspirados por outro, cada um produzindo novos significados do texto que estão consumindo.

O *fandom* é uma comunidade *on-line* que surgiu com a facilidade de se encontrar pessoas que compartilham da adoração por um mesmo conteúdo. Nessa comunidade, ocorrem apropriações de textos, troca de informações, divulgação de trabalhos produzidos pelos próprios fãs como as *fanfics* – ficção criada por fãs, as *fanarts* – arte criada por fãs, etc.

Hoje, com o avanço da internet, os fãs são retratados de maneira diferenciada ao que vimos até aqui. O *fandom* está saindo de uma ponta da cultura da mídia e assumido um papel central, onde os fãs não apenas consomem, mas também produzem capital cultural.

As características do fã como produto de conteúdo são as mesmas dos consumidores participativos, haja vista que a motivação para a colaboração de ambos tem as mesmas bases: “eles fogem à mídia e são levados pela paixão, criatividade e por uma noção de dever” (MCCONNELL; HUBA, 2003, p. 3 apud NATAL; VIANA, 2008, p. 7).

Para Porphirio ([2013?]), o fã não limita-se a receber a mensagem e a decodificar - ele cria um novo modelo ao romper o antigo, abrindo espaço para a teoria do fluxo de comunicação em dois tempos: um fã indica uma obra que admira a outra pessoa e a influencia a conhecer o assunto e até mesmo juntar-se ao grupo. “Ser fã é muito mais do que participar, é trocar, partilhar, seja por intermédio de listas de discussão, tradução de músicas, críticas pesadas ou na criação de material” (AMARAL; MONTEIRO, 2013, p. 453).

Partindo do fato de que fã é aquele que idolatra um produto midiático, pode-se afirmar que onde encontram-se os fãs, também encontram-se antifãs e *haters* (odiadores). De acordo com Amaral e Monteiro (2013, p. 456), os haters são pessoas que odeiam algo e “ponto final”. Deve-se, porém, diferenciar o hater do *troll*, aquele que se passa por antifã com o objetivo de criar revolta: “[...] a partir das observações empíricas de que atualmente existem muitas derivações nas

quais os *trolls* não são exclusivamente anônimos e o ato de “*trollar*” ora ajuda a viralizar determinados memes ou produtos culturais” (AMARAL; MONTEIRO, 2013, pp. 456-457)

A dinâmica dentro do *fandom* é complexa, envolvendo ações, sentimentos e comportamentos. Ao receber o conteúdo e produzir a partir desse conteúdo, o fã - mesmo que amador na web - experimenta e inova desenvolvendo novas práticas, temas, gerando material que atrai seguidores (JENKINS 2006, apud NATAL; VIANA, 2008).

Composta culturalmente, esta comunidade dá ao fã o poder de informar, discutir e engajar-se inclusive politicamente - o que é chamado de “ativismo de fãs”.

Apesar do crescimento dos estudos de fãs nos últimos anos, poucas análises consideram o ativismo de fãs e sua relação com a participação cívica, com notáveis exceções. (...) Utilizamos o termo participação cívica amplamente para incluir atividades como engajamento cívico, ação política tradicional e várias formas de ativismo, a fim de capturar a variedade de manifestações de ativismos de fãs (BROUGH; SHRESTHOVA, 2012, apud AMARAL, SOUZA, MONTEIRO, 2015, p.143)

Para Bennet (2012), o ativismo de fãs relaciona-se diretamente às celebridades e percepções de familiaridade na forma como se conectam as mesmas, especialmente por meio de redes sociais virtuais. Bennet (2012), afirma que há um relacionamento complexo entre as comunidades, celebridades e fãs, onde surge uma proximidade que Marwick e Boyd (2011) chamam de “intimidade performatizada”.

Celebridades como Lana Parrilla³⁷, por meio dessa intimidade, conseguem mobilizar seus fãs em campanhas de ativismo em prol de causas como combate ao *bullying*, casamento igualitário, dentre outras, como pode ser visualizado na imagem a seguir:

³⁷ Nome artístico de Lana Maria Parrilla, atriz norte-americana.

FIGURA 1 - EXEMPLO DE ATUAÇÃO DE LANA NAS REDES SOCIAIS



Disponível em: <https://twitter.com/LanaParrilla/status/915292779844194304>

Um caso recente de ativismo de fãs aconteceu com o *fandom* Lexa³⁸, onde o grupo se organizou após a morte da personagem Lexa da série *The 100* e criou uma campanha de doação³⁹ para o *Trevor Project* - uma organização não-governamental que apoia jovens LGBTQ+ - com objetivo de trazer mais atenção para a comunidade LGBTQ+. A campanha, denominada “*LGBT FANS DESERVE*

³⁸ Assunto será discutido no capítulo 4.

³⁹ Disponível em: <https://give.thetrevorproject.org/fundraiser/625415>

BETTER”,⁴⁰ arrecadou mais de 160 mil dólares e levantou também debates a respeito de um conceito intrinsecamente ligado ao tema principal desta pesquisa: a representatividade da comunidade LGBTQ+ na TV.

3.1 O SHIPPING

Desde que as narrativas surgiram, histórias de amor têm sido contadas. Amor entre pais e filhos, amor entre amigos e - provavelmente a mais rentável - amor romântico. Criado dentro do contexto de *fandom*, o termo *ship*⁴¹ deriva de “*relationship*” (relacionamento, em português) e origina o ato de *shippar*. *Shippar* algo significa nada mais que torcer para um ou mais personagens ficarem juntos, seja de maneira romântica ou então talvez como amigos. Ao *shippar* algo romanticamente, o fã torce por um *One True Pairing*⁴² ou simplesmente OTP. Já ao *shippar* uma amizade ou irmandade, o fã torce por um BROTP⁴³. O BR na frente de OTP vem de *Bromance* - palavra que deriva da união de brother (irmão) e romance: um amor de irmãos.

A prática de *shippar*, mesmo sem carregar este nome, é antiga. Fãs já torciam pelo amor de Romeu e Julieta, de William Shakespeare, nos palcos. No cinema, os fãs iam às lágrimas por Jack e Rose, em *Titanic* (1997). Nos livros, Darcy e Elizabeth de *Orgulho e Preconceito* são outro exemplo. Foi com um *ship* televisivo, porém, que surgiu o termo *slash*.

Este termo traduzido significa “barra” e relaciona-se a como estes *ships* eram representados como “nome do personagem/nome do outro personagem”. O slash, entretanto, refere-se somente a casais de mesmo sexo ou gênero, uma vez que este surgiu nos anos 1970 por conta dos personagens Kirk e Spock da série *Star Trek* (1966 – 1969), quando alguns fãs apontaram como eles se importavam um com o outro mais do que com qualquer outro personagem feminino da trama (JENKINS, 1992).

⁴⁰ Fãs LGBT merecem mais. Tradução nossa.

⁴¹ <http://www.businessinsider.com/what-shipping-means-to-teens-2015-8>

⁴² Um Par Verdadeiro. Tradução nossa.

⁴³ <https://movies.allwomenstalk.com/fan-terms-that-you-may-not-know/2>

Foi também com os personagens Kirk e Spock que tornaram-se populares as *fanfics*. Diminutivo de *fanfiction* (ficção de fã), as *fanfics* - ou apenas *fics* - referem-se a contos fictícios escritos por fãs. O *ship* Kirk/Spock (K/S) foi abordado em “*A Fragment out of Time*”⁴⁴, uma *fic* publicada em 1974 por Diane Marchant. Na época, a publicação da *fic* causou polêmica no *fandom* de *Star Trek* e a mesma tem sido discutida até hoje.

O subgênero *slash* é caracterizado por estudos de fãs como uma projeção da fantasia sexual das mulheres, desejos e experiências no corpo dos personagens masculinos das séries de televisão (JENKINS, 1992, p. 197). Mesmo sendo retratados como heterossexuais na série, K/S são escritos por alguns autores no *fandom* de *Star Trek* como potencial casal, percepção esta derivada do subtexto presente na obra original, mesmo que de maneira acidental: olhares, diálogos e até mesmo ausência dos mesmos.

Assim como o termo *slash* refere-se ao *ship* entre dois homens, o termo *femslash* designa o *ship* de duas mulheres. Um exemplo de *femslash* é o *ship* Xena/Gabrielle, da série neozelandesa “*Xena, The Warrior Princess*”, originalmente exibida entre 4 de setembro de 1995 e 18 de junho de 2001.⁴⁵

Foi apenas na década de 90, porém, que o termo *ship* passou a ser utilizado para denominar casais fictícios e *shipper* para denominar os fãs do casal. Embora não existam registros oficiais, o casal Fox Mulder e Dana Scully, da série *The X Files* (1993 - 2018), é considerado um dos exemplos mais antigos (WILLIAMS, 2011). O próprio *fandom* da série⁴⁶ também acredita que o termo tenha sido criado por fãs que *shippavam* os personagens. Estes fãs se auto-denominavam “*X-Philes*”, uma brincadeira com o nome da série (“*X-Files*”) e a palavra grega *Philes*, que significa “amor”.

Em seu artigo *Visible Fandom: Reading The X-Files Through X-Philes* (2001), Christine Woolley, explica que - no período de exibição da série - os espectadores da série se dividiram: metade torcia pelo *ship* então denominado

⁴⁴ <http://vakarangi.blogspot.com/2014/01/ships-log-supplemental-fragment-out-of.html>

⁴⁵ A série foi exibida no Brasil pela Rede Record.

⁴⁶ Disponível em: <https://gizmodo.com/how-horny-x-files-lovers-created-a-new-type-of-online-f-1702083417>

MSR (*Mulder Scully Romance*) enquanto a outra metade criticava a ação, intitulado-se “*No Romo*” (*No Romance*, ou Sem Romance em português).

The relationship between Mulder and Scully thus create a pivotal space for the viewers’s engagement with the depiction and possibilities of intersubjectivity, extending The X-files’s focus on the process of creating meaning toward an acknowledgement of the limits and necessity of such work as they relate both to the construction of narratives and to our connections to each other. (WOOLEY, 2002, p.35-36).⁴⁷

Nessa época, ainda não existiam os neologismos criados pela junção dos nomes dos personagens *shippados*. Tal prática ganhou popularidade a partir de 2005, quando o casal Brad Pitt e Angelina Jolie receberam da mídia o apelido “*Brangelina*”. A partir daí, os “*shipnames*” (nomes de *ship*) de casais em séries se tornaram cada vez mais comuns. Em *Grey’s Anatomy*, o casal Callie Torres e Arizona Robbins receberam o *shipname* “*Calzona*”, união de seus primeiros nomes. Na mesma série, Derek Shepherd e Meredith Grey receberam o *shipname* “*Merder*”. Em *Lost* (2004 - 2010), o *ship* “*Suliet*” (Sawyer e Juliet) surgiu durante a terceira temporada, que foi ao ar em 2006.

Com o surgimento das redes sociais digitais, os *fandoms* puderam se organizar melhor, criando fóruns e grupos para discussão dos *ships*. No *Facebook*, a página brasileira “*O Ship é legal, mas*”⁴⁸ possui cerca de 15 mil likes. Esta também possui um grupo fechado na mesma rede social com 178 membros, onde ocorrem discussões sobre *ships* e sugestões de posts para a página. No *Twitter*, uma prática comum é a criação de “*fan accounts*” (contas de fãs) onde fãs utilizam fotos de seus ídolos no avatar e interagem com outros fãs, produzindo e compartilhando conteúdo. Atualmente, estes fãs se intitulam “*stans*”⁴⁹ - o termo surgiu por conta da música “*Stan*” do rapper norte-americano Eminem, que narra a história de um fã que acaba tendo um final trágico por conta de sua obsessão com o cantor. A popularização dos *stans* acabou dividindo o *Twitter* em dois: de um lado, o “*stan*

⁴⁷ Em português: “o relacionamento entre Mulder e Scully cria um espaço crucial para o desenvolvimento dos espectadores com a descrição e possibilidades da intersubjetividade, estendendo o foco de The X Files no processo de criar significado em torno de um reconhecimento de limites e necessidade de tal trabalho enquanto relacionam ambos a construção de narrativas e a nossas conexões uns com os outros. (Tradução nossa).

⁴⁸ https://www.facebook.com/OShipELegalMas/?ref=br_rs

⁴⁹ Disponível em: <https://studybreaks.com/culture/stan-tweeters/>

Twitter” - fãs que utilizam suas contas majoritariamente para comentar sobre a vida de seus ídolos e *ships* e do outro as “*personal accounts*” (contas pessoais) que utilizam a rede social para falar sobre suas próprias vidas.

É também no Twitter que ocorrem muitas das denominadas “*ship wars*” (*guerras de ship*). Dentro de um mesmo *fandom*, podem existir diversos *ships*, como é o caso de *The Vampire Diaries* (2009 – 2017) - ou apenas TVD. A série⁵⁰ conta a história de Elena Gilbert, uma jovem que acaba se apaixonando por um vampiro - Stefan Salvatore - e em seguida por seu irmão - Damon Salvatore. Durante seus oito anos de exibição, TVD movimentou seu *fandom* com o triângulo amoroso: de um lado, os fãs do casal Stelena (Stefan e Elena). Do outro, os fãs do casal Delena (Damon e Elena). No último episódio, Delena foi *endgame*⁵¹ mas isto não abalou muitos dos que torciam para Elena terminar com Stefan. Ainda hoje, muitas *stan accounts* possuem “*Stelena forever*” como nome de usuário na rede social.

Ainda no quesito séries, a participação dos fãs vai além de dar audiência, criar teorias e escrever *fanfics*. Às vezes, a resposta do *fandom* é considerada tão intensamente que os produtores e escritores da série cometem o “*fan service*”⁵². Iniciada no mundo dos animes e mangás, esta prática significa inserir na narrativa elementos com o objetivo de agradar a uma parte específica do público. Embora o ato possa ser considerado muitas vezes um desserviço - fazendo com que a série perca sua essência ou até mesmo uma grande parte da audiência em si, uma vez que tenta agradar a somente uma parte dela - nem sempre o *fan service* é negativo.

Foi o caso da série *Jane The Virgin* - lançada em outubro de 2014. A série - que conta a história de uma jovem virgem, Jane Villanueva, que engravida ao ser acidentalmente inseminada - se tornou um sucesso mundial por conta de seu humor inteligente, seu elenco talentoso e, claro, seus *ships*. Três *ships* envolvendo Jane se tornaram extremamente populares: Cordueva (Jane e Michael Cordero, seu então noivo no começo da trama), Jafael (Jane e Rafael Solano, o homem cujo

⁵⁰ The Vampire Diaries foi exibida pela CW, enquanto no Brasil a veiculação foi pela MTV Brasil.

⁵¹ Traduzido como “fim de jogo”, é a maneira como fãs chamam o casal que permanece junto no final da narrativa),

⁵² Disponível em: <http://jornalismojunior.com.br/sala33/quando-o-fanservice-passa-a-ser-um-desservico/>

esperma foi utilizado para inseminá-la e por quem Jane acaba se apaixonando), e Jetra (Jane e Petra Solano, esposa de Rafael, de quem acaba separando-se ao decorrer da trama). Embora Jane tenha um momento durante a série em que questiona sua própria sexualidade, sua heterossexualidade é praticamente consolidada. Sem nunca ter se envolvido com mulheres, seu único beijo homossexual é um “selinho” eu sua melhor amiga. Quando se trata de Petra, a situação muda de figura: a personagem - que começou a série como vilã mas foi ganhando o coração do público com o tempo - sempre se envolveu com homens, mas na quinta temporada se apaixona por Jane Ramos, uma advogada lésbica que está cuidando de seu caso na justiça (Petra é acusada de matar sua própria irmã, Anezka). Pouco antes de Jane Ramos - ou apenas J.R - e Petra passarem sua primeira noite juntas, J.R questiona: “você já esteve com mulheres antes?” e Petra responde “sim, várias”. Na manhã seguinte, porém, Petra decide confessar que nunca havia se envolvido com mulheres.

O envolvimento de Petra com J.R, porém, não foi uma ideia que os escritores possuíam desde o início. Pelo contrário: foi um presente para os fãs de Jetra. Embora o triângulo amoroso Cordueva e Jafael tome conta de uma parte importante da trama, a amizade Jetra é algo muito especial. De inimigas à melhores amigas, Jane e Petra se consideram família e seu relacionamento progride a cada dia que passa. Para não ignorar completamente os clamores dos fãs, os escritores decidiram dar ao público um novo casal: Petramos (Petra e J.R)⁵³, onde até o nome da personagem foi proposital.

Em outros seriados, seria possível que - ao perceber que os fãs estão enxergando qualquer outra coisa que não seja heterossexualidade nas personagens - os produtores diminuíssem as cenas entre as mesmas e dessem a cada uma um novo interesse amoroso masculino. Não foi o caso de Jetra, onde agora as personagens estão cada vez mais próximas e o interesse amoroso de Petra é uma mulher.

Em *Jane The Virgin*, dar aos *shippers* - de sua própria maneira - algo que eles queriam, não foi apenas um ato interessante por tratar bem uma parcela dos fãs sem desapontar outros, foi algo extremamente importante para a

⁵³ Disponível em: <https://www.autostraddle.com/petra-solanos-bisexuality-is-a-love-letter-to-jane-the-virgin-fans-413717/>

representatividade LGBTQ+ na TV, que sofre há muito com o “*bi erasure*” (apagamento bissexual). O relatório “*Where We Are on TV*” de 2017 do GLAAD, expôs que de 278 personagens regulares e recorrentes em séries de TV aberta, à cabo ou streaming, 83 são bissexuais. Embora o número não pareça tão assustador num primeiro momento, o que chama a atenção é a maneira como os personagens são representados: muitos são personagens manipuladores e possuem um péssimo caráter, algo que - erroneamente - é relacionado à sua sexualidade, como é o caso de Camilla Marks-Whiteman⁵⁴ em *Empire* (2015 -). Muitas outras vezes, os personagens são mortos violentamente, principalmente quando se trata de mulheres - como foi o caso de Felicity⁵⁵, em *The Catch* (2016).

⁵⁴ Disponível em: <https://hornet.com/stories/how-empire-failed-its-queer-female-characters/>

⁵⁵ Disponível em: <https://www.hypable.com/the-catch-killed-felicity/>

4. O QUE É QUEERBAITING

Desde que Henry Jenkins publicou o livro *Textual Poachers*, em 1992, os estudos devotados à cultura do fã na Academia se tornaram mais acentuados. Uma comunidade que antes era marginalizada, cada vez mais encontra voz e espaço, mostrando-se também criadora de conteúdo, não apenas consumidora. Ao longo dos anos, o assunto começou a receber mais atenção, possuindo diferentes abordagens por diferentes autores. Com a ascensão da internet e das mídias sociais, a maneira como a audiência recebe, analisa e discute narrativas televisivas também mudou. Esta mudança afetou também teorias quanto à influência do fã em relação aos produtos e produtores.

Enquanto estudiosos como John Fiske (1989) e Henry Jenkins (2006) argumentam que a audiência possui poder tanto sobre o produto quanto sobre o produtor, outros como Mark Andrejevic (2008) afirmam que - embora o fã seja ativo e tente controlar o produto - o poder real ainda é do produtor.

Um exemplo em que ocorre intenso debate entre fãs e produtores sobre o produto e seu real significado é o *Queerbaiting*.

Sem tradução concreta, o mais próximo da expressão em português seria “fiscada de *queer*”. Uma das precursoras da teoria *queer* - Butler (2002), aponta o termo como uma prática linguística que tem como propósito degradar o sujeito a quem se refere. “*Queer* adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58). Utilizado originalmente de maneira pejorativa em relação a indivíduos homossexuais, o termo “*queer*” pode ser traduzido como “estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário” (LOURO, 2004, p. 38). Com o tempo, a comunidade LGBTQ+ reapropriou o termo, utilizando-o para nomear orientações e identidades sexuais - tornando-se assim um guarda-chuva de significados, englobando qualquer pessoa que não se identifique heterossexual⁵⁶.

O termo *Queerbaiting* foi criado e teve sua definição - ou o mais próximo disso - desenvolvida por comunidades de fãs. Os mesmos alegam que produtores

⁵⁶ Disponível em: https://www.buzzfeed.com/victornascimento/coisas-simples-para-comecar-a-entender-a-cultura-queer?utm_term=.eyADyB86k#.ftyy0Odlq

de conteúdo como filmes e séries levam fãs *queer* a consumirem esses produtos na crença de que os mesmos apresentarão conteúdo LGBTQ+, apenas para serem surpreendidos pela ausência desse conteúdo. O *Queerbaiting* é sobre a audiência assumir - correta ou incorretamente - o significado que o produtor atribui à sua obra, acusando-o de não manter-se fiel ao que se propôs inicialmente. Pode-se afirmar, portanto, que o *Queerbaiting* trata-se de uma maneira de fisgar a comunidade *queer*, atraindo-a e tornando-a parte da audiência, porém sem atender às suas expectativas, evitando - também - de colocar em risco a grande audiência conservadora.

Um dos pontos mais abordados em relação ao assunto - por parte dos fãs - é como os produtores possuem o poder de negar falsos significados atribuídos pela audiência ou então confirmá-los, mas ao invés preferem brincar e explorar a área neutra entre o texto e o subtexto.

Na mídia *mainstream*, a leitura textual *queer* nunca foi a preferida. Por este motivo, essas interpretações são constantemente desafiadas. Doty (1993), em sua análise sobre mídia popular, rejeita uma ordem hierárquica de leituras, argumentando contra considerar interpretações *queer* simplesmente como “sub-textual, sub-cultural, leitura alternativa, ou tentativas patéticas e iludidas de ver algo que não está lá”⁵⁷. Ele acredita que estas leituras são sempre presentes em elementos considerados narrativas “heterossexuais” na cultura popular. Desta maneira, os estudos de Doty são uma parte dos estudos *queer* que apontam que o *queer* não é marginal à heteronormatividade, e sim se constitui dela (BUTLER, 1990, 1993).

Em termos técnicos, Fiske (1989) identificou três códigos que estruturam o significado dos textos:

1º. A REALIDADE (convenções culturais): aparência, vestuário, maquiagem, ambiente, comportamento, fala, gesto, expressão etc

2º. A REPRESENTAÇÃO (códigos técnicos): câmera, iluminação, edição, música, som.

⁵⁷ Original: Doty (1993) rejected a hierarchical ordering of readings, arguing against considering queer interpretations as simply "sub-textual, sub-cultural, alternative readings, or pathetic and delusional attempts to see something that isn't there". Tradução nossa.

3º. A IDEOLOGIA: que orienta a organização dos códigos dentro de uma coesão, revelando códigos ideológicos como patriarcado, raça, capitalismo etc.

A polissemia textual geralmente envolve contradições interpretativas, onde uma leitura narrativa dos fatos é incompatível com outra. Entretanto, estas contradições surgem não somente por meio das leituras do texto propriamente dito, mas também da adição do conteúdo que o próprio leitor traz para a leitura.

O *Queerbaiting* traz à tona que o engajamento ao redor do conteúdo *queer* na mídia surge baseado na experiência da audiência em relação ao conteúdo LGBTQ+ presente na mídia. Nesse contexto, existem dois contrapontos.

De um lado, o fato de que existem personagens LGBTQ+ em programas abertos, de TV à cabo e em serviços de *streaming*, demonstrando a busca de determinada audiência por este conteúdo. Nos anos 1990, elementos narrativos homossexuais tiveram como público alvo principalmente uma audiência heterossexual, abastada e predominantemente branca que eram atraídos pelo que eles consideravam moderno (BECKER, 2006), embora a indústria tenha começado a explicitamente contemplar o público LGBTQ+. Sender (2007) discutiu como o canal de TV à cabo “Bravo” começou o “*dualcasting*” no começo dos anos 2000, objetivando atrair um mix de mulheres héteros e homens gays. Himberg (2014) argumentou que o uso de elementos lésbicos reflete as estratégias da emissora de substituir o “*dualcasting*” pelo “*multicasting*”, com o objetivo de atingir uma gama ainda maior de audiência.

Por outro lado, um número desproporcional de personagens *queer* continua encontrando seu fim antes do tempo (RIESE, 2016), um resíduo do Código Hays (um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos EUA entre 1930 e 1968 por grandes estúdios cinematográficos) que estipulou que a homossexualidade deveria ser representada somente numa maneira negativa ou não atrativa (RUSSO, 1987).

Embora produtores midiáticos nunca tenham, de fato, impedido fãs de irem contra o senso comum e interpretarem o texto da maneira que preferirem, a norma foi que - basicamente - não deveriam reconhecer ou encorajar leituras *queer* de personagens ou narrativas canonicamente heterossexuais. O termo “*canon*”, significa “algo que realmente aconteceu na narrativa” e é usado principalmente no contexto de séries. Esta norma, entretanto, foi quebrada por - por exemplo – *Xena*:

The Warrior Princess onde os produtores não apenas reconheceram o *ship* Xena/Gabrielle, mas também admitiram incluir propositalmente na série o conteúdo romântico extremamente sugestivo entre as personagens.

Isto demonstra que o clamor dos fãs pelo romance entre as personagens não foi ignorado pelos produtores. Eles só não podiam, entretanto, mostrar o que eles queriam. A intérprete de Gabrielle, Renee O'Connor disse à *Entertainment Weekly*⁵⁸: “Nós sabíamos bem que estávamos em uma série de TV aberta, então sempre que Rob (Tapert, produtor e co-criador) queria ir um pouco mais longe com a coisa entre Xena e Gabrielle, ele sabia que tinha que trabalhar dentro de determinados limites”.

Tapert contou que antes de começarem a filmar a série, o elenco filmou algumas cenas para compor a abertura, mas o estúdio estava tão preocupado com a série ser vista como uma “história de lésbicas”, que não permitiu colocar Xena e Gabrielle juntas na mesma cena durante esta abertura.

Xena, originalmente introduzida em *Hercules: The Legendary Journeys* (1995 - 1999), teve a oportunidade de protagonizar um *spin-off*⁵⁹ com suas próprias aventuras. A personagem Gabrielle aparece logo no primeiro episódio, juntando-se à Xena em sua luta pela redenção como melhor amiga, aliada e alma gêmea. No episódio “*A Friend in Need part I*”, o vigésimo-primeiro da sexta temporada, Xena diz à Gabrielle que se tivesse apenas 30 segundos de vida, gostaria de passá-los olhando em seus olhos. Gabrielle pede para que Xena pare, e então Xena diz “nunca esqueça que eu te amo”. No episódio seguinte, o último da série, Xena morre.

As narrativas televisivas são recheadas de padrões, repetindo as mesmas histórias com personagens diferentes, em locais diferentes, em tempos diferentes mas sempre com o mesmo “pano de fundo”, por assim dizer. Esses padrões são conhecidos como “*tropes*”⁶⁰. O site *TV Tropes*⁶¹ tem como objetivo identificar, catalogar e explicar estes padrões, como por exemplo o extremamente comum

⁵⁸ Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/series-e-tv/2016/05/xena-produtores-contam-porque-romance-entre-xena-e-gabrielle-nunca-aconteceu>

⁵⁹ Uma obra derivada de outra.

⁶⁰ Disponível em: <http://www.conversacult.com.br/2017/03/o-que-sao-tropes.html>

⁶¹ Disponível em: <http://tvtropes.org/>

“donzela em perigo”, onde uma mulher fica em perigo e é salva por alguém, geralmente um homem.

O *Bury Your Gays* (traduzido como Enterre Seus Gays) é um trope que esteve presente em grande parte das narrativas com personagens homossexuais desde que os mesmos começaram a ser expostos. Também conhecido como “*Dead Lesbian Syndrome*” (Síndrome da Lésbica Morta) este trope é sobre como estas personagens estão fadadas a um destino comum: a morte. É claro que personagens heterossexuais também morrem, seja na TV, no cinema ou em livros, mas com o problema da falta de representatividade que a comunidade LGBTQ+ enfrenta, o *fandom queer* leva este trope muito a sério.

O site *AutoStraddle*⁶² listou, em 2016, todas as 195 mortes de personagens lésbicas e bissexuais na televisão, especificando também como estas personagens morreram. A primeira data de 1976, com Julie de *Executive Suite* (1976 – 1977): a personagem é atropelada por um carro enquanto corre para encontrar Leona - sua amiga e também por quem Julie é apaixonada. Durante o funeral, Bernie - marido de Julie, o qual a abusava fisicamente - culpa Leona por sua morte, e a mesma acaba tendo um colapso nervoso.

Também em 2016, Dorothy Snarker do site *AfterEllen*⁶³ expôs que apenas 16 casais de mulheres *queer* tiveram finais felizes na história da TV que possui o inglês como idioma.

A esfera pública exige que se use a máscara da heterossexualidade e que se esconda a identidade 'anormal'; a vida pública está fundamentalmente ligada à heterossexualidade e exclui o que dela se afasta. Podese dizer até que a heterossexualidade é uma das características maiores, fundadoras até, daquilo que se pode designar como espaço público [...] pois a 'esfera pública' é o lugar onde os homossexuais não podem manifestar sua afeição, dar as mãos, andar abraçados... sob pena de serem insultados, agredidos (ERIBON, 2008, p. 129).

O termo *Queerbaiting*, portanto, não abrange somente a falta de conteúdo *queer* na mídia mascarada com elementos ambíguos que pretendem cativar a audiência LGBTQ+. Ele compreende a maneira como estes personagens são

⁶² Disponível em: <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>

⁶³ Disponível em: <http://www.afterellen.com/tv/478863-16-shows-gave-queer-lady-couples-happy-ending>

expostos e inseridos nas tramas. Nos tópicos a seguir são discutidos alguns dos principais exemplos do uso do *Queerbaiting* na ficção seriada audiovisual atual.

4.1 Queerbaiting com SwanQueen, de Once Upon a Time

Lançada pela ABC em Outubro de 2011 e concluída em Maio de 2018, *Once Upon a Time* - série norte-americana de drama/fantasia - conta a história de um novo mundo, onde a vida moderna colide com a vida encantada dos personagens de contos de fadas.

A narrativa tem início com a Evil Queen adentrando o salão onde acontece o casamento de Snow White e do Príncipe Charming avisando de maneira sádica que pretende lançar uma maldição a fim de se vingar do casal. Grávida e procurando por uma maneira de salvar sua filha, Snow vai até Rumplestiltskin - ou apenas Rumpel - uma espécie de feiticeiro que pode prever o futuro. Rumpel diz que não há nada a fazer no momento, mas que ao completar 28 anos a filha dos Charmings quebrará a maldição. Em troca da informação, Rumpel pede o nome da menina e Snow responde que a mesma se chamará “Emma”.

Pouco depois, Snow entra em trabalho de parto, e neste momento a Evil Queen aparece lançando a maldição que os traz para nosso mundo, o mundo real. Mais especificamente, para Storybrooke - uma cidade fictícia no Maine, EUA. Para salvar sua filha recém nascida da maldição, Snow White e Charming a colocam num guarda-roupa encantado que a manda para Boston, EUA. O bebê é encontrado numa estrada e passa por diversas famílias adotivas até atingir a maioridade, quando acaba engravidando e colocando seu filho para adoção.

Já em Storybrooke, os personagens de contos de fada perderam sua memória e identidades, sendo Rumpel e a Evil Queen - que agora atende por Regina Mills - os únicos a lembrarem do que realmente aconteceu.

Logo no primeiro episódio, Henry - filho adotado de Regina - foge de casa para encontrar sua mãe biológica: Emma Swan. Emma está comemorando 28 anos neste dia, e ao invés de comemorar seu aniversário sozinha, a mesma resolve levar Henry de volta pra casa.

Ao chegar em Storybrooke, Emma é recepcionada por Regina, que não fica nada contente em conhecer a mãe biológica de seu filho e também a pessoa que não faz ideia, mas está destinada a quebrar sua maldição.

SwanQueen é a união dos nomes de Emma Swan e Regina Mills. Durante o decorrer da série, as duas passam de inimigas mortais para amigas. Enquanto no começo da trama ambas chegam a extremos como tentar matar a outra, durante a narrativa Emma e Regina descobrem que possuem muito em comum, incluindo o fato de que ambas perderam seus primeiros amores muito cedo e foram obrigadas a amadurecer rapidamente por conta da situação em que se encontravam tratando-se da família - ou da ausência dela. As brigas que no início ocorriam por conta de Henry - filho de Emma e Regina - deram lugar ao sentimento de compartilhamento, onde ambas foram de “ele é meu filho” para “ele é nosso filho”.

Esta família recebeu o nome de *Swan-Mills Family* (Família Swan-Mills) e é com ela que grande parte dos *shippers* argumentam o motivo pelo qual as duas deveriam ficar juntas romanticamente. Para os fãs, o fato de Regina ter adotado justamente o filho da Salvadora - filha de sua inimiga - é a maneira perfeita de encontrar redenção, constituindo assim uma família.

FIGURA 2 - FANART DA SWAN-MILLS FAMILY



Disponível em: <http://beautifulsq.tumblr.com/post/127822076630/i-knew-this-couch-reminded-me-of-things>

Enquanto a série foca no conceito de almas gêmeas e amor verdadeiro, a *shipper* Beatriz Franco criou um *fanvid* (vídeo de fã) com o objetivo de demonstrar como Emma e Regina demonstraram diversas vezes preencher cada definição dada na série em relação a cada um destes termos. Chamado “*true love isn’t easy*”⁶⁴ o vídeo conta com mais de 60 mil visualizações.

A tensão entre as personagens é perceptível logo na primeira temporada, onde no quinto episódio - “That Still Small Voice” ocorre um quase beijo durante uma discussão. Quando perguntada sobre a cena, a atriz Lana Parrilla disse que a cena não era para ser sexual de maneira alguma, mas entende que foi um momento de aproximação genuína entre as personagens.

“Não intencional” é como os criadores da série, Adam Horowitz e Edward Kitsis descrevem o *ship* SwanQueen. Embora tenham admitido que a série sempre foi sobre “Emma ir para a cidade e encontrar a prefeita Regina”, a intencionalidade do subtexto romântico nunca foi reconhecida. Quando questionados sobre cenas como a em que Emma se sacrifica por Regina⁶⁵- quando, na série, sacrifícios são canonicamente descritos como prova de amor verdadeiro - Kitsis e Horowitz preferiram o silêncio.

Diferente do que aconteceu com Petra Solano em *Jane The Virgin*, ao ver Regina Mills e Emma Swan lidas como bissexuais, os produtores decidiram dar às personagens interesses amorosos que pareciam versões masculinas uma da outra. Regina Mills apaixonou-se por Robin Hood com quem constitui o *ship* OutlawQueen: um ladrão loiro e com uma tatuagem no pulso - assim como Emma, enquanto Emma apaixonou-se por Captain Hook com quem forma o *ship* CaptainSwan - um vilão reformado que teve seu primeiro amor assassinado em frente ao seus olhos e passou a vida buscando vingança - assim como Regina. As cenas entre Emma e Regina também passaram a falhar constantemente o *Bechdel Test*, conforme notado por fãs⁶⁶.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSnmudtErDE>

⁶⁵ Cena ocorre no episódio 22 da quarta temporada.

⁶⁶ Disponível em:

<https://twitter.com/search?f=tweets&vertical=default&q=adamhorowitzla%20bechdel%20test&src=tyd> e <http://www.afterellen.com/tv/480821-upon-time-snapcap-5-15-pirate-problems>

O *Bechdel test* foi popularizado em 1985 por Alison Bechdel e trata-se de um teste que tem como objetivo classificar narrativas a partir de 3 critérios: (1) a mesma deve possuir pelo menos duas mulheres com nomes que (2) devem falar uma com a outra (3) sobre algo que não seja um homem.

Com o passar das temporadas, Emma e Regina não só tiveram suas cenas resumidas em discussões sobre personagens masculinos como também tiveram seu relacionamento abalado por isso. No final da terceira temporada, Emma volta no tempo e, ao retornar para a linha de tempo atual, acaba trazendo de volta à vida Marian, esposa de Robin que morreu assassinada no passado pela Evil Queen. Regina, que se encontra num relacionamento com Robin, discute com Emma por sua decisão impulsiva de trazer alguém do passado e argumenta sobre como Emma está impedindo sua felicidade com Robin. Robin, encarando a possibilidade de estar novamente com sua esposa, escolhe Marian, deixando Regina de lado. Na temporada seguinte, Emma tenta se redimir com Regina, e lhe promete um final feliz.

Na quinta temporada da série, *CaptainSwan* - ou apenas CS - acaba ganhando extremo foco, quando a série passa a girar em torno do desenvolvimento de Hook. Fãs do casal *SwanQueen*, assim como fãs de Regina Mills - personagem que protagonizava a série junto com Emma - não ficaram felizes, e por diversas vezes organizaram hashtags⁶⁷ no Twitter para demonstrar seu descontentamento. Uma das tags - “ABC SAVE OUAT”⁶⁸ entrou nos *Trending Topics* da rede social - recurso que agrupa as tags que estão em alta. O motivo, porém não era porque a série estava na lista de possíveis cancelamentos da emissora, e sim porque *CaptainSwan* foi acusado de acabar com a essência da série⁶⁹.

Também conhecido como “*Swen*”, o *fandom* *SwanQueen* é extremamente engajado quando se trata de hashtags no Twitter. Tags como “SWANQUEEN DESERVES BETTER⁷⁰”, “MAKE SWANQUEEN CANON⁷¹”, “LONG LIVE

⁶⁷ Palavras-chaves utilizadas para agrupar certo assunto.

⁶⁸ ABC, salve OUAT. Tradução nossa.

⁶⁹ <https://www.australianetworknews.com/upon-time-season-5-last-hook-blamed-cancellation/>

⁷⁰ *SwanQueen* merece mais. Tradução nossa. Disponível em: <https://bit.ly/2kZIk8l>

⁷¹ Faça *SwanQueen* Canon. Tradução nossa. Disponível em <https://bit.ly/2Hwc2L6>

SWANQUEEN”⁷², “HOPE FOR SWANQUEEN”⁷³, e “WE ARE SWANQUEEN”⁷⁴ são apenas algumas das que chegaram aos *Trending Topics* do *Twitter*. Com o objetivo de divulgar o *ship* e pressionar os produtores a tornar o casal real, as tags eram recheadas de argumentos, *manips* (manipulações de imagem), gifs e vídeos das personagens. Outras tags como SWEN ARE BEAUTIFUL⁷⁵ tinham o objetivo de promover positividade no *fandom*. Nesta tag em especial, fãs compartilhavam *selfies*⁷⁶.

Quando se trata de grandes números, o *fandom* também não decepciona em votações. Embora SwanQueen nunca tenha se consumado na série, o *ship* compete frequentemente contra diversos casais *canon* em enquetes de sites renomados - e vence. Em 2018, SwanQueen ganhou o “Zimbio March Madness Poll”, uma batalha anual de casais fictícios que movimenta *fandoms* de diversas séries. Com o total de 628,155 votos, SwanQueen venceu de SuperCorp - *ship* da série Supergirl formado por Lena Luthor e Kara Danvers (Supergirl) e que também é acusado de *Queerbaiting*.

O *Archive of Our Own* (AO3) - site de fanfics mais conhecido do segmento - possui cerca de 10 mil fanfics SwanQueen em seu acervo, sendo assim o *ship* de *Once Upon a Time* com mais histórias no portal. Pelo menos 18 destas fanfics foram publicadas por editoras em forma de livros propriamente ditos.

FIGURA 3 - LIVROS SWANQUEEN PUBLICADOS

⁷² Vida longa à SwanQueen. Tradução nossa. Disponível em <https://bit.ly/2l00pDI>

⁷³ Esperança para SwanQueen. Tradução nossa. Disponível em <https://bit.ly/2JvBB0K>

⁷⁴ Somos SwanQueen. Tradução nossa. Disponível em <https://bit.ly/2sFBY2G>

⁷⁵ As Swen são lindas. Tradução nossa. Disponível em <https://bit.ly/2xTb9wE>

⁷⁶ Fotografia que uma pessoa tira de si mesma.



Follow



Fanfics SQ que viraram livros, sintam o poder.
#SwanQueen #books

Translate Tweet



3:59 PM - 30 May 2018

Disponível em: <https://twitter.com/FanficsSq/status/1001900920928722946>

“For Swen” (Para Swen), diz a dedicatória de *Popcorn Love*, o mais conhecido dos livros publicados. Escrito pela norte-americana K.L. Hughes, a história é um universo alternativo onde Emma e Regina - Alison e Elena no livro - se apaixonam após Elena contratar Alison para trabalhar de babá para seu filho Lucas. Em entrevista ao site *WomenWords*⁷⁷ - que tem como objetivo divulgar semanalmente conteúdo a respeito de escrita, leitura e publicações feitas por mulheres - Hughes aponta como não existe ninguém produzindo comédias românticas massificadas para pessoas “como ela”, onde príncipes e princesas *queer* encontram finais felizes. Para Hughes, Alison e Elena encontraram amor num lugar não esperado e tiveram um final feliz.

Final feliz este do qual o *fandom* SwanQueen nunca desistiu e fez o possível para conquistar das maneiras mais criativas. Em Abril de 2017, por exemplo, duas fãs - Emma e Tilda, conhecidas cosplayers⁷⁸ de Emma e Regina - noivaram vestidas como as personagens durante uma convenção de *Once Upon a Time* em que Lana Parrilla foi uma das convidadas. A atriz chegou a chorar de emoção

⁷⁷ <https://womenwords.org/2015/11/15/fear-by-kl-hughes/>

⁷⁸ Aquele que pratica cosplay - abreviação de “costume player”. A atividade consiste em disfarçar-se ou fantasiar-se de personagens reais ou ficcionais, procurando interpretá-los o mais fielmente possível.

enquanto assistia a cena que se desenrolava em frente a outras centenas de pessoas que gritavam e comemoravam.

FIGURA 4 - TWEET SOBRE O NOIVADO DE EMMA E TILDA



Disponível em: https://twitter.com/berry_sck/status/858513719046926336

Embora grande parte tenha deixado de assistir⁷⁹ a série, a esperança pelo *endgame* continuou viva até o fim.

Com cerca de 10 milhões de espectadores a menos comparado ao piloto, o último episódio da série fecha um ciclo. Os últimos minutos dão espaço a coroação de Regina como rainha de todos os reinos, finalmente completando seu arco de redenção. Regina está prestes a ser coroada por Snow, mudando seu status de Evil Queen para Good Queen, quando a porta do castelo se abre - da mesma

⁷⁹ Disponível em: <http://www.afterellen.com/tv/471593-lets-end-queerbaiting-2016D>

maneira que aconteceu no primeiro episódio durante o casamento Snowing - e Emma adentra o salão com a famosa frase “Sorry, I’m late” (Desculpe, estou atrasada) - a mesma que Regina proferiu ao anunciar a maldição que estava prestes a lançar. Acompanhada de - seu agora esposo - Captain Hook e sua filha recém nascida, Hope, Emma abraça Regina e a parabeniza. “Por um feliz recomeço”, Emma diz, e Regina rebate gentilmente: “prefiro chamar de segunda chance” e sorri de uma maneira que os fãs consideram sugestiva.

A série pode ter acabado, mas os fãs continuam com teorias e acreditam que - em algum momento no futuro - Emma se divorciou de Hook e finalmente teve um final feliz com Regina, seu amor verdadeiro.

4.2 Queerbaiting com Johnlock, de Sherlock

Sherlock é uma série de televisão lançada em 2010 pela BBC, emissora britânica fundada em 1922. Baseada nos livros de Sir Arthur Conan Doyle, a série conta de maneira contemporânea a história do famoso detetive Sherlock Holmes. Criada por Steven Moffat e Mark Gatiss, a mesma é protagonizada por Benedict Cumberbatch no papel de Sherlock e Martin Freeman no papel de Dr. John Watson. Com episódios durando cerca de uma hora e meia, a narrativa gira em torno de Sherlock - que descreve a si mesmo como “detetive consultor” (uma profissão que ele criou para si) e Watson - recém chegado de serviço militar no Afeganistão - resolvendo diversos mistérios na Londres dos dias atuais. Holmes possui um intelecto excepcional e poderes de observação incríveis e por esta razão se torna uma relutante celebridade, tendo a mídia reportando cada passo tanto de sua excêntrica vida pessoal quanto de seus casos.

No primeiro episódio - denominado “*A Study in Pink*” - a polícia investiga uma série de mortes envolvendo uma pílula, o que a leva a deduzir suicídio.

Ao se deparar com um caso aparentemente sem solução, a corporação pede a ajuda de Sherlock - consultor não oficial - que acredita na hipótese de um serial killer. Neste mesmo episódio, Sherlock é apresentado a John e - em determinado momento - eles decidem dividir um apartamento que a proprietária - senhora Hudson - aluga para Sherlock. Há uma cena em que John suspeita que Sherlock possui interesse em homens ao mesmo tempo em que Sherlock acredita que John

está “dando em cima” dele. Sherlock logo dispara que é “casado com seu trabalho” enquanto John afirma não ser homossexual. Um certo número de personagens acredita que os dois são, de fato, um casal - incluindo o dono do restaurante que os dois frequentam e a senhora Hudson, personagem que aluga o apartamento que Sherlock e John dividem. Enquanto Sherlock parece lidar bem com as pessoas questionando ou insinuando que eles formam um casal - ele nunca negou, inclusive - John parece irritado e nega constantemente que é gay.

No segundo episódio, John tem um encontro com Sarah, médica no hospital onde posteriormente ele começa a trabalhar. No fim das contas, Sherlock acaba se convidando para o encontro. No terceiro episódio, Moriarty - inimigo recorrente de Sherlock - afirma que John é o “coração” do detetive.

Em "*A Scandal in Belgravia*", primeiro episódio da segunda temporada, um caso de chantagem ameaça a monarquia britânica. Sherlock e John se deparam não apenas com terrorismo internacional, agentes da CIA e uma secreta conspiração, mas também com uma antagonista tão brilhante quanto Sherlock: Irene Adler, uma dominatrix lésbica que possui fotos comprometedoras junto a uma mulher da realeza. Para investigar Adler, John e Sherlock vão até sua residência, onde a encontram completamente nua - o que compromete a habilidade de Sherlock para deduzir. Sem suas roupas, ele não consegue “ler” nada. A desculpa utilizada por Sherlock foi a de que fora assaltado. Pouco antes, Sherlock pede a John que lhe esmurre para tornar mais realista o pretexto - e quando John nega, Sherlock o agride antes para que o mesmo revide. Quando Irene vê Sherlock machucado, ela ressalta o fato de seu rosto não ter sido atingido, e então diz que a pessoa que poupou seu rosto o ama. John fica desconcertado, uma vez que foi ele quem bateu em Sherlock.

Outra personagem que nota a química entre Sherlock e John é Molly Hooper, funcionária do necrotério local e personagem que nutre uma paixão - não tão secreta - pelo detetive. Em determinado momento, quando estão no laboratório, Molly diz “você fica triste quando acha que ele não te vê⁸⁰”, se referindo a John e comparando com como o pai dela ficava triste quando achava que ninguém o via.

⁸⁰ Disponível em: <https://www.planetclaire.tv/quotes/sherlock/molly-hooper/series-two/>

O irmão de Sherlock - Mycroft Holmes - também insinua que John e Sherlock não são apenas “melhores amigos”, apontando a importância que um tem para o outro. Do contrário, Mycroft não teria permitido que John permanecesse na vida de seu irmão.

Uma teoria conhecida como “*The Johnlock Conspiracy*” (A conspiração Johnlock) ou apenas TJLC, foi criada em 2014 por três usuárias da rede social Tumblr. A teoria basicamente traz evidências de que Mark Gatiss e Steven Moffat pretendiam canonizar o casal Johnlock na série, reunindo diversas metas (ou seja, análises caprichosas de elementos da série ou relacionadas à mesma, como roteiro, direção, fotografia, entrevistas, referências, etc.) Estas metas abraçavam de estudos semióticos a dados científicos.

Um dos fatos que chamou atenção foi o fato de, em 2009 - ano em que Sherlock teve contrato assinado -, a BBC ter divulgado um documento sobre representatividade LGB (lésbicas, gays e bissexuais). A usuária “*loudestsubextintelelevision*” divulgou uma análise⁸¹ de 56 páginas sobre esta pesquisa, relacionando-a com Johnlock e como a série correspondia a parte do documento onde a emissora firmava um compromisso de introduzir em sua programação personagens LGB que não tivessem suas caracterizações reduzidas à sua sexualidade.

A TJLC também defende que Moffat (Moffat e Gatiss) pretendiam que Sherlock se tornasse a primeira adaptação dos contos de Conan Doyle a expor uma relação romântica entre os protagonistas. Quando Doyle liberou os primeiros contos de Sherlock Holmes, fãs já possuíam teorias de que os personagens viviam um romance que não podia ser revelado, uma vez que - na época - a homossexualidade era considerada, em diversos lugares, crime. Oscar Wilde, escritor e um dos melhores amigos de Arthur Conan Doyle, foi julgado e condenado⁸² pela justiça por ter - além de mantido um relacionamento com outro homem - referenciado relacionamentos homossexuais em seu livro *O Retrato de Dorian Grey* (1890).

⁸¹ Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/0B-R0-ikRKha4YzVNc2hscnJRbjg?pagelId=102167156478523910123&tid=0B-R0-ikRKha4Si1rUnF6WHBmRG8>

⁸² Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-picture-of-dorian-gray-art-ethics-and-the-artist>

Esta pretensão foi reforçada pelo louvor dos roteiristas em relação ao filme *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970), onde Sherlock sofria explicitamente por conta de seus sentimentos românticos em relação à John. O diretor, Billy Wilder, chegou a expor sua vontade de abordar a sexualidade entre Johnlock, mas foi barrado e não pode levar a representatividade às telas⁸³.

A TJLC reside um grande poder de incentivo quando se trata a levar os fãs a procurarem detalhes nas obras originais, como - por exemplo - referenciando o site *Nekosmuse*⁸⁴, um portal dedicado a examinar detalhadamente o subtexto presente na obra original de Sir Arthur Conan Doyle.

Os escritores, entretanto, já afirmaram que as piadas sobre John e Sherlock serem um casal não passam disso: piadas. Mark Gatiss afirmou com todas as palavras durante a *Comic Con*⁸⁵ de 2014⁸⁶ que o *ship* John e Sherlock nunca irá, de fato, acontecer. Já Moffat acha enfurecedor quando fala de um assunto e em seguida as pessoas estão em sites como o Twitter afirmando coisas do tipo “então isso significa que Sherlock é gay!”⁸⁷

4.3 Queerbaiting com Clexa, de *The 100*

Criada por Jason Rothenberg e lançada em 19 de Março de 2014 pela emissora norte-americana CW, *The 100* é uma série de ficção científica pós-apocalíptica vagamente baseada na saga de mesmo nome, escrita por Kass Morgan. Após um devastador apocalipse nuclear, a Terra se torna - aparentemente - inabitável e cerca de 2.400 sobreviventes vivem numa estação espacial conhecida como a Arca, sob a liderança do Chanceler Jaha. Com recursos escassos, todos os crimes - de qualquer natureza ou gravidade - são passíveis de morte por ejeção ao vácuo, a menos que o criminoso em questão seja menor de idade.

⁸³ Disponível em: <https://martygreyson.wordpress.com/2017/02/09/first-blog-post/>

⁸⁴ Disponível em: <http://www.nekosmuse.com>

⁸⁵ Convenção anual de entretenimento.

⁸⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OUIBMf5Hcrl>

⁸⁷ Disponível: <http://www.sheknows.com/entertainment/articles/1126849/sherlock-creators-told-fans-sherlock-john-not-gay>

Quando os sistemas de suporte à vida da Arca começam a falhar, 100 jovens prisioneiros são declarados dispensáveis e enviados à Terra para determinar se a mesma está em condições de gerar uma civilização novamente.

Os jovens deveriam aterrissar numa antiga instalação militar chamada Mount Weather, mas problemas com a cápsula em que se encontravam fizeram com que a mesma aterrissasse longe da base. Ao chegar na Terra, os jovens descobrem que a mesma não está, de fato, inabitada. Os chamados "Terra-Firmes" sobreviveram à Guerra Nuclear e formaram diversos clãs, incluindo uma sociedade tribal disposta a guerrear para defender seu território. Enquanto os jovens tentam formar uma comunidade experimental, a Arca tenta monitorar os sinais vitais dos 100 e falha. Passando por uma crise política interna que agrava-se conforme os recursos para sobrevivência se tornam insuficientes, uma possível evacuação torna-se uma corrida contra o tempo, assim como a luta por sobrevivência dos jovens que já estão em disputa contra os "Terra-Firmes".

Na segunda temporada, o povo do céu - como são chamados os sobreviventes da Arca - encontra abrigo no Mount Weather, mas o que parecia a salvação acaba se tornando um pesadelo. Os moradores do Mount Weather sobreviveram ao apocalipse sem manter contato com a radiação do lado de fora da instalação militar e para finalmente poderem deixar o abrigo, decidem conduzir experimentos envolvendo a extração de medula óssea do povo do céu.

Clarke Griffin - uma das personagens principais - acaba por se tornar líder deste povo e embora seu povo guerreie constantemente contra o povo de Lexa - comandante dos 12 clãs de Terra-Firmes - durante a primeira temporada, as duas não se encontram face a face até a segunda. No sétimo episódio, denominado "*Long Into an Abyss*", Clarke - que conseguiu escapar do Mount Weather - vai até Lexa para fazer uma oferta de acordo em prol de resgatar seus respectivos povos da prisão. Ao ver Clarke, Lexa logo a reconhece como a comandante do povo que dizimou trezentos de seus guerreiros, mas Clarke rebate com o fato de que Lexa foi quem mandou os trezentos guerreiros para dizimarem seu povo. Relutantemente, Lexa acaba cedendo à trégua com uma condição: que Clarke entregasse Finn - seu amor - uma vez que ele foi quem liderou o ataque resultante em 300 Terra-Firmes mortos. No episódio seguinte, Finn se entrega e Clarke, ao se despedir, o mata de maneira misericordiosa, evitando que o mesmo fosse

torturado. Ao perceber que possuíam muito em comum - incluindo o fato de que ambas perderam seus amores e que ambas precisaram deixar a razão em frente a emoção, as duas se compreenderam. No décimo episódio, Lexa e Clarke planejam sua ida ao Mount Weather - e quando Clarke é atacada por um Terra-Firme, Lexa a salva.

Após uma temporada onde Lexa e Clarke se aproximam de diversas maneiras e chegam a beijar-se, demonstrando intensa afeição uma pela outra, o último episódio apresenta um momento de extrema tensão, onde Lexa revela ter feito um pacto com o povo de Mount Weather: eles deixariam os prisioneiros Terra-Firmes partir em troca do povo do céu continuar cativo. Chocada com a traição de Lexa, Clarke se afasta e a terceira temporada se inicia com ambas completamente distantes. Escondida nas florestas, Clarke é agora conhecida como Wanheda - comandante da morte - e os Terra-Firmes acreditam que quem matá-la poderá tomar seu poder para si. Ciente disto, Lexa ordena que a tragam em segurança à Polis - local em que reside. Ao chegar na capital, Clarke considera matar Lexa - mas desiste e decide viver no local, tornando-se a embaixadora do 13º clã e sua estadia aproxima novamente as duas personagens.

Durante a temporada, diversas batalhas se sucedem e Lexa torna-se cada vez mais pacífica, aconselhada por Clarke cada vez que pensa em tomar uma decisão violenta. O mentor de Lexa, Titus se mostra insatisfeito e revoltado com a nova forma de comando, culpando Clarke por sua mansidão. Lexa rebate dizendo que consegue separar seu trabalho de seus sentimentos. No sétimo episódio - *Thirteen* - os sentimentos de ambas finalmente culminam numa cena de sexo, onde os beijos são cheios de emoção. As duas estão apaixonadas.

Ao deixar o quarto, Clarke se depara com Titus - que tenta matá-la com um tiro - mas a bala acaba atingindo Lexa. Clarke tenta salvá-la sem êxito, e após recitar a frase que os Terra-Firmes usam quando alguém morre - "*may we meet again*" (que possamos nos encontrar novamente), Clarke a beija, despedindo-se.

Embora Lexa não esteja mais viva na série, a personagem continua viva no coração dos fãs e seu legado foi construído de maneira que a mesma tornou-se um marco na representatividade LGBTQ+ na TV.

Clexa pode ser considerado *Queerbaiting*, segundo os fãs, em primeiro lugar pela maneira como o *showrunner*⁸⁸ tratou a personagem. Embora a morte de Lexa tenha ocorrido no meio da temporada, Rothenberg promoveu diversas vezes sua aparição no último episódio da série, o que levou os fãs a manterem a esperança de que a personagem - de alguma maneira - retornaria. No fim das contas, a última aparição de Lexa em *The 100* foi em um universo alternativo, o que levou os fãs a acreditarem que estavam sendo usados para gerar audiência.

FIGURA 5 - FÃ ACREDITA ESTAR SENDO USADA PARA AUDIÊNCIA



Disponível em: <https://twitter.com/Midst0Fnothing/status/709392737699627008>

Algumas reações foram extremas, o que levou uma das escritoras da série - Shawna Benson - a postar em seu *Twitter* mensagens contra automutilação e indicando telefones para prevenção de suicídio⁸⁹. Já Rothenberg optou por ignorar os comentários negativos. O único momento em que o produtor decidiu reconhecer que poderia ter lidado de maneira diferente com a saída de Alysia Debnam-Carey

⁸⁸ Termo utilizado para designar as mentes por trás de uma série de TV

⁸⁹ Disponível em: <https://www.hypable.com/the-100-season-3-writers-fans-lexa-death/>

– que interpreta Lexa - da série foi durante um podcast, onde afirmou estar abalado com a negatividade que recebeu e que estava triste pelas pessoas estarem tristes. Sua declaração - que foi retirada do ar - não agradou o público, o que levou o *fandom* a procurar maneiras de diminuir sua popularidade: o produtor perdeu cerca de 15 mil seguidores no *Twitter*. Além disso, muitas pessoas deixaram de assistir a série exclusivamente pela maneira como a morte de Lexa foi tratada. O episódio seguinte à fatídica cena, contou com a pior audiência⁹⁰ da temporada até então.

Enquanto a hashtag #The100 esteve nos Trending Topics por pouco tempo durante o episódio, hashtags como #Lexa e #LexaDeservedBetter ficaram em posições altas durante semanas. A frase “*Lexa Deserved Better*” (Lexa merecia mais) tornou-se viral⁹¹, associada à luta da comunidade LGBTQ+ por melhor representatividade.

Foi criada também uma petição⁹² pedindo para que Alysia voltasse à série. Intitulada “Bring Alysia Debnam Carey (Lexa) Back in The 100”, a mesma contou com 16.765 assinaturas durante o período que esteve no ar.

Em segundo lugar, o *Queerbaiting* - neste caso - reside no fato de Lexa ser mais uma vítima do “*Bury Your Gays*” trope. A repercussão da morte de Lexa demonstra que matar⁹³ personagens homossexuais - lésbicas, principalmente - é um *trend*⁹⁴ que precisa acabar.

Essas três séries aparecem com destaque na percepção do público internanacional e também do público participante desta pesquisa, como se verá mais adiante, e por isso foram aqui contextualizadas de modo a melhor evidenciar a prática do *Queerbaiting*.

⁹⁰ Disponível em: <https://io9.gizmodo.com/angry-fans-may-have-actually-driven-down-the-100s-ratin-1764318782>

⁹¹ Disponível em: https://www.buzzfeed.com/skarlan/for-the-love-of-clexa?utm_term=.oc0qp65MY#.qf5XzLOGm

⁹² Disponível em: https://www.change.org/p/jason-rothenberg-bring-alycia-debnam-carey-lexa-back-in-the-100?recruiter=289657221&utm_source=share_petition&utm_medium=twitter&utm_campaign=share_twitter_responsive

⁹³ Disponível em: <https://www.marieclaire.com/culture/news/a28685/gay-lesbian-character-deaths-tv/>

⁹⁴ Palavra em inglês para “tendência”.

5. METODOLOGIA

Para o desenvolvimento da análise do impacto do *Queerbaiting* na relação fã-produto dentro do contexto da ficção seriada audiovisual, foi realizada uma pesquisa exploratória. Segundo Bonin (2005, p. 125):

A pesquisa exploratória traz contribuições importantes para a construção investigativa. As pistas relativas ao(s) fenômeno(s) geradas através dela facilitam a construção e a concretização dos problemas/objetos investigados; permitem trabalhar na construção de configurações teóricas sensíveis aos objetos concretos da realidade comunicacional; suscitam o aprofundamento de dimensões teóricas que se revelam importantes na configuração do concreto.

Para realizar esta pesquisa, foi utilizado levantamento bibliográfico, coleta de dados em redes sociais digitais, além de aplicação de um questionário online.

No *Twitter*, utilizei minha conta pessoal - onde possuo quase 15 mil seguidores - para, num primeiro momento, questionar ao meu próprio público qual foi o pior caso de *Queerbaiting* que os mesmos já identificaram numa série, constituindo esta etapa o start da pesquisa exploratória.

A decisão foi tomada pelo engajamento que recebo em relação ao assunto, uma vez que - além de *personal account* - minha conta também é utilizada como *stan account* focada em séries. O *tweet*⁹⁵ foi publicado no dia 7 de Março de 2018 e recebeu cerca de 470 respostas, 410 likes e 580 retweets gerando 91,792 impressões e 4.940 engajamentos. As respostas foram importantes para decidir então quais grupos do Facebook receberiam a pesquisa posteriormente. Os *ships* mais citados foram SwanQueen de *Once Upon a Time*, Johnlock de *Sherlock*, Destiel de *Supernatural*, Rizzles de *Rizzoli & Isles* e Clexa de *The 100*. Com base nisso, decidi mapear no Facebook os grupos Igreja SwanQueen é Amor⁹⁶, Clexa Brasil⁹⁷, Destiel Brasil⁹⁸, Filmes e Séries com temática Lésbica⁹⁹ e O *ship* é legal,

⁹⁵ Postagem no Twitter

⁹⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/swen.amor/>

⁹⁷ Disponível em: https://www.facebook.com/profile.php?id=1760952587510304&ref=br_rs

⁹⁸ Disponível em: https://www.facebook.com/profile.php?id=425042114272368&ref=br_rs

⁹⁹ Disponível em: https://www.facebook.com/profile.php?id=450735711647956&ref=br_rs

mas¹⁰⁰. Os *ships* Johnlock e Rizzles só possuem grupos estrangeiros e como o foco da pesquisa eram os fãs brasileiros, não foram incluídos na pesquisa.

Os outros *ships* citados nas respostas para o *tweet* foram utilizados para compor as opções do questionário.

No cenário atual de convergência midiática, a coleta de material online na pesquisa é uma tendência. Segundo Henry Jenkins (2009), a internet é o meio de comunicação que se estabeleceu mais rápido por satisfazer várias demandas humanas essenciais no mundo de hoje. Levando este fato em consideração e adicionando a opinião de Hempel (2011) - que afirma que a internet é social, móvel, pesquisável e disponível instantaneamente - conclui-se que este ambiente propício contribuiu para pesquisadores definirem seus receptores virtuais, aplicando suas pesquisas em redes sociais, por exemplo. Deste modo, entendemos nesta pesquisa que o melhor instrumento para chegar à percepção dos fãs brasileiros de ficção seriada audiovisual quanto ao *Queerbaiting* era, justamente, fazendo uso dos espaços em que estes estão inseridos, ou seja, os sites de redes sociais.

Deste modo, levando em conta que as pesquisa sobre fãs têm também como possibilidade a atuação do fã pesquisador (AMARAL, MONTEIRO, 2013) decidi também compartilhar a pesquisa em minha própria conta no *Twitter* no mesmo dia em que compartilhei no *Facebook*. O *tweet*¹⁰¹ recebeu 247 retweets, 147 likes e 28 respostas gerando 26,027 impressões e 2,457 engajamentos. O questionário, produzido no *Google Forms*, foi postado tanto no *Facebook* quanto no *Twitter* no dia 25/05 ficou disponível até o dia 27/05 e contou com três seções.

A primeira teve como objetivo traçar um breve perfil da pessoa que estava respondendo (nome, gênero, idade, orientação sexual) além de questionar se a mesma estava ou não familiarizada com o conceito de *ship* e *Queerbaiting*. A segunda seção possuía definições dos termos retiradas do site Mundo Estranho¹⁰². A última seção contava com oito perguntas, sendo quatro fechadas, uma aberta e

¹⁰⁰ Disponível em: https://www.facebook.com/profile.php?id=628960000479703&ref=br_rs

¹⁰¹ Disponível em: https://twitter.com/berry_sck/status/999850191850233856

¹⁰² Disponível em <https://mundoestranho.abril.com.br/blog/turma-do-fundao/queerbaiting-na-ficcao-saiba-o-que-e-e-por-que-e-prejudicial/> e <https://mundoestranho.abril.com.br/televisao/de-onde-vem-o-termo-shippar/>

três fechadas com sub-questionamentos onde o participante poderia também responder com outras opções, ao invés de somente assinalar as existentes.

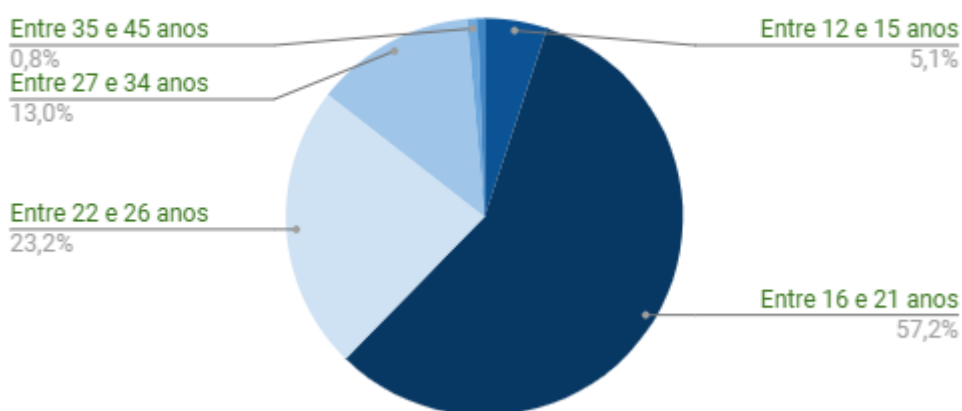
Durante o tempo em que esteve disponível, foram recebidas 682 respostas válidas, cujos resultados são apresentados e discutidos a seguir.

6. A PERCEPÇÃO DOS FÃS

Entre 682 respostas, pessoas na faixa de idade entre 16 e 21 anos são as que mais aderiram ao questionário online sobre *Queerbaiting*, somando 57,2%. Pessoas com idade entre 22 e 26 anos ficam em segundo lugar, correspondendo a 23,2% , seguidas pela parcela de 13% entre os 27 e 34 anos e 5,1% entre 12 e 15 anos, enquanto 0,8% possuem idade entre 35 e 45 anos. Apenas quatro pessoas disseram ter mais de 46 anos, o que equivale a 0,5 do total de entrevistados, como visualiza-se no gráfico a seguir:

FIGURA 6 – GRÁFICO 1: FAIXA ETÁRIA DOS PARTICIPANTES DO QUESTIONÁRIO SOBRE QUEERBAITING

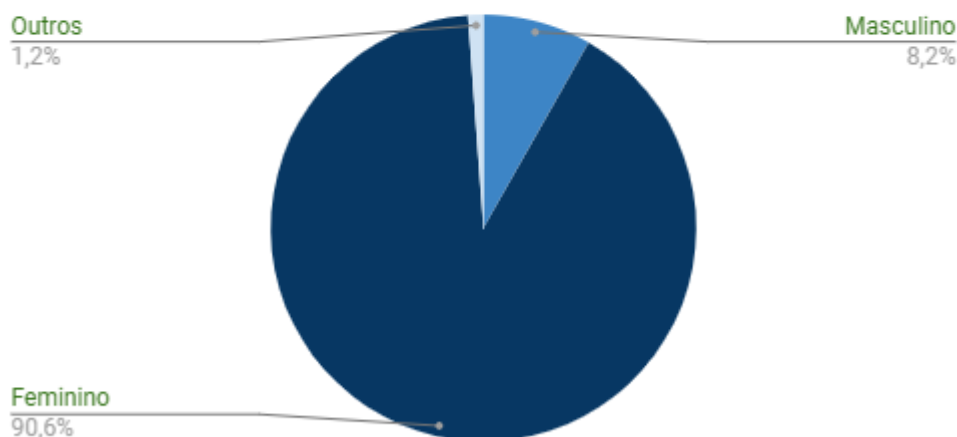
Gráfico 1 - Faixa etária dos participantes do questionário sobre Queerbaiting



Quanto ao gênero, a resposta foi 90,6% de mulheres contra 8,2% de homens. Estes números, porém, não fecham 100%, uma vez que outros gêneros como “não-binário”, “andrógino”, “gênero fluido” e “agênero” foram identificados, somando 1,2%.

FIGURA 7 - GRÁFICO 2: GÊNERO DOS PARTICIPANTES DO QUESTIONÁRIO SOBRE QUEERBAITING

Gráfico 2 - Gênero dos participantes do questionário sobre Queerbaiting



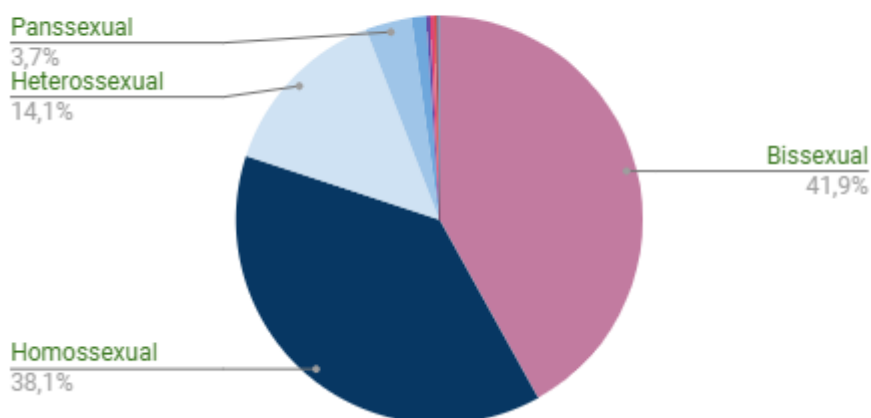
Este número relaciona-se com o estudo *Target Group Index*, do Ibope, realizado com 20,7 mil pessoas. O estudo aponta que, entre brasileiros que assistem à TV aberta, mulheres solteiras de 12 a 19 anos das classes A e B são as que mais consomem séries estrangeiras¹⁰³. Pode-se também relacionar este resultado a uma pesquisa realizada por DANTAS (2015) onde mulheres com um bom nível de escolaridade são apontadas como as participantes de fandoms que mais dedicam tempo rotineiramente à produção cultural dentro dos mesmos.

O próximo item questionou a orientação sexual dos participantes. Esta pergunta se fez necessária, principalmente, para constatar se - de fato - a percepção do *Queerbaiting* está interligada à ausência da representatividade LGBTQ+ na TV ou à falta de qualidade da mesma quando presente. Dos participantes: 41,9% identifica-se bissexual, 38,1% identifica-se homossexual, 14,1% identifica-se heterossexual, 3,7% identifica-se panssexual, 1,2% identifica-se assexual, 0,3% identifica-se demisssexual, 0,1% identifca-se *queer*, 01,% identifica-se abrossexual, 0,1% possui dúvidas em relação a sua orientação sexual e 0,3% prefere não se rotular, como verifica-se no gráfico abaixo:

FIGURA 8 - GRÁFICO 3: ORIENTAÇÃO SEXUAL DOS PARTICIPANTES

¹⁰³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1435836-pesquisa-revela-que-jovens-solteiras-sao-as-maiores-viciadas-em-series.shtml>

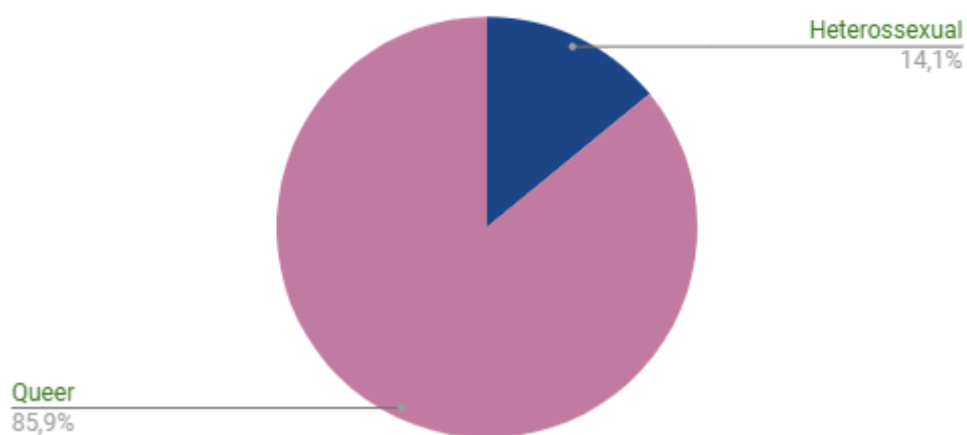
Gráfico 3 - Orientação sexual dos participantes



Uma vez que a teoria *queer* permite pensar a multiplicidade, ambiguidade e a fluidez das identidades tanto sexuais quanto de gênero (LOURO, 2004), as orientações citadas que não a heterossexual são consideradas *queer*. Levando isso em consideração, pode-se concluir que o maior índice de adesão partiu desta comunidade, somando 85,9% contra a minoria de 14,1% heterossexual:

FIGURA 9 - GRÁFICO 4: ORIENTAÇÃO SEXUAL DOS PARTICIPANTES RESUMIDA

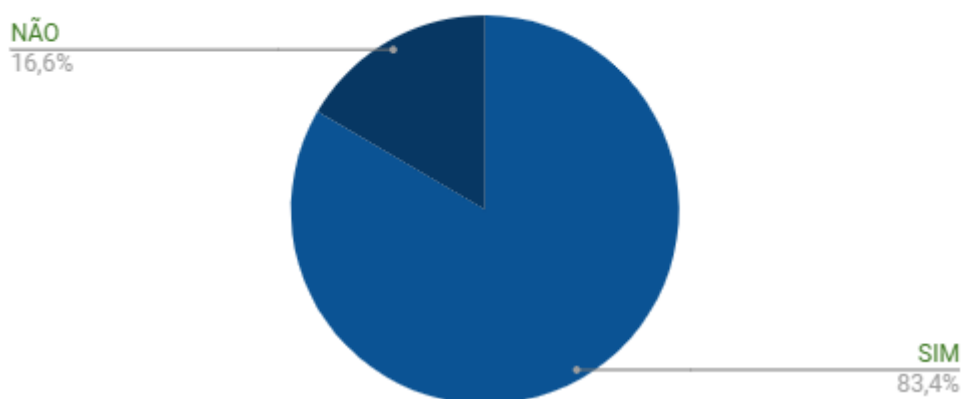
Gráfico 4 - Orientação sexual dos participantes resumida



No item “Você está familiarizado(a) com o termo *Queerbaiting*?” foram coletadas 682 respostas, onde 83,4% das pessoas afirmaram conhecer o termo enquanto 16,6% responderam que não, aspecto que já aponta o engajamento do público com a temática.

FIGURA 10 - GRÁFICO 5: FAMILIARIZAÇÃO COM O TERMO *QUEERBAITING*

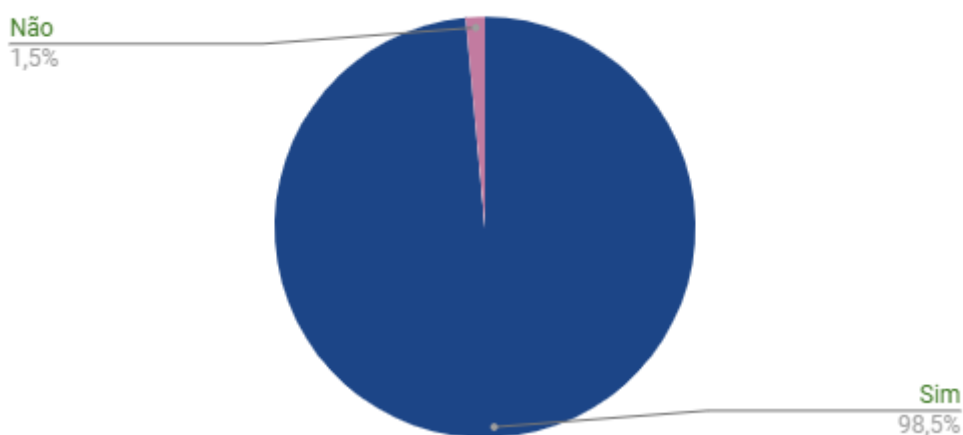
Gráfico 5 - Familiarização com o termo *Queerbaiting*



No item seguinte, o questionamento foi se as pessoas estavam familiarizadas com o conceito de *ship*, e a resposta foi quase unânime: 98,5% afirmaram conhecer o conceito enquanto apenas 1,5% negou.

FIGURA 11- GRÁFICO 6: FAMILIARIZAÇÃO COM O CONCEITO DE *SHIP*

Gráfico 6 - Familiarização com o conceito de *ship*

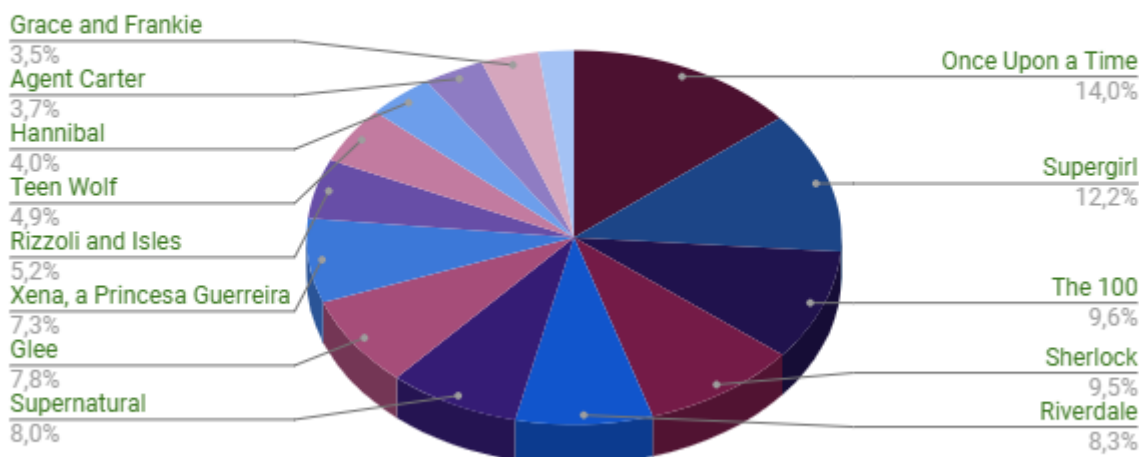


Na seção seguinte do questionário, foram apresentadas breves definições tanto de *Queerbaiting*¹⁰⁴ quanto de *ship*¹⁰⁵ - ambas extraídas do site Mundo Estranho. Desta maneira, as pessoas puderam prosseguir com a pesquisa tendo em mente do que esta se tratava.

No item “Em quais destas séries você já identificou um ou mais casos de *Queerbaiting*?” foram dadas 13 opções pré-estabelecidas de séries. Com 14,0%, *Once Upon a Time* foi a mais votada - ou seja, é nela que as pessoas mais identificam a presença do *Queerbaiting*. Esta foi seguida por *Supergirl*, com 12,2%, *The 100* com 9,6%, *Sherlock* com 9,5%, *Riverdale* com 8,3%, *Supernatural* com 8,0%, *Glee* com 7,8%, *Xena: The Warrior Princess* com 7,3%, *Rizzoli & Isles* com 5,2%, *Teen Wolf* com 4,9%, *Hannibal* com 4,0%, *Agent Carter* com 3,7% e *Grace and Frankie* com 3,5%.

FIGURA 12 - GRÁFICO 7: SÉRIES EM QUE FOI IDENTIFICADA A PRÁTICA DO QUEERBAITING

Gráfico 7 - Séries em que foi identificada a prática do Queerbaiting



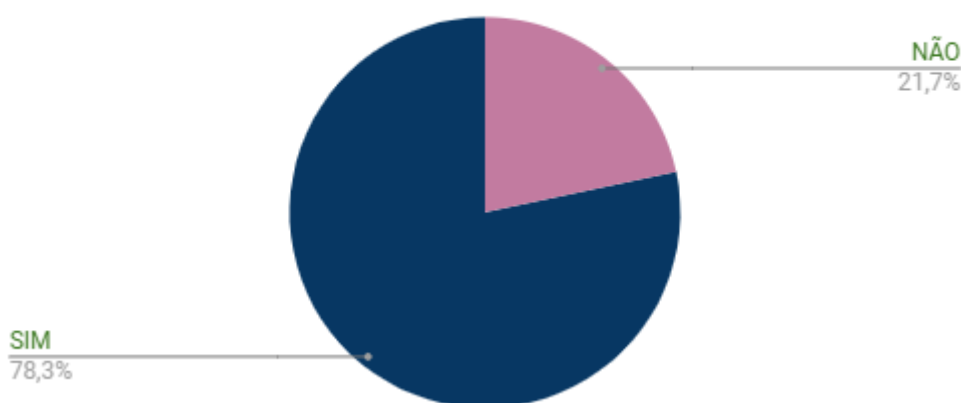
¹⁰⁴ Queerbaiting – disponível em: <https://mundoestranho.abril.com.br/blog/turma-do-fundao/queerbaiting-na-ficcao-saiba-o-que-e-e-por-que-e-prejudicial/>

¹⁰⁵ Ship – disponível em: <https://mundoestranho.abril.com.br/televisao/de-onde-vem-o-termo-shippar/>

Ao responder se já haviam identificado a prática em outras séries não listadas, 143 pessoas responderam: 21,7% afirmaram não ter identificado enquanto 78,3% disseram ter detectado o *Queerbaiting* nas mesmas.

FIGURA 13 - GRÁFICO 8: IDENTIFICAÇÃO DE *QUEERBAITING* EM OUTRAS SÉRIES

Gráfico 8 - Identificação de Queerbaiting em outras séries



Como esta opção estava aberta, as pessoas puderam apontar mais de uma série. Entre elas, estavam presentes séries como *Jessica Jones* (2015 -), *Faking It* (2014 - 2016), *The Good Place* (2016 -), *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* (2016 – 2017), *Merlin* (2008 – 2012) e *Skam* (2015 – 2017). A série brasileira *Malhação* (1995 -) da Rede Globo, também foi citada – mais especificamente, a temporada “Viva a Diferença” que foi lançada no dia 8 de Maio de 2017 e ficou no ar até 5 de Março de 2018.

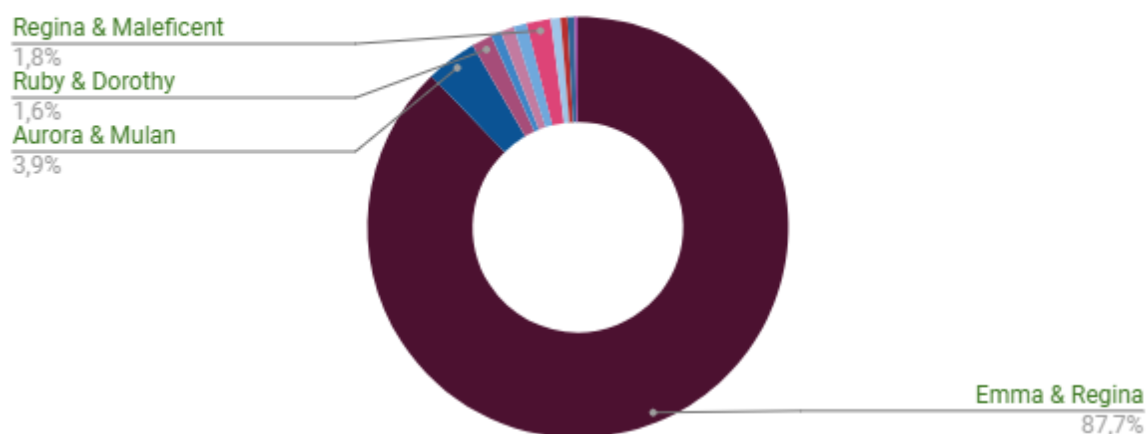
O próximo item questionou em quais *ships* das séries listadas as pessoas identificavam o uso do *Queerbaiting*. A pergunta foi aberta, o que possibilitou que as pessoas apontassem na mesma resposta mais de um casal.

Once Upon a Time recebeu 383 respostas válidas, onde o *ship* SwanQueen (Emma/Regina) foi apontado 336 vezes, formando 87,7%. Outros *ships femslash* também foram indicados: Sleeping Warrior (Aurora/Mulan) com 3,9%, DragonQueen (Regina/Maleficent) com 1,8%, Ruby Slippers (Ruby/Dorothy) com 1,6%, Red Beauty (Ruby/Belle) e Emma/Lily - ambos com 1,0%, Red Warrior (Ruby/Mulan) e Mad Archer (Robin/Alice) - ambos com 0,8% e Mulan/Merida e Sea

Devil (Cruella/Ursula) - ambos com 0,5%. O *ship* Captain Charming (Hook/Charming) somou 0,3%, sendo o único *slash ship* lembrado.

FIGURA 14 - GRÁFICO 9: SHIPS DE ONCE UPON A TIME ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

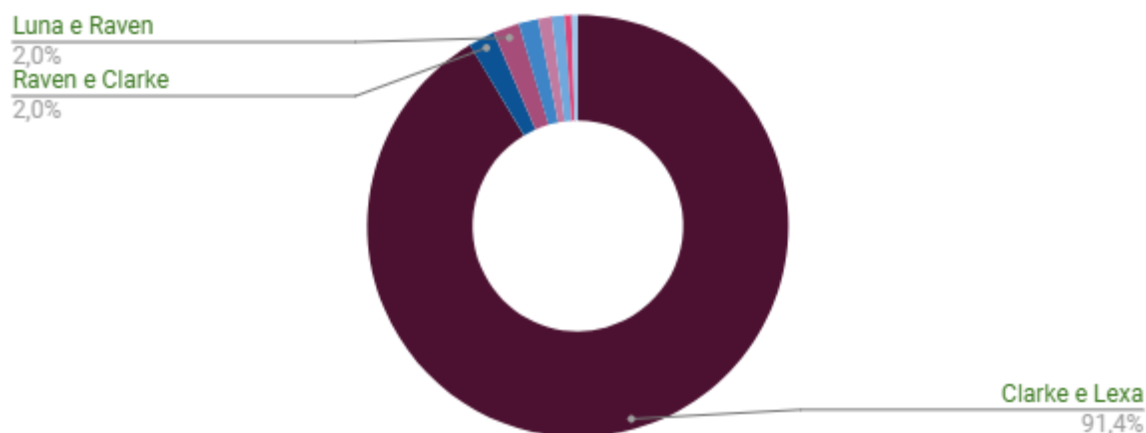
Gráfico 9 - Ships de Once Upon a Time onde é percebido o Queerbaiting



The 100 recebeu 226 respostas válidas, onde o femslash Clexa (Clarke/Lexa) apareceu 181 vezes, somando 91,4%. Também femslash, foram citados os *ships* Raven/Clarke e Sea Mechanic (Luna/Raven) - ambos com 2,0%, Doctor Mechanic (Raven/Abby) com 1,5%, Clarktavia (Octavia/Clarke) e Niytavia (Octavia/Niylah) - ambos com 1,0%. Os slash Jonty (Jasper/Monty) e Briller (Bryan/Nathan) receberam 0,5% das respostas cada um.

FIGURA 15 - GRÁFICO 10: SHIPS DE THE 100 ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

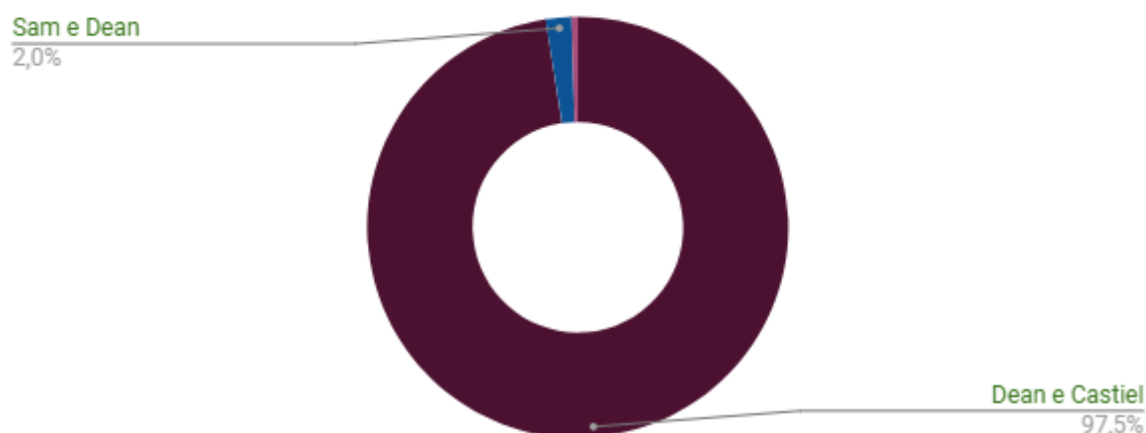
Gráfico 10 - Ships de The 100 onde é percebido o Queerbaiting



Supernatural recebeu 203 respostas válidas onde todos os *ships* citados são slash. Em primeiro lugar, ficou Destiel (Dean/Castiel) com 97,5%. Em segundo lugar ficou o *ship* Sam/Dean - também conhecido como “*Wincest*”, uma vez que os personagens são irmãos - com 2,0%. Por último, ficou o *ship* Sabriel (Sam/Gabriel) com 0,5%.

FIGURA 16 - GRÁFICO 11: SHIPS DE SUPERNATURAL ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

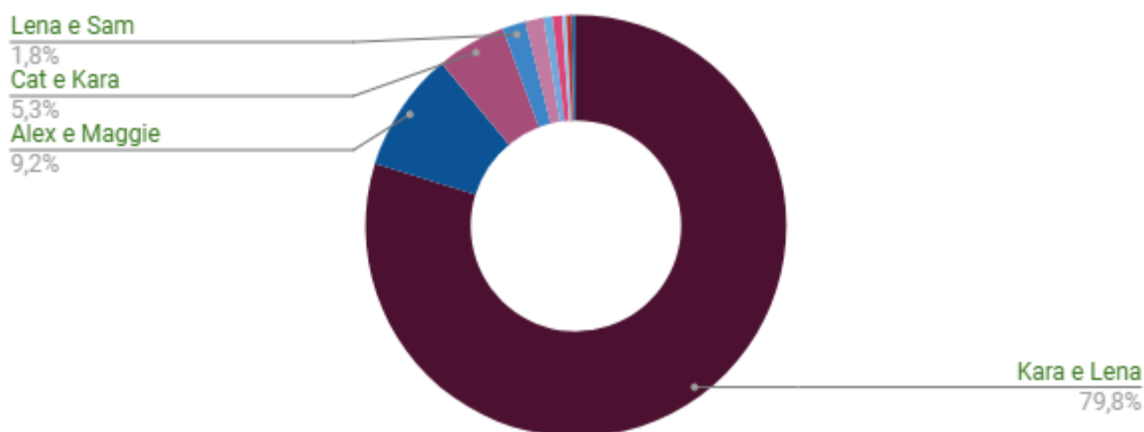
Gráfico 11 - Ships de Supernatural onde é percebido o Queerbaiting



Supergirl recebeu 275 respostas válidas onde o femslash SuperCorp (Kara/Lena) ficou em primeiro lugar, com 79,8%. O *ship* Sanvers (Alex/Maggie) ficou em segundo, com 9,2%, seguido de SuperCat (Cat/Kara) com 5,3% e ReignCorp, com 1,8%. Outros femslash também foram citados, sendo estes: AgentReign (Alex e Sam) com 1,4%, AgentCorp (Alex/Lena) com 0,7%, além de SuperLane (Kara/Lucy) e Astra/Alex, ambos os *ships* com 0,4%. Dois slash *ships* foram lembrados, sendo eles James/Winn com 0,7% e Mon-EI/Winn, com 0,4%.

FIGURA 17 - GRÁFICO 12: SHIPS DE SUPERGIRL ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

Gráfico 12 - Ships de Supergirl onde é percebido o Queerbaiting

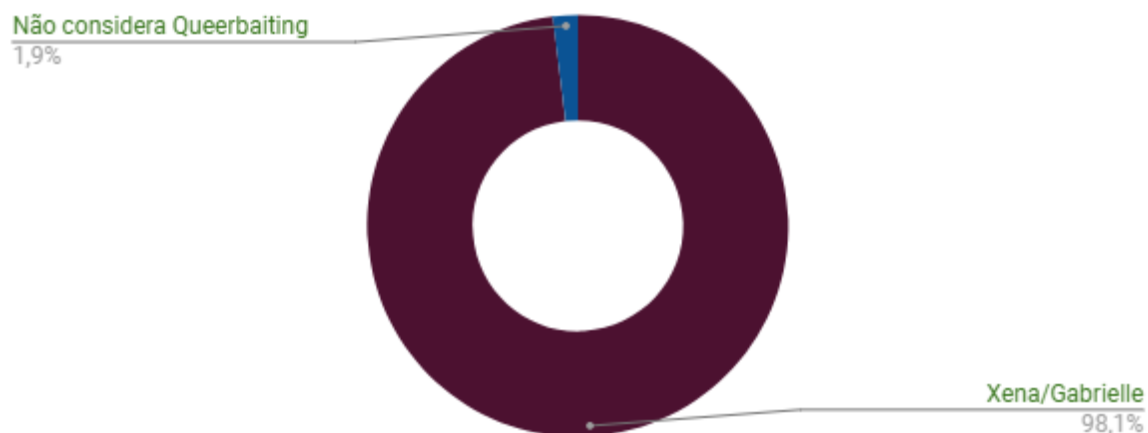


Quando se trata de Xena: The Warrior Princess, ocorre um fato curioso: de 157 respostas, 154 apontaram como *ship* usado para *Queerbaiting* o femslash Xena/Gabrielle. Entretanto, as outras três respostas não foram usadas para apontar outro *ship* - o que faz de Xena/Gabrielle o único *ship* utilizado para *Queerbaiting* identificado na série - e sim para demonstrar descontentamento pela série aparecer na lista. As três respostas, que formaram 1,9%, disseram:

“não tem um pingão de *queerbait* nelas”, “XWP NUNCA será QB e teria prazer de dissertar sobre isso” e “Não acho que foi”.

FIGURA 18 - GRÁFICO 13: SHIPS DE XENA, A PRINCESA GUERREIRA ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

Gráfico 13 - Ships de Xena, a Princesa Guerreira onde é percebido o Queerbaiting



Em Rizzoli & Isles, o resultado foi unânime. De 129 respostas válidas, 100% concordou que o *ship* utilizado para fisgar a audiência LGBTQ+ é formado pelas colegas de trabalho Jane Rizzoli e Maura Isles, ou apenas *Rizzles*:

FIGURA 19 - GRÁFICO 14: SHIPS DE RIZZOLI & ISLES ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

Gráfico 14 - Ships de Rizzoli & Isles onde é percebido o Queerbaiting

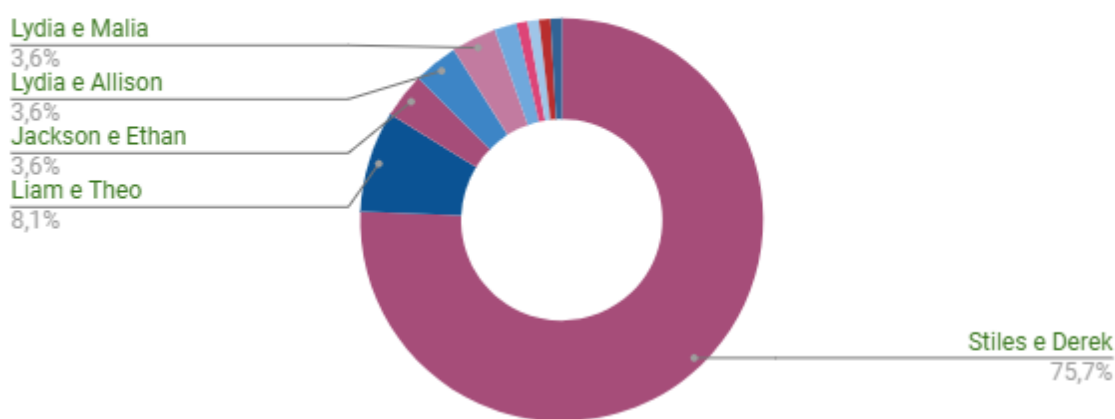


Tratando-se de *Teen Wolf*, foi contabilizada a presença de 11 *ships*. O que foi indicado mais vezes foi Sterek (Stiles/Derek) com 75,7%. Em segundo, fica Thiam (Theo/Liam) com 8,1%. Em terceiro, os *ships* Jethan (Jackson/Ethan),

Allydia (Lydia/Alison) e Malydia (Lydia/Malia) empatam com 3,6% cada. Em quarto está o *ship* Sciles (Scott/Stiles) com 1,8%. Por fim, os *ships* Malira (Malia/Kira), Scisaac (Isaac/Scott), Scerek (Scott/Derek) e Morey (Mason/Corey) empatam com 0,9%:

FIGURA 20 - GRÁFICO 15: SHIPS DE TEEN WOLF ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

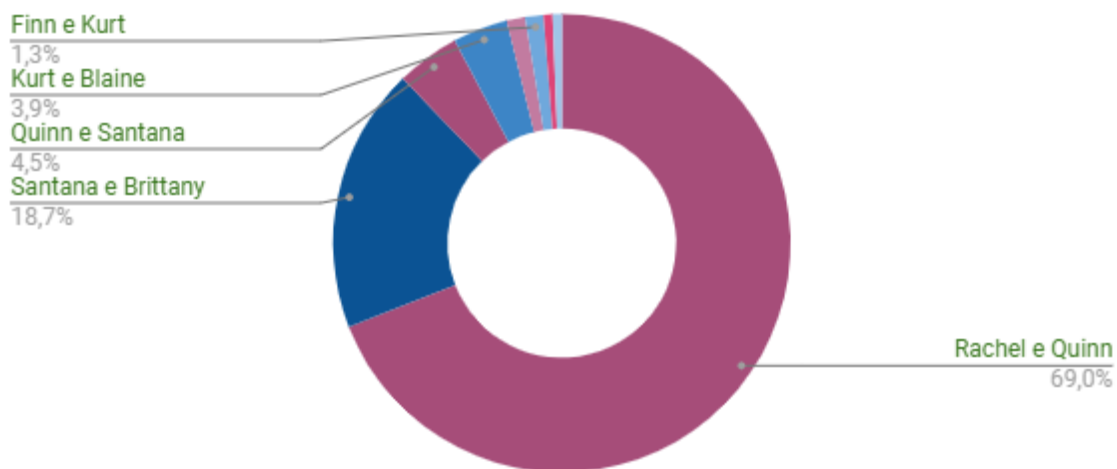
Gráfico 15 - Ships de Teen Wolf onde é percebido o Queerbaiting



Glee recebeu 175 respostas, onde 8 *ships* foram apontados. Em primeiro lugar, Faberry (Rachel e Quinn), com 69,0%. Em segundo, Brittana (Brittany e Santana) com 18,7%. Em terceiro, Quintana (Quinn e Santana) com 4,5%. Klaine (Kurt e Blaine) aparece em quarto, com 3,9%. Furt fica em quinto lugar, com 1,3%. Ainda são citados os *ships* Jyder (Jake/Ryder) e Blam (Blaine/Sam) com 0,6% cada.

FIGURA 21 - GRÁFICO 16: SHIPS DE GLEE ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

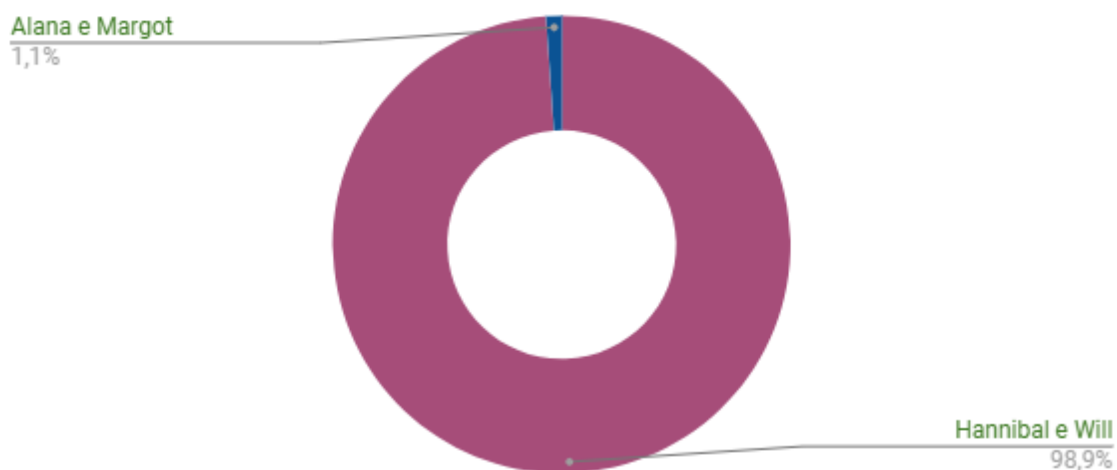
Gráfico 16 - Ships de Glee onde é percebido o Queerbaiting



Em *Hannibal*, das 90 respostas válidas, 98,9% apontam o slash Hannigram (Hannibal/Will). O restante indicou o femslash Marlana (Alana/Margot), formando 1,1%.

FIGURA 22 - GRÁFICO 17: SHIPS DE HANNIBAL ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

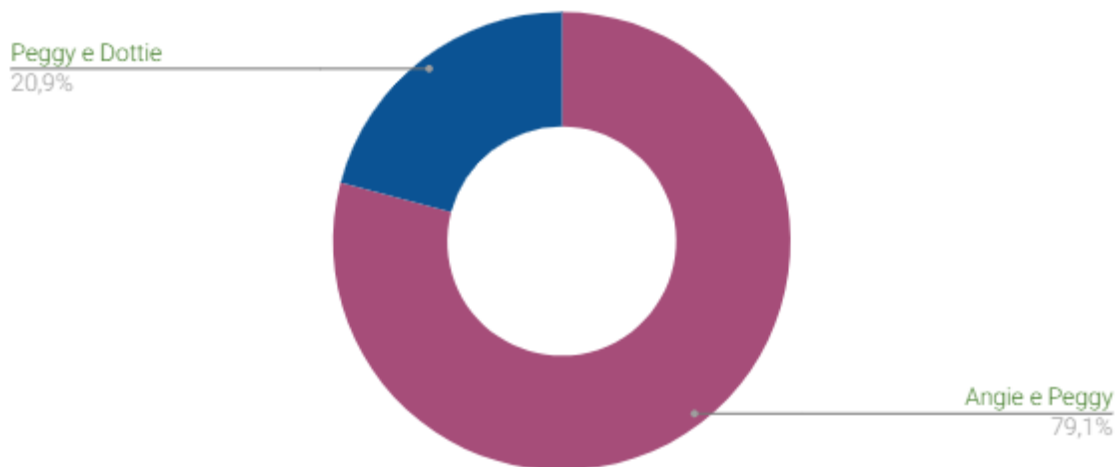
Gráfico 17 - Ships de Hannibal onde é percebido o Queerbaiting



A série *Agent Carter* recebeu 67 respostas válidas, onde 79,1% apontou o ship femslash Cartinelli (Angie e Peggy) e 20,9% indicou Peggy/Dottie.

FIGURA 23 - GRÁFICO 18: SHIPS DE AGENT CARTER ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

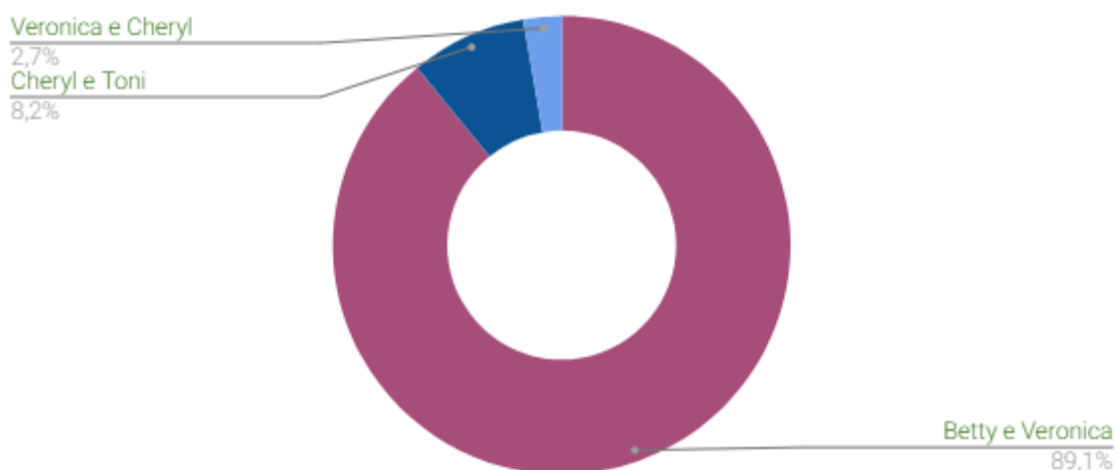
Gráfico 18 - Ships de Agent Carter onde é percebido o Queerbaiting



Em *Riverdale*, quatro *ships* femslash e dois slash foram apontados por 169 respostas válidas. O *ship* Beronica (Betty/Veronica) ficou em primeiro lugar, com 85,2%. Em segundo, Choni (Cheryl/Toni) aparece com 7,8%. Cheronica (Cheryl e Veronica) e Jarchie (Archie/Jughead) empatam com 2,6% cada, assim como Moovin (Kevin/Moose) e Cherosie (Cheryl/Josie) empatam com 0,9%:

FIGURA 24 - GRÁFICO 19: SHIPS DE RIVERDALE ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

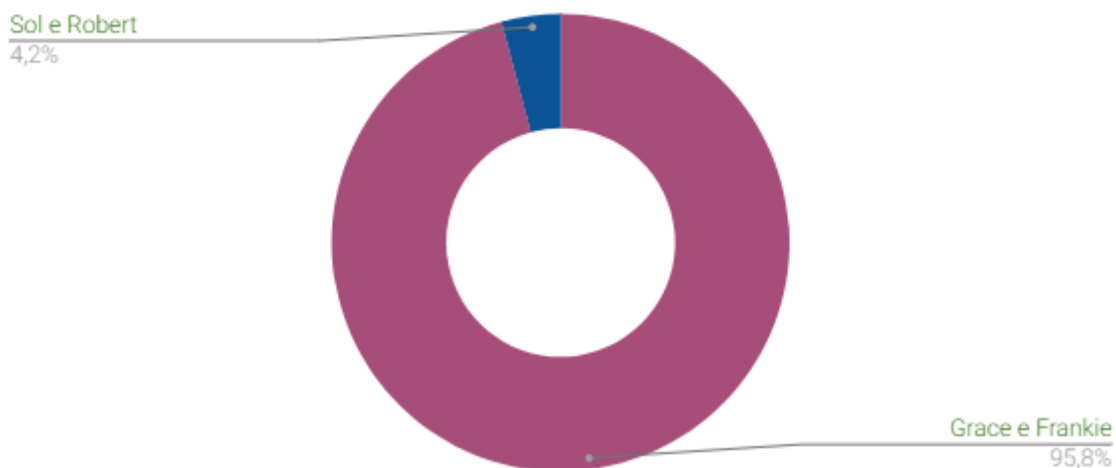
Gráfico 19 - Ships de Riverdale onde é percebido o Queerbaiting



A série *Grace and Frankie* recebeu 72 respostas válidas. Destas, o femslash Grace/Frankie foi apontado com 95,8% e o slash Sol/Robert com 4,2%:

FIGURA 25 - GRÁFICO 20: SHIPS DE GRACE AND FRANKIE ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

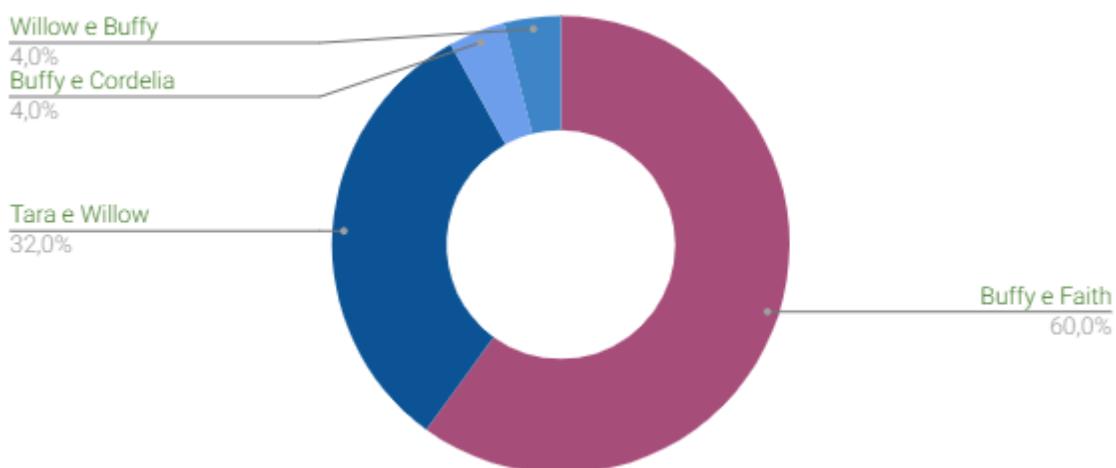
Gráfico 20 - Ships de Grace and Frankie onde é percebido o Queerbaiting



A série *Buffy The Vampire Slayer* recebeu a menor adesão do questionário, com apenas 25 respostas válidas. Baith (Buffy/Faith) aparece com 60,0%. Em segundo, está Twillow (Tara/Willow) com 32,0%. Coffee (Cordelia/Buffy) e Wuffy (Willow/Buffy) empatam com 4,0%. Todos os *ships* identificados são femslash:

FIGURA 26 - GRÁFICO 21: SHIPS DE BUFFY THE VAMPIRE SLAYER ONDE É PERCEBIDO O QUEERBAITING

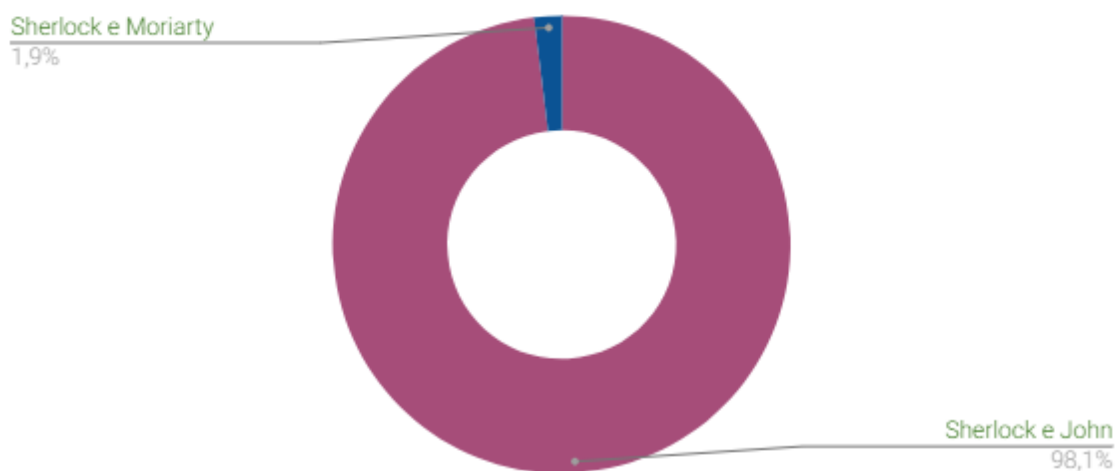
Gráfico 21 - Ships de Buffy The Vampire Slayer onde é percebido o Queerbaiting



Por fim, a série *Sherlock* recebeu 208 respostas válidas, onde o slash Johnlock (John/Sherlock) - com 98,1% - foi quase unanimemente identificado como o *ship* utilizado para *Queerbaiting*. O único outro *ship* identificado foi o, também slash, Sheriarty (Sherlock e Moriarty), com 1,9%.

FIGURA 27 - GRÁFICO 22: SHIPS DE SHERLOCK ONDE É PERCEBIDO O *QUEERBAITING*

Gráfico 22 - Ships de Sherlock onde é percebido o Queerbaiting



O próximo item questionava se os participantes já haviam deixado de assistir alguma série por conta do *Queerbaiting* presente na mesma. De 677 votos, 51,4% afirmou ter abandonado uma série por esta razão, enquanto 48,6% admitiu ter continuado.

FIGURA 28 - GRÁFICO 23: VOCÊ JÁ DEIXOU DE ASSISTIR ALGUMA SÉRIE POR SENTIR QUE ESTAVA SOFRENDO *QUEERBAITING*?

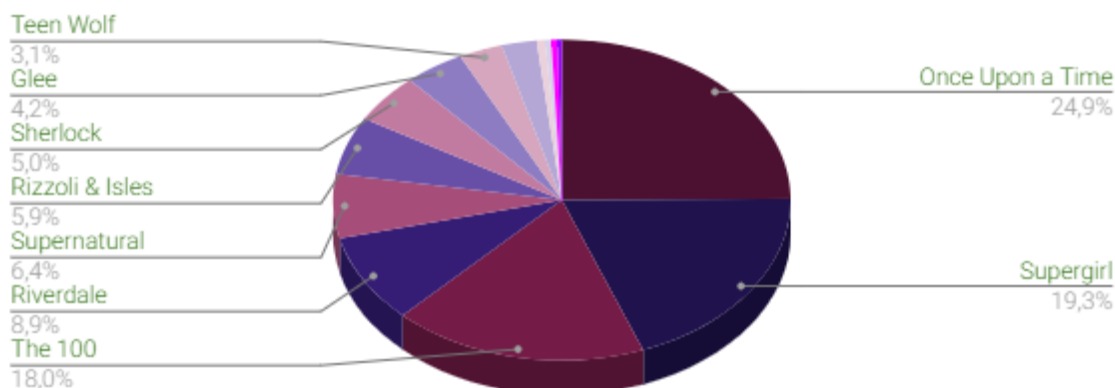
Gráfico 23 - Você já deixou de assistir alguma série por sentir que estava sofrendo Queerbaiting?



O item que questionou quais as séries abandonadas possuiu como opção as 14 séries já supracitadas, além de um espaço aberto para indicar outras séries não listadas. Das 14 séries, *Once Upon a Time* foi a que mais perdeu público: foram 170 pessoas, o que somou 24,9%. Em seguida, *Supergirl* aparece com 19,3% e *The 100* está logo atrás, com 18,0%. *Riverdale* deixou de ser assistida por 8,9% dos participantes, *Supernatural* por 6,4%, *Rizzoli & Isles* por 5,9%, *Sherlock* por 5,0%, *Glee* por 4,2% e *Teen Wolf* por 3,1%. *Agent Carter* perdeu 17 dos 345 participantes, somando 2,5%, seguida por *Hannibal* e *Xena, the Warrior Princess* empatados com 0,4%. *Buffy The Vampire Slayer* ficou por último, com 0,3%.

FIGURA 29 - GRÁFICO 24: SÉRIES ABANDONADAS PELO PÚBLICO EM DECORRÊNCIA DA PERCEPÇÃO DO QUEERBAITING

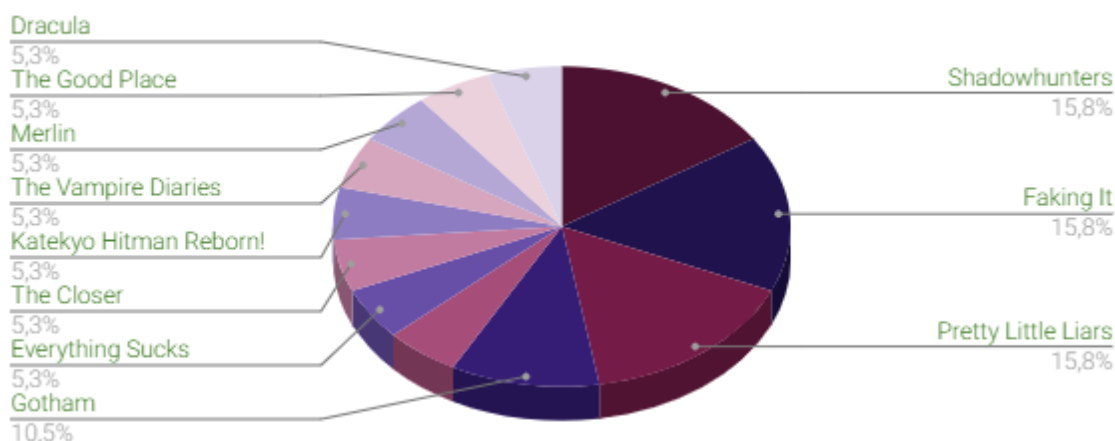
Gráfico 24 - Séries abandonadas pelo público em decorrência da percepção do Queerbaiting



O espaço aberto reuniu 19 respostas. As séries *Shadowhunters* (2016 – 2018), *Faking it* e *Pretty Little Liars* (2010 – 2017) foram citadas por 3 pessoas cada. Já a série *Gotham* (2014 -) foi citada por 2, enquanto *Lucifer* (2015 -) *Everything Sucks* (2018), *The Closer* (2005 – 2012) *Katekyo Hitman Reborn!* (2006-), *The Vampire Diaries*, *Merlin*, *The Good Place* e *Dracula* (2013 - 2014) foram citadas uma única vez cada.

FIGURA 30 - GRÁFICO 25: OUTRAS SÉRIES ABANDONADAS PELO PÚBLICO EM DECORRÊNCIA DA PERCEPÇÃO DO QUEERBAITING

Gráfico 25 - Outras séries abandonadas pelo público em decorrência da percepção do Queerbaiting



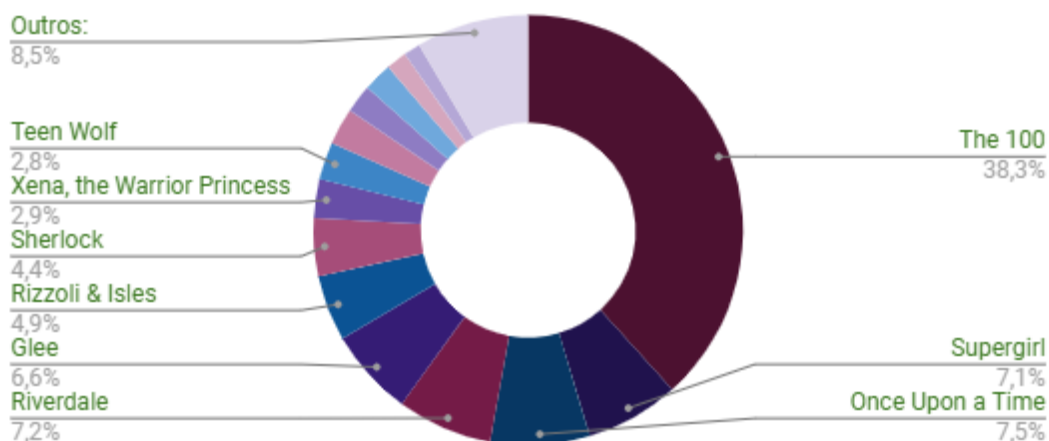
No item seguinte, os participantes foram questionados se já começaram a assistir alguma série exclusivamente por ter ouvido falar de um casal ou potencial

casal LGBTQ+. Das 674 respostas, 84,4% dos participantes admitiram já ter iniciado uma série em busca deste casal ou potencial casal, enquanto 15,6% nunca o fizeram. Quando questionadas a respeito de quais séries foram iniciadas, as 14 séries pré-listadas foram também as 14 mais votadas.

De 546 participantes, 166 começaram a assistir *The 100* por conta do conteúdo ou suposto conteúdo LGBTQ+. *Supergirl* aparece em segundo com 156 votos, *Once Upon a Time* em terceiro com 111, *Riverdale* em quarto com 107 e *Glee* com 98. Em seguida, *Rizzoli and Isles* surge com 73 votos, *Sherlock* com 65, *Xena, The Warrior Princess* com 43, *Teen Wolf* com 42 e *Grace and Frankie* com 41. As séries *Supernatural* e *Hannibal* receberam ambas 36 votos, enquanto *Agent Carter* recebeu 23 e *Buffy The Vampire Slayer* recebeu 19. Outras séries foram indicadas por 8,5% dos participantes.

FIGURA 31 - GRÁFICO 26: SÉRIES AS QUAS OS PARTICIPANTES COMEÇARAM A ASSISTIR POR CONTA DE UM CASAL OU POTENCIAL CASAL LGBTQ+

Gráfico 26 - Séries as quais os participantes começaram a assistir por conta de um casal ou potencial casal LGBTQ+

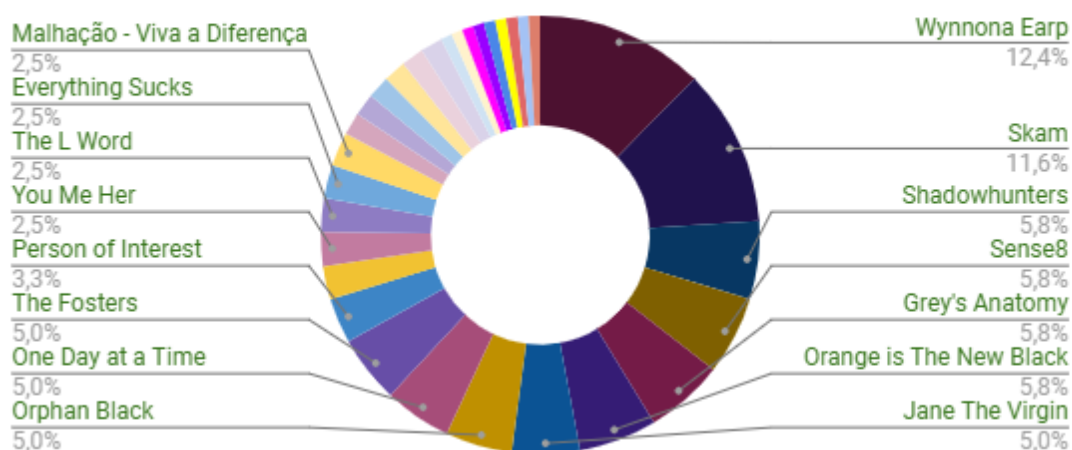


Entre as outras séries indicadas, *Wynnona Earp* (2016 -) aparece em primeiro, apontada por 12,4% dos participantes. Em segundo, *Skam* aparece com 11,6%. Em terceiro, *Shadowhunters*, *Sense8* (2015-2018), *Grey's Anatomy* e *Orange is The New Black* (2013 -) empatam com 5,8% dos votos cada. *Jane The Virgin*, *Orphan Black* (2013 – 2017), *One Day at a Time* (2017 -) e *The Fosters* (2013 – 2018) também empatam com 5,0% dos votos cada uma. *Person of Interest* (2011 – 2016) aparece com 3,3% dos votos, seguida por *Skins* (2007 – 2013), *You*

Me Her (2016 -), *The L Word* (2004 – 2009), *Everything Sucks* e *Malhação - Viva a Diferença* (a única série brasileira apontada) com 2,5% dos votos. Também empatadas, estão *The Bold Type* (2017 -), *Merlin*, *Faking it*, *Voltron* (2016 -), *Shameless* (2011 -), *Carmilla* (2014 - 2016) e *Killing Eve* (2018 –) com 1,7% de apontamentos. Já *Lost Girl* (2010 – 2016), *Gotham*, *Please Like Me* (2013 – 2016), *Brooklyn 99* (2013), *Penny Dreadful* (2014 – 2016), *The Magicians* (2015 -), *The Good Place* e *The Closer* fecham a lista com 0,8% dos votos, como mostra o gráfico a seguir:

FIGURA 32 - GRÁFICO 27: OUTRAS SÉRIES AS QUAIS OS PARTICIPANTES COMEÇARAM A ASSISTIR POR CONTA DE UM CASAL OU POTENCIAL CASAL LGBTQ+

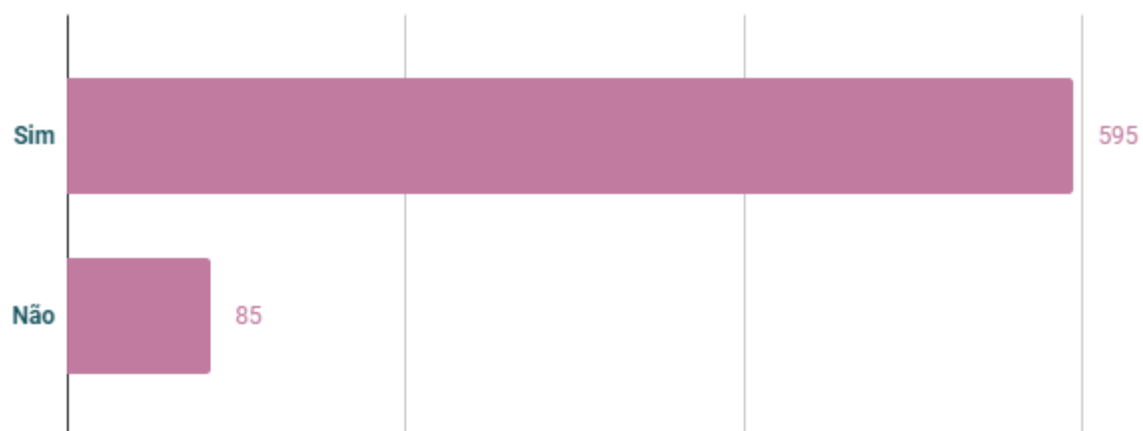
Gráfico 27 - Outras séries as quais os participantes começaram a assistir por conta de um casal ou potencial casal LGBTQ+



Quando questionados se sentem-se intimamente conectados aos personagens que *shippam*, 595 dos participantes afirmaram que sim, formando 87,5%. Os outros 85 votaram que “não”, somando 12,5%. Isto totalizou 679 respostas.

FIGURA 33 - GRÁFICO 28: VOCÊ SE SENTE INTIMAMENTE CONECTADO(A) AOS PERSONAGENS QUE VOCÊ SHIPPA?

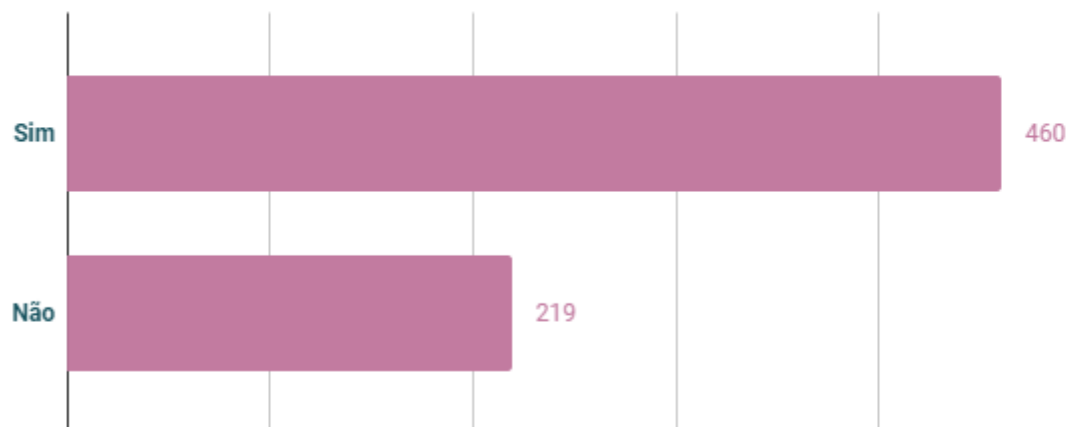
Gráfico 28 - Você se sente intimamente conectado(a) aos personagens que você shippa?



Em seguida, os participantes foram questionados se já sentiram que o *Queerbaiting* os afetou de maneira negativa. Dentro das 679 respostas, 67,7% dos participantes afirmaram que sim, enquanto 32,3% afirmaram que não.

FIGURA 34 - GRÁFICO 29: VOCÊ SENTE QUE O *QUEERBAITING* JÁ TE AFETOU DE MANEIRA NEGATIVA?

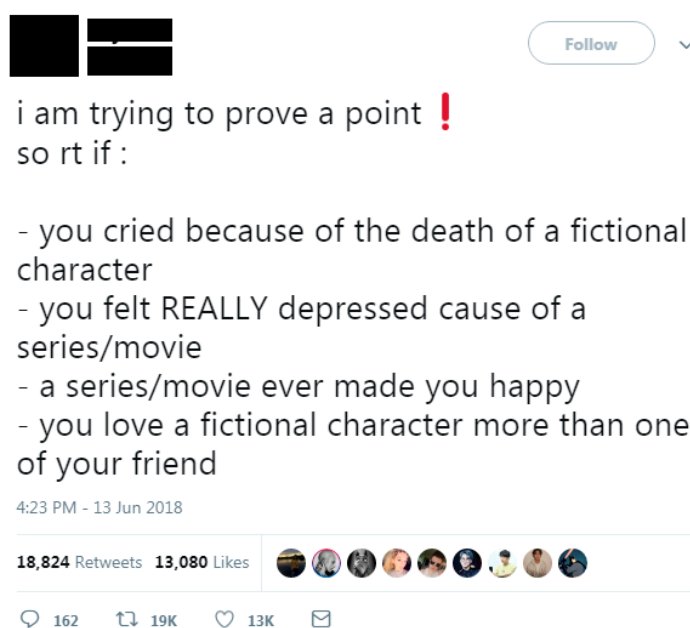
Gráfico 29 - Você sente que o *Queerbaiting* já te afetou de maneira negativa?



Estes resultados pode ser relacionados a um *tweet* que viralizou nos últimos três dias onde um usuário disse:

Estou tentando provar algo! Então dê RT se: você já chorou por causa da morte de um personagem ficcional, se já se sentiu realmente depressivo por conta de um uma série/filme, se uma série/filme já te fez feliz, se você ama um personagem fictício mais do que um de seus amigos. (Tradução minha).

FIGURA 35 - TWEET SOBRE A RELAÇÃO DAS PESSOAS COM SÉRIES E FILMES



Disponível em: <https://twitter.com/an2elme/status/1006980311043977217>

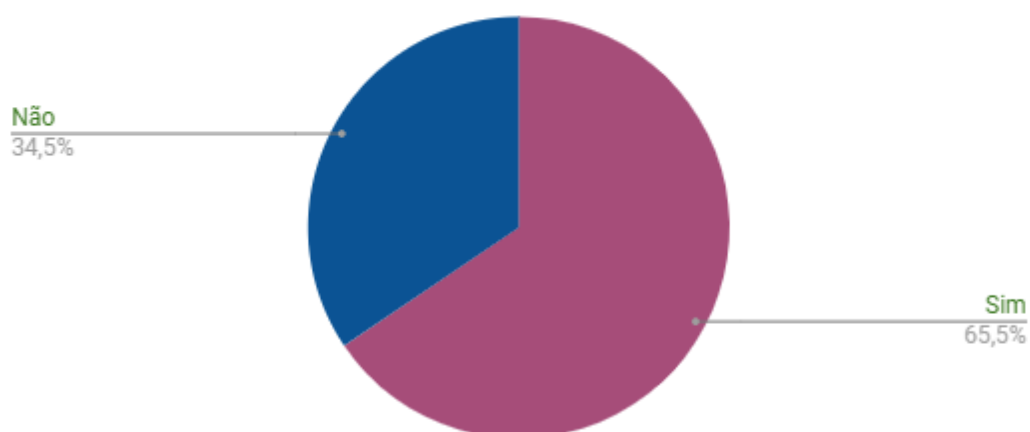
O *tweet* em questão teve 18.824 *retweets*¹⁰⁶ e 13.080 *likes*¹⁰⁷ até o presente momento.¹⁰⁸ Estes números demonstram, portanto, que as pessoas que votaram positivamente nas duas últimas enquetes - assim como as que *retweetaram* o *tweet* são caracterizadas como fãs.

Segundo Jenkins (1992), existe uma diferença entre assistir regularmente a uma série e ser fã dela, e o que distingue as duas coisas é a intensidade de envolvimento emocional e intelectual com ela, um estabelecimento de uma espécie de comprometimento com o programa.

O penúltimo item questionou se os participantes já se manifestaram contra o *Queerbaiting* de alguma maneira - seja num post desabafando em alguma rede social, participando de movimentos ou debatendo diretamente com os escritores da série. O mesmo recebeu 679 respostas, onde 64,7% dos participantes afirmaram que sim, e os outros 33,9% afirmaram que não.

FIGURA 36 - GRÁFICO 31: VOCÊ JÁ SE MANIFESTOU CONTRA O QUEERBAITING, SEJA NUM POST DESABAFANDO EM ALGUMA REDE SOCIAL, PARTICIPANDO DE MOVIMENTOS OU DEBATENDO DIRETAMENTE COM OS ESCRITORES DA SÉRIE?

Gráfico 31 - Você já se manifestou contra o queerbaiting, seja num post desabafando em alguma rede social, participando de movimentos ou debatendo diretamente com os escritores da série?



O último item do questionário trouxe a pergunta “Por que você acha que há presença de *Queerbaiting* em séries?”. O objetivo foi entender como o público se

¹⁰⁶ Quando um *tweet* é repostado

¹⁰⁷ Em português: curtidas

¹⁰⁸ Dia 16 de Junho de 2018

posiciona perante ao ato em si. A pergunta foi deixada aberta para que as pessoas pudessem escrever o que realmente sentem em relação à prática. Ao analisar as 105 respostas inseridas, estas foram agrupadas em cinco categorias que as resumem de maneira objetiva.

A primeira categoria - *aumentar/manter a audiência de maneira geral* - foi abordada por 24,8% dos participantes. Um deles afirmou “É uma forma prática de atender um público maior sem ao fato se mobilizar pelas minorias. Basicamente é uma estratégia de marketing”.

Já a segunda categoria - *questões estéticas da série* - possui duas respostas, somando 1,9%. Ambas levantaram o ponto da “química” entre os atores/atrizes que formam o *ship* em questão, o que atrai o público de alguma maneira. Isto pode ser percebido em uma entrevista que a atriz Lana Parrilla deu ao site *AfterEllen* em 2014. Quando questionada a respeito de qual sua opinião em relação a Emma e Regina, sua dinâmica e o motivo dos fãs as quererem juntas, Parrilla disse:

Eu acho que elas são duas mulheres fortes, poderosas, inteligentes, atraentes. (Risos). Desculpe, eu sou tendenciosa. Você tem uma morena com olhos castanhos - escuros, sensuais - e então você tem esta loura, de olhos bem azuis - Emma tem qualidades diferentes de Regina. Ela é mais atlética, mais ativa, com um corpo mais forte que o da Regina, de uma maneira diferente. E Regina tem um poder interno diferente o que é bem atraente; há também um feitiço, um humor, um ousadia que todos amamos nela. Ela também pode ser bem irritante. Existem muitas qualidades que fazem estas duas personagens se conectarem e posso enxergar o porquê das pessoas quererem elas juntas. Existe também uma tensão entre elas ao longo dos anos, elas lutam e estão atrás da garganta uma da outra, mas nunca fisicamente machucando uma a outra, então acho que há uma tensão que eu acho que pode ser percebida como sexual por uma grande parte da audiência, especialmente nossas SwanQueens. (Tradução minha).

FIGURA 37 - TRECHO DE ENTREVISTA DE LANA PARRILLA

AE: I was wondering if you had any opinions on what you think it is about Emma and Regina and their dynamic that makes people really want them to get together.

LP: I think they're two very strong, powerful, intelligent, attractive women. [laughs] Sorry, I'm biased. You've got a brunette with brown eyes—dark, sultry—and then you have this blonde, blue-eyed, very—Emma has a different quality from Regina. She's definitely more athletic, more active, stronger physically in a different way than Regina would be. And Regina has a different internal power and that's also very attractive, and a witch, and a humor, and a sassiness that we all love about her. She can be very snarky. And there are a lot of qualities that make these two characters connect and I can see why people would want them to be together. There's also been tension between them throughout the years and they're fighting and at each other's throats, but not ever really physically hurting one another, and so there's that tension that I think that can be perceived as very sexual by a lot of our audience, especially our SwanQueens.

Disponível em: <https://bit.ly/2xTb9wE>

A terceira categoria - *atrair o público LGBTQ+ sem perder o público conservador* - recebeu 47,6% das abordagens. A grande adesão a esta definição do porquê o *Queerbaiting* é utilizado demonstra que estas pessoas possuem conhecimento do que se trata o *Queerbaiting* propriamente dito: fisgar a audiência *queer*.

Quando trata-se do público conservador, o tema é apresentado sobre outra visão. Em sua análise sobre *Xena, The Warrior Princess*, Elyce Race Helford¹⁰⁹ explica a escolha da série de manter o *ship* Xena/Gabrielle subtextual ao discutir o que aconteceu com outra série de TV contemporânea. Em 1997, 36 milhões de pessoas assistiram a personagem de Ellen DeGeneres se assumir lésbica no episódio “The Puppy Episode” da série *Ellen* (1994-1998)¹¹⁰. Após perder 22% da audiência, a ABC - emissora a qual a série pertencia - decidiu cancelar a mesma, mas não sem antes ceder à pressão de grupos religiosos¹¹¹ e inserir avisos de “impróprio para crianças” antes de cada episódio por um ano. Helford também apoia a teoria de que, considerando a época em que foi ao ar, *Xena, The Warrior Princess* fez o possível em relação ao conteúdo *queer*, expondo tanto quanto pode da relação romântica entre as personagens.

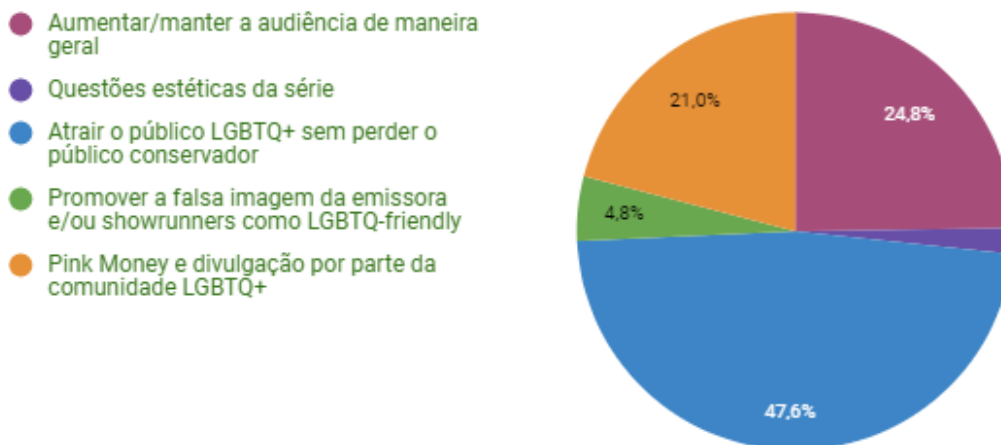
¹⁰⁹ Elyce Rae Helford, “Feminism, Queer Studies, and the Sexual Politics of Xena: Warrior Princess” in *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, ed. Elyce Raw Helford (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2000), p. 135.

¹¹⁰ Disponível em: <https://www.eonline.com/news/36308/over-and-out-for-ellen>

¹¹¹ Disponível em: <https://www.pinknews.co.uk/2016/11/28/this-is-how-ellens-show-got-cancelled/>

FIGURA 38 - GRÁFICO 32: POR QUE RAZÃO OS PARTICIPANTES ACREDITAM QUE HÁ PRESENÇA DE QUEERBAITING NAS SÉRIES

Gráfico 32 - Por que razão os participantes acreditam que há presença de Queerbaiting nas séries



A quarta categoria - *promover a falsa imagem da emissora e/ou showrunners como LGBTQ-friendly*¹¹² - foi abordada por 4,8% dos participantes. Um deles disse “Acho que isso está principalmente na questão de desenvolver a imagem do canal que veicula a série como lgbt friendly.” Outro afirmou “Claramente para os bonitos dos escritores ganharem fama e visualização nas series e ai quanto mais o povo fala (mal) mais gente assiste (?) não sei explicar direito mas é mais ou menos isso”.

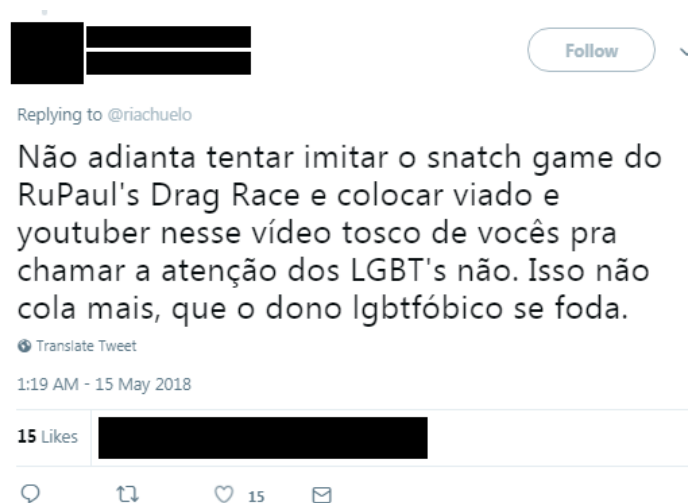
Um exemplo nesta categoria - mesmo que não relacionado a séries - é o caso Riachuelo¹¹³, em que o jornalista homossexual Hugo Gloss¹¹⁴ participou de uma propaganda baseada num quadro do *Reality Show* norte-americano *Rupaul's Drag Race*, onde as participantes são *drag queens* e, em sua maioria, homossexuais. Flávio Rocha, presidente do grupo Riachuelo, já protagonizou diversas notícias a respeito de seu conservadorismo e apoio à organizações religiosas que lutam contra a causa LGBTQ+. A situação controversa não passou em branco e foi abordada - principalmente - no Twitter.

FIGURA 39 - USUÁRIO APONTA HOMOFOBIA DO DIRETOR DA RIACHUELO

¹¹² Termo conhecido no Brasil como “simpatizante”. Refere-se àquele ou àquilo que procura ativamente a criação de um ambiente confortável para pessoas LGBTQ+.

¹¹³ Loja brasileira de departamentos.

¹¹⁴ Nome artístico de Bruno Rocha, também conhecido por ser influenciador digital, blogueiro e Youtuber.

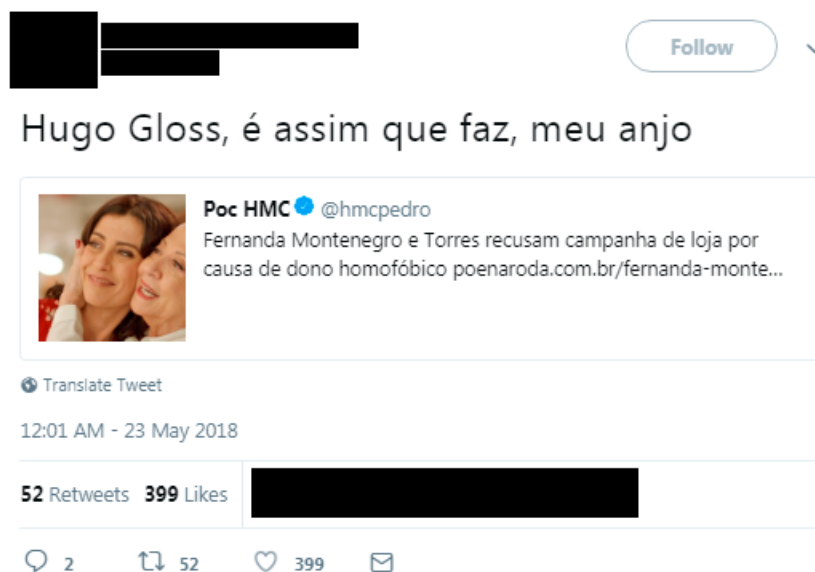


Disponível em: <<https://twitter.com/JhonatanCaetan2/status/996243708415758337>>

Uma usuária da rede social chegou a comparar a ação de Hugo Gloss com as das atrizes Fernanda Montenegro e Fernanda Torres, que recusaram¹¹⁵ participar de uma campanha de Dia das Mães da Riachuelo levando em consideração o posicionamento do dono.

FIGURA 40 – USUÁRIO COMPARA AÇÃO DE HUGO GLOSS COM AS DE FERNANDA MONTENEGRO E TORRES

¹¹⁵ <https://www.revistaforum.com.br/fernanda-montenegro-e-fernanda-torres-recusam-campanha-da-riachuelo-por-causa-de-flavio-rocha/>



Disponível em: <<https://twitter.com/brunafeia/status/999123159369633792>>

A última categoria - *pink money* e divulgação por parte da comunidade *lgbtq+* - teve 21,0% de apontamentos. Um dos participantes acredita que o *Queerbaiting* é utilizado “Para atrair público *LGBTQ+* (em forma de “*pink money*”) que têm um histórico de alta fidelização com o conteúdo sem dá-los a resolução que eles desejam com medo de que audiências hétero parem de ver o programa.”

O *Pink Money* é como ficou conhecido o dinheiro gasto pelo consumidor homossexual. Segundo a IstoéDinheiro¹¹⁶, homossexuais movimentam estimados três trilhões de dólares ao redor do mundo. O inglês, fundador da *LGBT Capital*¹¹⁷, Paul Thompson, disse ao portal que “sem filhos em sua maioria, os casais homossexuais têm sua renda revertida para cultura, lazer e turismo”.

Outro participante da pesquisa afirmou que o uso do *Queerbaiting* se dá pelos produtores de séries

(Para ganharem dinheiro.) Para atrair o público que procura por diversidade e por um personagem com o qual consigam se identificar. Mas como fazer um show cheio de *lgbtq+* é um risco e provavelmente n vai dar dinheiro (ou as vzs eles n querem *lgbtq+*) a maioria joga um personagem *queer* (q vai atrair o publico da diversidade q quer rep e se identificar) na serie espera o povo dar a audiência (DINHEIRO) e depois disso esse se torna um personagem dispensável para a história.

¹¹⁶ <https://www.istoedinheiro.com.br/noticias/investidores/20130531/poder-pink-money/3262>

¹¹⁷ <http://www.lgbt-capital.com/>

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O termo *Queerbaiting*, da maneira aqui discutida, não foi abordado por muitos estudiosos, demonstrando que - embora a prática seja antiga - sua discussão aprofundada é relativamente atual. Além de já ter identificado o *Queerbaiting* em diversas narrativas, a bagagem prévia adquirida em sete anos de participação em diversos *fandoms* me motivaram a explorar o assunto.

Raspe um ativista e você está apto a encontrar um fã. Não é nenhum mistério o porquê: o *fandom* proporciona um espaço para explorar os mundos fabricados que operam de acordo com diferentes normas, leis e estruturas do que aqueles que vivenciamos em nossas vidas "reais". *Fandom* requer também relações com os outros: outros fãs com quem partilhar interesses, desenvolver redes e instituições, e criar uma cultura comum. Esta capacidade de imaginar alternativas e construir uma comunidade, não por coincidência, é um pré-requisito básico para o ativismo político (DUNCOMBE, 2012, p.1, tradução de ARAB, Analú. 2015).

O primeiro capítulo deste trabalho teve como objetivo contextualizar a trajetória das séries, desde seu surgimento nos Estados Unidos durante a década de 1950, passando por sua chegada no Brasil em 1960 até às produções nacionais.

Em seguida, abordei a maneira como as séries são consumidas na era contemporânea, com o advento da internet. Este capítulo, que tratou de temas como *streaming* e *binge-watching* - foi essencial para chegar no ponto onde reside o tema principal.

A cultura do fã foi abordada de uma maneira onde apresentei o pensamento de diversos autores à respeito desta área, bem como expus o progresso dos *fandoms*, que partiram de uma subcultura para uma área central de estudos, sendo capazes de criar conteúdo e não só consumi-lo. Murray (2003) aponta que a web está se tornando um projeto autobiográfico, pois cada vez mais pessoas tornam-se habilidosas no âmbito digital, o que faz com que a rede torne-se uma gigantesca revista ilustrada de opinião pública.

Dentro da cultura de fã, também abordei o *shipping*, prática surgida nos anos 1970 e que, com o passar dos anos, ganhou cada vez mais força.

Neste contexto, surge o *Queerbaiting*, objeto principal deste estudo. Após explicar a semântica e a gramática do termo - passando pela abordagem da cultura *queer* -, apresentei referências bibliográficas e termos relacionados à temática, para

então esclarecer como a mesma é identificada nas séries *Once Upon a Time*, *Sherlock* e *The 100*.

Em seguida, analisei os dados coletados por meio da pesquisa exploratória que contou com 682 participantes. Com a pesquisa, foi possível concluir que a ausência da representatividade LGBTQ+ na TV bem como a pouca qualidade da mesma quando presente está intrinsecamente ligada à percepção do *Queerbaiting* por parte dos fãs.

Enquanto não há uma maneira de mensurar a opinião dos produtores em relação ao assunto - o que também dificilmente aconteceria, uma vez que o uso do *Queerbaiting* como maneira de aumentar a audiência é uma prática nociva ao público e assumir o uso da mesma seria admitir uma discriminação inerente - um dos focos desta monografia foi justamente expor a importância do relacionamento entre texto-leitor-autor.

Apresentando uma batalha de hermenêuticas e uma observação de como fãs não devem ser subestimados, especialmente como público alvo, esta pesquisa buscou compreender o significado de *Queerbaiting* e seu impacto na relação fã-produto dentro do contexto da ficção seriada audiovisual. Com este trabalho, intento acrescentar minha contribuição aos estudos de cultura de fãs, bem como expandir o conhecimento em torno do tema principal.

Que o amor entre personagens LGBTQ+ finalmente possa ser chamado pelo que é - e que eles possam, quem sabe, alcançar um final feliz.

8. REFERÊNCIAS

- AMARAL, Adriana; MONTEIRO, Camila. Esses roquero não curte: performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock do Facebook. **Revista Famecos**, v. 20, n. 2 (2013). Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/15130/10018>. Acesso em: 14 jun 2018.
- ANDREJEVIC, Mark. "Watching Television Without Pity: The Productivity of Online Fans." **Television New Media** 9, no. 24 (2008): pp. 24-46. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1527476407307241>
- ARWICK, A.; BOYD, D. To See and Be Seen: Celebrity Practice on Twitter. Convergence. **International Journal of Research into New Media Technologies**, v. 17, n. 2, 2011, p. 139–58. Disponível em: <http://www.tiara.org/blog/wp-content/uploads/2011/07/marwick_boyd_to_see_and_be_seen.pdf>. Acesso em: 14 jun 2018
- BALOGH, A. M. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.
- BECKER, Ron. **Gay TV and Straight America**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2006.
- BENNET, L Fan activism for social mobilization: A critical review of the literature. **Transformative Works and Cultures**, v. 10, 2012. Disponível em: <<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/346/277>>. Acesso em: 14 jun. 2018
- BONIN, J. Explorações sobre práticas metodológicas na pesquisa em comunicação. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 37, p. 121-127, 2008.
- BRUNSDON, Charlotte. "Problems with quality". In **Screen**, 31/1, Spring 1990, 67-90.
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.
- _____. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."** New York: Routledge, 1993.
- _____. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer**. Barcelona: Icària editorial, 2002, p. 55 a 81.
- CARDWELL, Sarah. *Is quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement*. In: MCCABE, Janet;

AKASS, Kim (orgs.) **Quality TV. Contemporary American Television and Beyond.** Londres, Nova York: I.B. Tauris, 2007.

COHEN, Elizabeth. **In defense of Binge Watching.** 2017. Disponível em: <https://qz.com/970502/in-defense-of-binge-watching/>

COLONNA, V. **L'Art des Séries Télé: Ou Comment Surpasser Les Américains.** Paris: Payot & Rivages, 2010

CUNHA, I. F.; CASTILHO, F.; GUEDES, A. (Orgs.). **Ficção seriada televisiva no espaço lusófono.** LabCom.IFP, 2017. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201705081708-201706_ficcaoseriada_ifcunhafcastilhoapguesdes.pdf>. Acesso em: 20 Maio. 2018

DANTAS, G. G. C. **A Cultura Informacional e Participativa de fãs:** Análise da rede e processo de criação. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Linha de Pesquisa Informação, Cultura e Sociedade, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2015.

DOTY, Alexander. **Making Things Perfectly Queer.** London: University of Minnesota Press, 1993.

DUNCOMBE, Stephen. Imagining No-place. **Transformative Works and Cultures.** v. 10, 2012. Disponível em: <<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/350/266>>. Acesso em: 15 jun. 2018

ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas.** Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FECHINE, Yvana. O Núcleo Guel Arraes e sua "pedagogia dos meios". **E-Compós**, São Paulo, v. 8, p. 1-22, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/135/136>>. Acesso em: 14 maio. 2018.

Fiske, John. **Television Culture.** London/New York: Routledge, 1989.

FRANK, Besty "Changing Media, Changing Audiences". MIT Communications Forum, abril / 2004. In: JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência.** 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

FURQUIM, Fernanda. A 1ª Era de Ouro da TV Americana: 1958-1971. **Veja**, 2011. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/temporadas/a-1-era-de-ouro-da-tv-americana-1958-1971/>> . Acesso em: 10 de maio 2018.

GROSSBERG, Lawrence. Is there a fan in the house?: The affective sensibility of fandom. IN: Lewis, Lisa. **The adoring audience: fan culture and popular media.** London: Routledge, 1992.

HAMBURGER, E. O Brasil Antenado: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HEMPEL, Jessi. Whatthehellisgoingonwith TV? *Fortune*, vol. 163 N.1. Disponível em <<http://fortune.com/2011/01/03/what-the-hell-is-going-on-with-tv/>> Acesso em 15 jun. 2018.

Himberg, Julia. "Multicasting: Lesbian Programming and the Changing Landscape of Cable TV." *Television and New Media* 15 (4): 289–304, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1177/1527476412474351>.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. *Textual Poachers: television fans & participatory culture*. New York: Routledge, 1992.

JENSON, Joli. "Fandom as pathology: the consequences of characterization". In: LEWIS, L. A. (Org.) *The adoring audience: fan culture and popular media*. p. 9-29.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2012.

LADEIRA, João Martins. **Negócios de audiovisual na internet: uma comparação entre Netflix, Hulu e iTunes-AppleTV, 2005-2010**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Estudos de Televisão", do XVIII Encontro da Compós - Belo Horizonte/MG, junho de 2010.

LIMA, P. C. L. de. **De olho na tela: O consumo de séries de TV norte-americanas através da internet**. Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade de Comunicação Social. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013. Disponível em: Acesso em: 13 maio. 2018.

LOPES, M. I. MUNGIOLI, M. Ficção televisiva transmidiática: temas sociais em redes sociais e comunidades virtuais de fãs. In: **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergências, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulina, 2011. p.241 - 296.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MACHADO, Arlindo. Televisão: a questão do repertório. **Imagens**, Campinas, n. 8, 1998

MARTÍN-BARBERO, J. REY, G. **Os Exercícios do Ver**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MILLER, T. A Televisão Acabou, a Televisão Virou Coisa do Passado, a Televisão Já Era. In: FREIRE FILHO, J. (org.). *A TV em Transição: Tendências de Programação no Brasil e no Mundo*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 09-25

MULGAN, Geoff. "Television's Holy Grail: seven types of quality". In MULGAN, Geoff. *The Question of quality*. London, British Film Institute, 1990.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PORPHIRIO, Karllini. **A convergência das mídias e sua utilização em processos de produção artística**. Trabalho de conclusão (Bacharel em Comunicação Social). Curso Comunicação Social – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, [2013?] Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-porphirio-cultura.pdf>. Acesso em: 10 jun 2018.

REBOUÇAS, Roberta de Almeida. **Telenovela, história, curiosidades e sua função social**. VII Encontro nacional de história da mídia. Fortaleza, 2009

RIBEIRETE, Mateus. **Você é um praticante de "binge-watching"**, Gazeta do Povo, 17/05/2015 – Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/tv/voce-e-um-praticante-debinge-watching-54o84tw1gzds22li086yifvtq>

RIESE, . "All 175 Dead Lesbian and Bisexual Characters on TV, and How They Died." **Autostraddle**, March 11, 2016. Disponível em: <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>.

RODRIGUES, S. **Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**, São Paulo: Aleph, 2014.

RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies**. New York: Harper, 1987

SCODARI, Christine and Jenna Felder, 'Creating a Pocket Universe: "Shippers," Fan Fiction, and the X-Files Online', *Communication Studies*, 51 (3), 2003, pp. 238-257.

SENDER, Katherine. 2007. "Dualcasting: Bravo's Gay Programming and the Quest for Women Audiences." In: **Cable Visions: Television beyond Broadcasting**, edited by Sarah Banet-Weiser, Cynthia Chris, and Anthony Freitas, 302–18. New York: New York University Press.

THOMPSON, R.J. *Television's second golden age*. From Hill Street Blues to ER. New York, Continuum Publishing Company. 1996.

WILLIAMS, Rebecca. 'Wandering off into soap land': Fandom, genre and 'shipping' *The West Wing Journal of Audience & Reception Studies*. Volume 8, Issue 1, 2011.

WOOLEY, Christine. *Visible Fandom: Reading The X-Files Through X-Philes*. Illinois: University of Illinois Press, 2001.

APÊNDICES

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO

QUEERBAITING NAS SÉRIES - Questionário

Oi! Tudo bem?

Meu nome é Letícia e estou no último semestre de Publicidade e Propaganda na UFPR. Para que eu finalmente consiga me formar, preciso da sua ajuda! Tudo que você precisa fazer é responder este questionário.

É LITERALMENTE PRO MEU TCC.

Muito obrigada! :)

**Obrigatório*

Endereço de e-mail*

Seu e-mail:

Gênero*

Feminino

Masculino

Outro: _____

Idade*

Sua resposta: _____

Orientação sexual*

Homossexual

Heterossexual

Bissexual

() Outro: _____

Você está familiarizado(a) com o termo Queerbaiting?*

() Sim

() Não

Você está familiarizado(a) com o conceito de ship?*

() Sim

() Não

Antes de continuar o questionário, peço que você leia estas duas definições de *Queerbaiting* e *Ship*. Depois é só responder algumas perguntinhas e pronto, você terá ajudado alguém a se formar. Valeu!

QUEERBAITING: “Do inglês “*queer*” (termo antigamente pejorativo, mas que foi retomado pela comunidade LGBTQ+) e “*bait*” (“isca”), o *Queerbaiting* é uma estratégia midiática utilizada na indústria do entretenimento – seja em filmes, séries, livros, HQs, mangás ou animes – para atrair justamente o público que foge do padrão da cis-heteronormatividade. Ele se concretiza quando há alguma espécie de tensão sexual ou romântica entre personagens do mesmo gênero, tendo o intuito de tornar a produção representativa, mas sem desagradar a parcela conservadora da audiência.”

Fonte: <https://mundoestranho.abril.com.br/blog/turma-do-fundao/queerbaiting-na-ficcao-saiba-o-que-e-e-por-que-e-prejudicial/>

SHIP: Vem da palavra “*relationship*” (relacionamento, em inglês) e significa torcer para que personagens de ficção firmem uma relação. No Brasil, o termo bombou durante os anos 2000, graças aos usuários do Twitter. Com o passar do tempo, classificações de “*shippar*” foram criadas: há o “*slash ship*” (um casal gay masculino, caso de “K/S” – Kirk e Spock de Star Trek), o “*femslash*” (um casal

feminino), o “canon ship” (o casal óbvio da série) e o “cult ship”(um casal que nunca se formou). É comum que, ao “shippar” dois personagens, os fãs criem uma junção dos nomes: Elena e Damon, de The Vampire Diaries, por exemplo, viraram Delena.

Fonte: <https://mundoestranho.abril.com.br/televisao/de-onde-vem-o-termo-shippar/>

Agora preciso que você responda mais algumas perguntas, beleza?

Em quais destas séries você já identificou um ou mais casos de *Queerbaiting*?

- Once Upon a Time
- Supernatural
- Sherlock
- Supergirl
- Xena, a Princesa Guerreira
- Rizzoli and Isles
- Teen Wolf
- Glee
- Hannibal
- Agent Carter
- Riverdale
- Grace and Frankie
- Buffy, a Caça Vampiros
- The 100
- Outros: _____

Já identificou em outra? Qual?

Quais personagens destas séries foram protagonistas do caso de *Queerbaiting* que você identificou?

Once Upon a Time: _____

Supernatural: _____

Sherlock: _____

Supergirl: _____

Xena, a Princesa Guerreira _____

Rizzoli and Isles: _____

Teen Wolf: _____

Glee: _____

Hannibal: _____

Agent Carter: _____

Riverdale: _____

Grace and Frankie: _____

Buffy, a Caça Vampiros: _____

The 100: _____

Outros: _____

Você já deixou de assistir alguma série por sentir que estava sofrendo *Queerbaiting*?

Sim

Não

Se sim, qual?

- Once Upon a Time
- Supernatural
- Sherlock
- Supergirl
- Xena, a Princesa Guerreira
- Rizzoli and Isles
- Teen Wolf
- Glee
- Hannibal
- Agent Carter
- Riverdale
- Grace and Frankie
- Buffy, a Caça Vampiros
- The 100
- Outros: _____

Você já começou a assistir alguma série exclusivamente por ter ouvido falar de um casal ou potencial casal LGBTQ+?

- Sim
- Não

Se sim, qual?

- Once Upon a Time

- Supernatural
- Sherlock
- Supergirl
- Xena, a Princesa Guerreira
- Rizzoli and Isles
- Teen Wolf
- Glee
- Hannibal
- Agent Carter
- Riverdale
- Grace and Frankie
- Buffy, a Caça Vampiros
- The 100
- Outros: _____

Você se sente intimamente conectado(a) aos personagens que você *shippa*?

- Sim
- Não

Você sente que o *Queerbaiting* já te afetou de maneira negativa?

- Sim
- Não

Você já se manifestou contra o *Queerbaiting*, seja num post desabafando em alguma rede social, participando de movimentos ou debatendo diretamente com os escritores da série?

Sim

Não

Por que você acha que há presença de Queerbaiting em séries?
