

Mito, mídia e formação sociocultural: um olhar sobre o personagem transgênero em Sense8¹

Resumo

A Netflix é uma empresa americana que oferta serviços de televisão por internet a mais de 40 países que, juntos, mensalmente, consomem mais de um bilhão de horas em séries, filmes e produções originais. O presente trabalho destaca um dos últimos lançamentos da empresa, a série Sense8. A primeira temporada apresentou oito personagens de etnias, gêneros, sexualidades, culturas e realidades distintas, em diferentes partes do mundo, psicologicamente conectados, compartilhando talentos, conhecimentos, memórias e sentimentos, apontando para uma experiência mítica. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é analisar a estrutura mítica presente na relação da heroína transgênera com o plot e o subplot da série no intuito de averiguar se a questão da transexualidade influencia ou não na narrativa primordial. A escolha do tema justifica-se pelas produções midiáticas constituírem parte indelével da formação sociocultural do homem contemporâneo e pela abordagem do transgênero, assunto em voga no atual panorama social. Para tanto, utilizou-se, como base, a metodologia que denominamos “Quaternidade Mítica da Narrativa Audiovisual”, baseada nos estudos de Jung, nos anos 1940, e Canevacci (1990). Conclui-se que a pesquisa do mito no cinema pode ser aplicada às produções audiovisuais seriadas, além de validar os estudos culturais a partir de diferentes produções midiáticas, revelando que, dos mitos às mídias, cada contexto histórico se pauta em linguagens e narrativas do seu tempo mantendo vivas suas mitologias e, assim, revelar como o mito participa da educação visual do homem e como proporciona uma leitura plausível da nossa atual condição cultural.

Palavras-chave: Mito; Televisão; Transexualidade; Minisséries.

Hertz Wendel de Camargo

Universidade Federal do Paraná –
 UFPR – PR/Brasil
 hertzwendel@gmail.com

Janiclei Aparecida Mendonça

União Educacional de Cascavel –
 UNIVEL – PR/Brasil
 janiclei.mendonca@gmail.com

Para citar este artigo:

CAMARGO, Hertz Wendel de; MENDONÇA, Janiclei Aparecida. Mito, mídia e formação sociocultural: um olhar sobre o personagem transgênero em Sense8. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 17, n. 34, p. 149-178, maio/ago. 2016.

DOI: 10.5965/1984723817342016149

<http://dx.doi.org/10.5965/1984723817342016149>

¹ Este artigo compõe o projeto de pesquisa: “Etnografias urbanas: mitos, consumo e narrativas contemporâneas”.

Myth, Media and sociocultural formation: a view about the transgender character in Sense8

Abstract

The Netflix is an american enterprise that offers television services thru the internet to more than 40 countries that together, monthly, consume more than a billion hours in series, movies and original productions. The present article highlights one of its last enterprise releases, the Sense8 serie. The first season presented eight characters of ethnicities, genres, sexualities, cultures and distinct realities, in different parts of the world, psychologically connected, sharing talents, knowledges, memories and feelings, pointing out to a mystic experience. In this sense, the goal of this article is to analyses the myth structure in the relationship between transgender heroin and the series plot and subplot in order to ascertain if the transsexual question influences or not in the primordial narrative. The choice for the theme is justified for the media productions constitute part indelible of the contemporary sociocultural man formation and for transgender approach, principal subject in the actual social panorama. Therefore, used as base the methodology that we call “Mythical Quaternity of Audiovisual Narrative”, based in the Jung studies, in the 1940’s, and Canevacci (1990). Concludes that the research of myth in the cinema can be applied to the serial audiovisual productions, beyond to validate the cultural studies from different media productions revealing that, from myths to medias, each historical context is guided in languages and narratives of its time keeping lives its mythologies and, this way, to reveal how the myth participates of man visual education and how provides a plausible lecture of our current cultural condition.

Keywords: Myth; Television; Transsexuality; Miniseries.

Introdução

Em algum ponto distante do imaginário, em um tempo dominado pela oralidade, as palavras dão forma a narrativas fantásticas e mundos são fundados pelo homem, mas regidos pelos deuses. As imagens criadas a cada mito narrado e seus sentidos atravessam tempos e culturas chegando aos nossos dias, rememoradas e, assim, ressignificadas por meio de novas narrativas em suportes e linguagens próprios do nosso tempo. Hoje, a nova cultura oral (ALMEIDA, 1994) abrange não apenas o cinema e a televisão, mas outras formas de ouvir-ver-conhecer a realidade por meio de animações, virais, séries e vídeos especialmente pensados para o digital e seus consumidores, os atuais e os que estão em formação. As produções audiovisuais participam da nossa formação estética e política, da educação visual (ALMEIDA, 1994) do homem contemporâneo.

A partir dessas premissas, elaboramos um roteiro para este artigo com base em dois questionamentos: a) que histórias desejamos ouvir-ver-conhecer quando acessamos uma série do Netflix? b) ao trabalhar com a questão do transgênero, os criadores de *Sense8* são autênticos, em termos de narrativa mítica, ou apenas deram uma nova roupagem a uma narrativa redundante, indicativa de um ritual de consumo de produções audiovisuais?

Assim, estruturamos o artigo em seis partes distintas. Nas duas primeiras abordamos, respectivamente, as conceituações de mito com base na antropologia e; apresentamos uma revisão bibliográfica sobre os estudos da androginia na mitologia mundial. Na terceira parte, apresentamos uma reflexão sobre identidade e transgênero. Na quarta parte, apresentamos os estudos de Jung (2008) e Canevacci (1990) que baseiam nossa metodologia de análise. Na quinta parte, apresentamos os conceitos de dois elementos fundamentais na linguagem fílmica: o *Plot* e o *Subplot*. Por fim, analisamos a relação da personagem transgênera no interior da estrutura narrativa, em relação ao *plot* e o *subplot* da série, sempre a partir da estrutura quaternária da narrativa audiovisual.

1. As relações entre mito e cultura midiática

De maneira reducionista, mas sem perder a essência de nossa conceituação, podemos dizer que o papel do mito para a antropologia é servir como roteiro para a interpretação das visões, rituais, totens, magias, comportamentos, espiritualidades, políticas, estéticas e organização social de determinados grupos humanos (tribos, cidades, sociedades, nações) em um dado momento histórico. Devemos considerar que antes do *dizer* e do *falar*, o *ser* e o *sentir* já faziam parte da espécie humana (CRIPPA, 1975), ou seja, a formação do mito acontece antes mesmo do surgimento da linguagem (arquétipos), período em que é por meio da fala que o mito se torna, enfim, narrativa.

O mito é uma experiência singular da realidade, que se reveste de dimensões que ultrapassam a simples contação e descrição dos fenômenos culturais, psicológicos e históricos. Mais que palavra falada, narração ou fábula, o mito é proposição da realidade. A experiência mítica é uma experiência do real que se verifica num nível especial da consciência. Nível que corresponde a uma revelação. (CRIPPA, 1975, p. 41)

A origem dos mitos, enquanto narrativa, é indeterminada, caleidoscópica, um mosaico de fragmentos que misturam estruturas arquetípicas ancestrais, narrativas naturalmente modificadas na cultura oral ou acrescidas de fragmentos de outras culturas, corruptelas provocadas pelos mais diferentes meios de expressão do mito, partindo da oralidade, passando pela arte até chegar às atuais mídias sociais, isto é, os mitos são permanentemente ressignificados. Outro detalhe para quem se propõe a pesquisar os mitos, é que grande parte destes não está escrita, gravada em cavernas ou pintada num quadro renascentista, isto é, não está sob a luz da consciência cultural, mas sim está presente como estrutura inconsciente e, por isso mesmo, algo que não se revela claramente, mas codificado em metáforas, alegorias e “hipo-estruturas” (CANEVACCI, 1990) diegéticas. Segundo Rocha (2008), o mito é uma narrativa que participa do conjunto de fenômenos culturais e, por manter uma forma alegórica, seu sentido é difuso, pouco claro e múltiplo. Para o autor, “o mito carrega consigo uma mensagem que não está dita diretamente. Uma mensagem cifrada” (p. 9). Na concepção do autor, o mito sempre esconde algo para ser decifrado.

Conforme Durand (2001), o mito é um esboço de racionalização que utiliza o traço do discurso sobre o qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias e, quando analisado, o mito expõe uma estrutura ou um grupo de estruturas que serve para o estudo de ideologias, visões de mundo e terminologias de uma sociedade. Segundo Campbell (2008), o homem não consegue estar no universo sem acreditar em algum arranjo de herança mítica. No campo da antropologia, há uma vasta coleção de interpretações sobre as narrativas míticas já que, conforme Rocha (2008), para a interpretação do mito como forma de compreender um determinado sistema cultural, a antropologia faz uma analogia do mito com o contexto social. Dessa forma, o mito revela a psique de um grupo humano, sejam quais forem as complexidades desse grupo. Portanto, podemos compreender o mito como texto passível de leitura e interpretação que revela tanto o momento histórico quanto as políticas e estéticas que determinam o estar-junto de um determinado agrupamento humano.

Ainda não se encontrou uma cultura humana em que esses motivos mitológicos não foram ensaiados em liturgias; interpretados por visionários, poetas, teólogos ou filósofos; apresentado nas artes; exaltados em canções; experienciados extaticamente em visões engrandecedoras da vida. (CAMPBELL, 2008, p. 23)

No entanto, para não ficar à sombra da cultura, o mito necessita de uma linguagem. Barthes (2001) postula que a língua falada é o primeiro meio de expressão do mito e, na concepção de Lévi-Strauss (2008, p. 224), mito e linguagem são indissociáveis, pois “[...] o mito faz parte da língua, é pela palavra que o conhecemos, ele pertence ao discurso”. Para o autor, o mito é uma linguagem que trabalha em um nível muito elevado, no qual o sentido consegue deslocar-se do fundamento da linguagem na qual inicialmente se manifestou. O “mito é, por conseguinte, a *parole*, a palavra revelada, o dito” (BRANDÃO, 2009, p. 37, grifo do autor).

Portanto, enquanto fala, o mito possui uma estrutura que não apenas tende a se organizar em narrativa e a aderir às linguagens essencialmente estruturadas em narrativas. Na mídia isso é o que não falta. No atual contexto histórico, os textos midiáticos – como sistemas de códigos e signos estruturados para transmissão de

informação (MACHADO, 2003) – formam uma teia de expressão para o mito. Barthes (2001, p. 132) amplia o campo fenomenológico do mito afirmando que “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica” (podemos incluir a literatura, a pintura, a televisão, as redes sociais). Em outros termos, o mito é uma linguagem que parasita outras linguagens (BARTHES, 2001), em contrapartida, também pode ser parasitado por elas.

Em tempo, de acordo com Lévi-Strauss (2008, p. 225), o valor do mito permanece, por pior que seja a tradução e por mais que ignoremos a língua e a cultura do grupo social em que ele foi colhido, pois “sua substância não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que nele é contada”. Desta forma, cada sociedade em cada período da história humana possui, além do seu próprio panteão mítico, suas próprias linguagens e suportes que expressam e alimentam seus imaginários. Diante de representações míticas, pictóricas, literárias, midiáticas ou digitais, os homens criam e sedimentam modelos de ser-estar em sociedade a partir das práticas políticas, discursivas e estéticas. Em outros termos, hoje, para interpretarmos a nossa cultura, devemos compreender que os processos de significação são contínuos e, mesmo com a distância entre o homem e as imagens mágico-míticas, a mídia (na prática, uma fantasmagoria da experiência mítica de outrora) é um dos lugares com os quais o homem mantém contato com o que dá sentido, ou respostas, à sua existência.

Já que “o poder maior do mito é sua recorrência” (BARTHES, 2001, p. 156) e representa “fonte dos textos e tramas da cultura” (CONTRERA, 1996), nossa proposição em analisar a estrutura narrativa mítica que envolve a personagem transgênera Nomi Marks no *plot* e *subplot* da série *Sense8* pauta-se na busca dessa recorrência para a validação do papel dos textos culturais como manifestações autênticas, no coetâneo, do embate existencial do homem na estrutura da narrativa audiovisual.

2. A androginia na mitologia mundial

Por ser recente e mais ligado a sentidos sociopolíticos, o termo *transgênero* não é comum nos estudos da mitologia, mas sim o termo *andrógino*. Desta forma foi possível realizar uma revisão bibliográfica dos principais estudos do tema na área.

No imaginário cultural, a androginia (*andros*, homem; *gynos*, mulher) é a condição que vai além da representação da união entre o masculino e o feminino; o andrógino é um ser que contém em si todas as oposições, que basta a si mesmo, completo e fecundo (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2002). As divindades e demais personagens andróginos são recorrentes nas mitologias mundiais, especialmente nas cosmogonias, nos mitos de criação do mundo e do surgimento do homem. Podemos afirmar que, presentes no imaginário coletivo, os transgêneros possuem uma potência arquetípica proveniente de um determinado fascínio exercido através dos tempos e que, atualmente, ao ser espetacularizado e estereotipado pela mídia, ganha um discurso e uma estética que aderem ao seu papel sociopolítico de diferentes maneiras e em distintas culturas. Ao prosseguir, propomos traçar um breve panorama das pesquisas realizadas no universo mitológico no mundo.

Com toda sua diversidade cultural, a África apresenta pelos menos três mitos de uma serpente bissexual que cria o mundo ao fecundar a si mesma. Em Benim, na África Ocidental, encontramos a mítica Mau-Lisa, serpente venerada como deusa e relacionada ao arco-íris; na África Setentrional, no sul da Argélia, a gigantesca serpente Mínia; e na África Austral a grande píton Chinaweji (BRAVO, 2008, p. 90).

Na América do Sul, entre os incas, a personagem mítica Pachamama – deusa amplamente cultuada em mitologias e religiões andinas – também apresenta elementos andróginos visto que o termo “mama”, mesmo sendo uma referência feminina relacionada à fertilidade da terra, “[...] não se refere diretamente à mãe. O vocábulo inclui conotações masculinas [...]” (HUSAIN, 2001, p. 29, tradução nossa). Tais quais os arquétipos Yin (força passiva, associado ao feminino) e Yang (força ativa, associada ao masculino) dos mitos e religiões orientais, Pachamama também possui um lado destrutivo (associado ao masculino). Outro fato que comprova a natureza andrógina de Pachamama é sua origem como deidade masculina. Bravo (2008, p. 228) explica que o deus Pachacamac – associado ao céu – era adorado, na antiguidade, pelos povos

litorâneos e posteriormente incorporado pelos incas. Nesse processo, Pachacamac foi incorporado à entidade feminina Pachamama, relacionada à terra, ao campo e adorada pelo povo, enquanto a elite passa a adorar os deuses celestes, entre eles Inti, deus do Sol e patrono do Império Inca.

Na América Central, Quetzalcoátl, a mítica serpente emplumada da cultura asteca, que aparece nos mitos com características masculinas, teve uma origem andrógina já que seu nome “combina a ave quetzal com ‘coátl’ que significa ‘gêmeo’ (uma alusão à natureza dual) e também ‘serpente’ (animal que os astecas relacionaram com a psique feminina) (HUSAIN, 2001, p. 29, tradução nossa).

Os estudos de Williams (2010) destacam que a androginia é uma ocorrência antiga nas Américas. Os indivíduos são chamados de “dois-espíritos”, considerados detentores de poderes sobrenaturais; na maioria dos casos, ocupam a função de líderes espirituais, mentores ou xamãs. Os nativos norte-americanos parecem ter herdado esse respeito aos andróginos da mesma forma que seus ancestrais provenientes, há 20 mil anos, do Centro e Sudeste asiáticos e da Sibéria, já que as tribos dessas regiões também mantêm a mesma relação com esses indivíduos. Nos EUA, os povos nativos da região das Planícies, dos Grandes Lagos, do Sudoeste e da Califórnia valorizam o “espírito” (ou caráter) de uma pessoa, pois:

Em vez de enfatizar a homossexualidade dessas pessoas, contudo, muitos nativos americanos focam em seus dons espirituais. Os índios americanos tradicionais, até hoje, tendem a ver o caráter básico da pessoa como um reflexo de seu espírito. Uma vez que tudo o que existe é pensado como vindo do mundo espiritual, pessoas andróginas ou transgêneras são vistas como duplamente abençoadas, tendo ambos o espírito do homem e o espírito da mulher. Assim, eles são honrados por terem dois espíritos e são vistos como mais espiritualmente abençoados além do típico homem masculino ou mulher feminina. (WILLIAMS, 2010, tradução nossa)

Na Europa, o mito dos seres andróginos é descrito por Platão em seu livro *O Banquete*. Na tentativa de definir o que é o amor, o filósofo descreve uma festa onde todos os convidados traçam elogios a Eros, deus do amor. O momento mais marcante

acontece quando o comediógrafo Aristófanes faz um discurso identificado como “a teoria da alma gêmea”.

Aristófanes profere que, no início dos tempos, os homens eram seres completos. Possuíam duas cabeças voltadas para direções opostas, tinham quatro pernas e quatro braços que permitiam a eles movimentos circulares, multidirecionais, muita agilidade e rapidez no deslocamento. Seres de corporeidade esférica, circular, em três gêneros: os *Andros* eram filhos do Sol, os *Gynos* eram filhos da Terra e os *Androgynos* eram filhos da Lua. Entretanto, se consideravam seres perfeitos, onipotentes e foram capazes de subir ao Olimpo para enfrentar os deuses na intenção de destituí-los do poder. Depois de perdida a batalha para os deuses, Zeus castiga os homens por sua ousadia. Com uma espada, cortou os homens ao meio, separando-os em duas partes. Zeus pede para Apolo cicatrizar o ferimento e voltar a face dos homens para o lado da fenda (o umbigo) para que sempre se lembrassem do poder divino. De volta à terra, cada parte saiu desesperada à procura de sua metade. A saudade é o sentimento do desejo de voltar a ser inteiro, um sentimento de que algo está faltando. Assim, os *Andros* geraram o casal homossexual masculino; os *Gynos*, o casal homossexual feminino e os *Andrógynos* geraram o casal heterossexual (CABRAL, 2013). Zeus, observando que os seres estavam morrendo abraçados, na tentativa de voltar a ficarem juntos, permitiu a cópula entre eles, pois, é durante o ato sexual que cada metade encontra, por alguns instantes, sua plenitude e outra vez sente-se inteira. Uma poética explicação sobre o surgimento dos gêneros.

Nesse sentido, cada um de nós traz no corpo e na psique uma memória, uma saudade atemporal do estado de seres completos que fomos um dia. Neumann (1990) descreve esse estado como urobórico², um estado inconsciente, de total integração com a natureza. Na mitologia cristã, no Gênesis, quando a deidade cria a luz, nos deparamos com a alegoria do surgimento da consciência humana, o que para a psicologia profunda representa o momento da ruptura (ou despertar) do estado urobórico, quando o homem passa de um ser inteiro, para um ser dividido entre a cultura e a natureza, razão e instinto, consciente e inconsciente. Outra divisão, mais uma referência da relação entre androginia e mito, agora no mito cristão, se dá quando o homem gera a mulher de sua costela,

² O termo é uma referência à imagem alquímica chamada de *uróboros*, representada pela serpente que devora a própria cauda, que simboliza o começo e o fim em si.

“sangue do seu sangue, carne da sua carne”. O que antes era um ser uno, agora está também dividido, em masculino e feminino.

Na Índia, os transgêneros romperam os limites entre o universo mítico-religioso e a realidade. Com uma estimativa entre um e dois milhões de indivíduos, em 2014 foram reconhecidos pela Suprema Corte da Índia como o terceiro gênero e formam uma casta – com linguagens, mitologia e rituais próprios –, a dos *hijras*, formada por eunucos, transexuais e travestis (ROJAS, 2014).

A pesquisa da antropóloga Serena Nanda (1999) sobre os *hijras* revela que a casta se dedica ao culto de Shikti, divindade representada por uma imagem andrógina, e Bahuchara Mata, versão da deusa mãe venerada na Índia. Fazem parte do culto a adoção de vestimentas e comportamentos femininos, além da submissão à cirurgia ritual de extirpação dos órgãos genitais.

Parece ser um paradoxo que os *hijras*, impotentes e emasculados, tenham esse papel ritual tradicional de conferir bênçãos de fertilidade aos recém-nascidos masculinos e aos recém-casados. Mas os *hijras* não são meramente ordinários, homens impotentes. Enquanto atores de rituais, eles são vistos como veículos do poder divino da Deusa Mãe, que transforma sua impotência em poder de geração. É esse poder, que é exibido na desavergonhada impositiva sexualidade feminina das performances *hijras*, que legitima, até mesmo sob demanda, sua presença em tais ocasiões. A fé nos poderes dos *hijras*, respaldada na fé Hindu em Shakti – a potência das forças dinâmicas femininas da criação que os *hijras*, como veículos da Deusa Mãe que representam. (NANDA, 1999, p. 06)

Os *hijras* visitam voluntariamente (ou são convidados) as casas alguns dias após um casamento ou o nascimento de um menino, quando entonam cânticos e realizam danças performáticas. O pagamento por tais ritos, acreditam os indianos, garante a fertilidade do jovem casal ou da criança quando adulta. O contrário, se não forem pagos, os *hijras* revelam um lado agressivo e destruidor, tendo o poder de lançar maldições sobre os noivos ou a família. No entanto, tais performances

[...] são funções culturais sancionadas aos hijras e a maior legitimação de sua existência. [...] Essas performances são a maneira mais respeitável e prestigiosa de ganhar uma convivência com a comunidade hijra e a maior fonte de reivindicação dos hijras por respeito da grande sociedade. (NANDA, 1999, p. 05)

Esse breve panorama aqui apresentado, finalizando nas investigações de Nanda (1999), revelam que a androginia é um tema recorrente na mitologia mundial com implicações concomitantemente mágico-religiosas e sociopolíticas. Hoje, os *hijras* ainda têm muito por realizar na cultura indiana para ampliar seu campo de atuação e sua representatividade, mas começam a adentrar o universo midiático e da política, enfim, encontrando forma de dar voz ao seu espaço na sociedade indiana.

As representações midiáticas dos transgêneros possuem, portanto, duas potências imaginais, uma que atua diretamente no imaginário relacionada ao campo dos arquétipos e sistema míticos; e outra que atua diretamente na realidade social. Filmes, telenovelas, séries que trazem esses personagens em seus roteiros operam no campo do fantástico, ou seja, as narrativas midiáticas se encontram entre o real e o imaginário (TODOROV, 2008).

Assim, o mito na mídia possui a capacidade de engendrar a consciência crítica da natureza humana e embasar, ainda que inconscientemente, a estruturação das identidades. No entanto, também pauta-se em uma série de fatores intrínsecos ao contexto em que se vive, estando presente nos constantes movimentos de uma sociedade líquida (BAUMAN, 2013), ou seja, que se renova a todo o momento diluindo-se e reestruturando-se na busca de uma identidade que agora se configura, essencialmente, itinerante (HALL, 2014). Em parte, os transgêneros na mídia são, ao mesmo tempo, frutos e produtores de tais identidades.

3. A identidade e o transgênero

O jogo das identidades percorre a história da humanidade perpassando por diferentes estágios que se configuraram em relação à maneira de ver o indivíduo e sua relação com o mundo. Não obstante, a própria natureza histórica da construção das identidades amalgama-se com os diferentes olhares sobre o homem e os modos de vida numa sociedade em constante movimento. No entanto, é necessário esclarecer que a abordagem sobre a construção da identidade do sujeito pós-moderno, no presente texto, não se dará pelo viés psicanalítico e nem intenciona ser total e/ou excludente, optando-se por uma visão mais abrangente sobre indivíduo e sociedade.

Nesse sentido, Hall (2014) apresenta três concepções de identidade que compreendem a fase do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. Ainda que o foco deste trabalho seja no terceiro sujeito, compreender a evolução dessas identidades torna-se importante para entender a atual discussão sobre a formação identitária do sujeito na pós-modernidade.

Segundo Hall, o sujeito do Iluminismo

[...] estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. (HALL, 2014, p. 10-11)

Dessa maneira, conforme apresentado por Hall, a concepção iluminista de identidade defendia que o centro essencial do “eu” consistia na verdadeira identidade do indivíduo e que essa era imutável. Assim, uma vez que a identidade nascia com o indivíduo, permanecia com ele inalterada, até sua morte, o que indica uma concepção individualista do sujeito.

Já em relação à identidade do sujeito sociológico, Hall aponta que esta concepção

[...] refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, os sentidos e os símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. [...] De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na “interação” entre o “eu” e a sociedade. (HALL, 2014, p. 11)

A partir dessa premissa, verifica-se a visão de uma construção identitária social, ou seja, que se baseia na interação entre indivíduo e sociedade. O “eu” ainda existe, no entanto é moldado a partir da mediação de valores, sentidos e símbolos (cultura) por agentes exteriores, permitindo ao indivíduo o acesso a outras identidades. No entanto, essa concepção acaba por estabilizar o “eu” e a sociedade em uma equação igualitária no sentido de torná-los unificados e predizíveis. E é justamente este ponto que a identidade do sujeito pós-moderno vem contradizer.

Dessa forma, Hall nos apresenta a concepção de sujeito da pós-modernidade como

[...] definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2014, p. 12)

Essa concepção nos remete a estruturação de uma identidade cambiante, líquida, que se molda conforme a multiplicidade cultural a qual o indivíduo tem acesso, e apresenta-se aberta, nunca imutável ou fechada. Assim, o sujeito pós-moderno carrega em sua identidade características de uma construção fragmentada, no sentido de “romper-se” constantemente para absorver novos parâmetros culturais e sociais (HARVEY, 1989), deslocada, ou seja, que dá lugar a não mais um único centro, mas a vários, configurando-se em uma “pluridade de centros de poder” (LACLAU, 1990) e descontínua, a qual se manifesta a partir de uma visão multifacetada do indivíduo, estruturada a partir de intercâmbios globais (GIDDENS, 1990).

Nesse sentido, constata-se que a queda de fronteiras entre as diferentes aldeias globais (MCLUHAN, 2003) e os constantes diálogos realizados por meio da imersão em diferentes culturas e modos de vida/consumo, acabam por conferir ao indivíduo certa autonomia em relação à abertura de possibilidades de autorreflexão e construção de sua identidade. Mas em tempos de grandes aldeias, fácil acesso à informação e poder de escolha e expressão, o sujeito se defronta com inúmeras possibilidades identitárias, reforçando o que BAUMAN (2013) já preconizou como uma identidade camaleônica.

E compreender as engrenagens que permitem a autorreflexão, nos leva a abordar o transgênero como uma das facetas de uma identidade pós-moderna, fruto de uma consciência fragmentada, descontínua e plural. Ou seja, a partir do momento em que o sujeito tem a possibilidade de optar por uma identidade, ele a estrutura conforme suas referências e decisões próprias. Ele é preparado para essa decisão, pois uma vez que o indivíduo é “autônomo”, ele é o responsável (in)direto por sua identidade e, guiado por essa consciência multifacetada, o sujeito torna-se “senhor” de seu corpo e de suas decisões sobre o mesmo. Identidade, como as demais, que inicia na mente para, após, se refletir no corpo.

Partindo dos pressupostos apresentados, focaliza-se a personagem Nomi Marks (interpretada pela atriz Jamie Clayton, 33) cuja natureza transgênera compreende a estruturação de uma identidade híbrida e multifacetada. No entanto, é necessário também voltar o olhar para uma das criadoras da série, Lana Wachowski (50), que recentemente tornou-se transgênera. O fato de, na vida real, diretora e atriz serem transexuais, torna a questão identitária da personagem ainda mais presente em *Sense8*. Nesse sentido, o apelo à questão da orientação sexual mescla-se com o enredo e torna evidente uma série de embates enfrentados pela personagem como a questão da família e aceitação pelo próprio grupo social, ou seja, a questão a afirmação do seu “eu real” perante a sociedade.

Para além de uma leitura superficial, a questão da identidade de Nomi é pertinente para a reflexão da estrutura identitária de um indivíduo contemporâneo que busca conhecer a si próprio e sua relação com o mundo em que está inserido. Esse olhar multifacetado e plural se revela, não somente em relação à transexualidade da personagem, como também na relação de Nomi com o outro. Isso é evidenciado por

meio de suas escolhas como, por exemplo, ao tornar-se mulher, Nomi não busca um relacionamento com o sexo masculino, mas sim com outra mulher. Por si, este fato revela um deslocamento de um centro para outros diferentes, múltiplos, denunciando uma identidade estruturada hibridamente e em camadas que, justamente por serem justapostas ao longo da vida de Nomi, evidencia a descontinuidade, do olhar para si e para o outro imerso em novos paradigmas, no diverso, focado nos devires identitários, que permeiam a aldeia global.

No entanto, qual a importância da identidade de Nomi para a *Sense8*? Ora, uma vez que se trata de uma produção audiovisual, a transexualidade na série trabalha de maneira a ser, em si, narrativa própria. Uma narrativa que posiciona, situa, dá contornos à personagem em meio às diversas histórias abordadas que, por sua vez, apresenta outras identidades diversas e outros devires narratológicos. Mas, em particular, Nomi apresenta-se única em meio a tantos envolvidos. Sua identidade evidencia um sujeito que rompeu com velhos paradigmas e se inscreve nos anais dos tempos como “muitos” em apenas “um eu”. Um eu “singularmente múltiplo”.

Ainda que a estrutura narrativa da série implique características do fragmentário e descontínuo, em essência, sempre estarão implícitas duas estruturas que nortearão o enredo: uma estrutura técnica, o roteiro; e uma estrutura inconsciente que opera no nível do imaginário, dos arquétipos e narrativas ancestrais (mitos). É sobre essa estrutura imaginal – que chamamos de “Quaternidade Mítica da Narrativa Audiovisual” – que tratamos a seguir.

4. A quaternidade mítica da narrativa audiovisual

O conceito do que chamamos de “Quaternidade Mítica da Narrativa Audiovisual” possui como base o estudo realizado por Jung (2008), nos anos 1940, a partir da sua análise da Santa Trindade e dos estudos de Canevacci (1990), nos anos 1990, sobre o consumo ritual do sempre igual no cinema, cujas estruturas narrativas remetem a um eterno retorno ao mito. Para uma melhor apreensão destes conceitos, é necessária uma incursão aos apontamentos de cada autor.

Jung (2008) descreve as concepções egípcia, babilônica e grega sobre a natureza trinitária de determinadas estruturas arquetípicas teogônicas que precederam o

cristianismo, afirmando que tais ideias foram transmitidas à posteridade, por meio do contato e da tradição culturais. Para o autor, o desenvolvimento da ideia cristã da Trindade reconstituiu inconscientemente a totalidade do arquétipo da homoousia (do grego *homoousios*, que significa a “mesma substância”) entre o Pai, o Filho e a Vida (Espírito Santo), surgida inicialmente na teologia egípcia. O conceito de “santidade” representa que tais arquétipos da trindade são superiores, possuem um valor supremo, sagrado, determinante da cultura e levam o homem à transformação (como todo mito). Jung explica que a santidade é uma força de natureza numinosa, isto é, divina ou sagrada, que emana do arquétipo, em relação ao qual o homem nunca se sente sujeito, mas sempre como objeto dessa numinosidade.

Não é ele quem percebe a santidade; é esta que se apodera dele e o domina; não é ele quem percebe sua revelação; é esta que se comunica a ele, sem que ele possa vangloriar-se de a ter compreendido adequadamente. Tudo parece realizar-se à margem da vontade do homem; trata-se de conteúdos do inconsciente [...] (JUNG, 2008, p. 40)

Em seus estudos, Jung aponta para o caráter ordenador artificial da trindade, já que “o ideal de perfeição é o redondo, o círculo, mas sua divisão natural e mínima é a quaternidade” (p. 55). Dessa maneira, o psicólogo questiona a Trindade Cristã e traz à luz de sua análise o arquétipo diretamente oposto à figura de Pai (o Bem) que é o Diabo (o Mal), sugerindo que a Trindade é, de fato, uma Santa Quaternidade, formada por Pai, Filho, Espírito Santo e o Diabo.

Num sistema monoteísta tudo o que se opõe a Deus não pode derivar senão do próprio Deus. Isto era pelo menos chocante, e por isso devia ser evitado. Esta é a razão mais profunda pela qual o Diabo, esta instância de sua influência, não tenha encontrado acolhida no cosmos trinitário. (JUNG, 2008, p. 57)

Na concepção de Jung, o Pai representa o estágio primitivo da consciência, um estado de não reflexão, sem julgamento intelectual ou moral, tanto no plano individual como no coletivo, é o inconsciente. O Filho representa a preparação para ocupar o lugar

do Pai, buscando certo grau de autoconhecimento, sentido para sua vida, é o consciente. O Espírito Santo não possui qualificação pessoal, ele é aeriforme, volátil, um sopro divino, uma instância inspiradora e um desdobramento de Pai, mas representa, também, a conexão primordial entre o inconsciente e o consciente (entre Pai e Filho), conciliação dos contrários (de Filho e Diabo), dando respostas ao sofrimento interior da divindade personificada em Cristo. A essência do Espírito Santo é feminina, de onde advém sua natureza dúbia, de mãe protetora (ao lado de Filho) e fêmea sedutora (ao lado de Diabo). Finalmente, o Diabo representa a absoluta oposição ao Pai e, principalmente, ao Filho, seu contemporâneo; é o lado tenebroso da quaternidade, as sombras, o instinto. “Sem este quarto elemento não há, em nenhum dos casos, a realidade tal como conhecemos, nem mesmo entendida como tríade, pois um ser abstrato, puramente imaginado, só pode ter sentido quando se refere a uma realidade possível ou atual” (JUNG, 2008, p. 76), isto é, sem um arquétipo de oposição, nenhum dos demais tem sentido, em especial o Filho. O bem só pode ser compreendido em assimetria com o mal, portanto, a trindade é ilusoriamente simétrica.

A quaternidade resultante desses pares de opostos não só representa o sofrimento da divindade salvadora do mundo, mas uma saga, uma viagem de transformação, a jornada do herói. Todos os elementos da narrativa estão presentes: a origem da história (*Pater*), o herói (*Filius*) que enfrenta todos os sacrifícios, desafios e males (estes representados no arquétipo de *Diabolus*), mas sempre inspirado a nunca desistir, auxiliado por uma força divina, um desejo sobre-humano, uma paixão (*Spiritus*). A quaternidade promove a reflexão homem do religioso, ampara os seus sofrimentos internos, renova as suas esperanças. A mesma estrutura narrativa, repetida pelo menos há dois milênios, nos rituais cristãos, entre eles a missa, e, como veremos, também se encontra no ritual do consumo das narrativas cinematográficas.

Canevacci (1990, p. 31-75) busca conceituar o que ele chamou de “o espírito do cinema”. Ele destaca o *ritus* presentificado pelo cinema ao entrelaçar um elemento sagrado (o culto) e um elemento profano (a cerimônia), afirmando que a estrutura ritualística (p. 47) da missa “funcionou como protótipo do cinema, em si e para si”, pois “o desenvolvimento da teogonia fascina e atrai precisamente na medida em que é sempre igual”. A teogonia, referida pelo autor, entendemos como a criação de um novo

mundo a cada projeção fílmica; e a repetição como a persistência da estrutura mítico-narrativa quaternária em cada filme – que migrou da missa para o cinema. Canevacci afirma que o cinema, assim como a missa, tem a função de ligar a psique do espectador com o arquétipo, por isso poucos conseguem resistir ao fascínio de seu rito. “De importância central é o conflito entre o Bem e o Mal, que passa do pensamento simbólico-religioso – com um maniqueísmo ainda mais absoluto – para o cinema” (p. 52).

A quaternidade formada pelo conjunto das três pessoas divinas e o diabo (JUNG, 2008) é chamada por Canevacci (1990) de *hipo-estrutura*, isto é, uma estrutura que está por baixo dos textos cristão-burgueses, entre eles, a missa e o cinema. Canevacci aponta para a migração desses arquétipos do imaginário cristão para a cultura de massa, pois “a máquina de filme era e é etnocêntrica; e o centro em torno do qual gira a representação fílmica é a civilização patriarcal cristão-burguesa, sob condições reificadas [...]” (p. 52).

Ao comparar a relação culto/cerimônia ao consumo do sempre igual no cinema e o espetáculo da missa à exibição do filme, o autor alça o cinema à moderna cerimônia ritualística onde Deus é o espelho do homem.

O fato de que se volte sempre ao cinema (ou à missa) para ver sempre a mesma história, saber que é preciso revê-la e desejar a coerção para poder suportar a ordem de coisas existentes, tem sua origem na articulação entre hábitos imprimidos nos anos de puberdade e hábitos herdados hipo-estruturalmente desde a gênese da civilização. (CANEVACCI, 1990, p. 48)

Nessas considerações, Canevacci propõe que todas as produções cinematográficas são construídas sobre uma estrutura mítico-narrativa quaternária – repetição ritual dos arquétipos *Pater*, *Filius*, *Spiritus* e *Diabolus*, fortemente arraigados, na cultura ocidental cristão-burguesa – na tentativa de apreender a simbologia que todo filme produz. Segundo o autor, aplicados ao cinema, os arquétipos da quaternidade teriam a seguinte significação:

Pater é a origem de tudo, o elemento que dá início à narrativa; significa o superego na psicanálise; é a condição do tempo e do espaço; representa o poder sob qualquer ponto de vista. *Filius* representa a individualidade positiva, o ego ou o herói; significa a

viagem, está sempre em trânsito na narrativa, em transformação; seu objetivo é tornar-se *Pater* e seu sofrimento resulta em autoconsciência. *Spiritus* é a negação da negação, o elemento feminino irracional e imprevisível, a fenomenologia da natureza; e como pré-consciente, está entre o ego e o id, pois se alia a *Filius* para derrotar a negação e, ao mesmo tempo, por sua natureza binária, leva *Filius* aos braços de *Diabolus*. Por último, *Diabolus* significa a individualidade negativa, o antagonismo extremo e absoluto, o anti-herói; é sempre rebelde, indistinto e incontrolável; em termos psicanalíticos é representado pelo id.

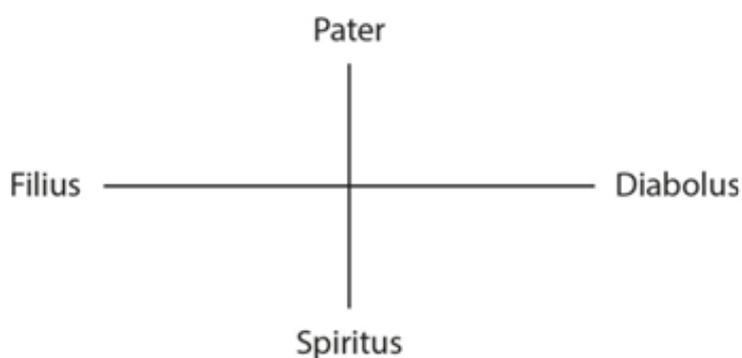


Figura 01. Fonte: Antropologia do Cinema – Massimo Canevacci, 1984, p. 54.

Sendo o cinema (a linguagem e o meio) que possibilitou técnica, estética e semiologicamente as demais narrativas audiovisuais presentes na mídia, propomos como metodologia a extensão dos estudos de Canevacci (1990) para demais narrativas midiáticas que, em essência, operam com a linguagem audiovisual. Camargo (2013) já apresentou um estudo sobre a estrutura do filme publicitário com base na quaternidade mítica, no entanto, buscamos aqui ampliar o conceito para que este possa abarcar outras narrativas tais como a telenovela, o documentário, o telejornalismo e, no caso deste estudo, as séries.

5. A estrutura fílmica: Plot e Subplot

Em se tratando de narrativa, o cinema configura-se em uma das artes mais influentes (em termos de profundidade e alcance) para se narrar a natureza humana e seu inter-relacionamento com o eu, o outro e o mundo. Dessa maneira, mito e identidade são inerentes à estrutura do roteiro (igualmente na literatura) servindo como vetor na reconfiguração do contar uma história. Segundo CANEVACCI (1990, p. 28)

O cinema é mimese que retorna não sob forma “eterna”, mas como reprodutibilidade técnica e espiritual, que mantém em seu interior a memória do passado mais remoto. O cinema é a forma fenomênica que sucede a Cristo, sua representação sensível que assume como próprios todos os problemas da humanidade, que desnuda todos os pecados da carne para absorvê-los, dissolvendo-os na “espiritualidade” das imagens reprodutíveis.

É aqui, na base da reprodução técnica e espiritual da linguagem cinematográfica, que a cruz quaternária é aplicada. Mas o esquema preconizado por Jung e revisto por Canevacci, não é uma fórmula pronta. A cruz serve apenas para que se possa realizar uma análise sobre as estruturas redundantes da narrativa audiovisual, tomando por base as características dos personagens na estrutura prototípica (re)proposta em produtos audiovisuais. O conceito de série audiovisual, com o qual trabalhamos neste artigo, diz respeito à produção televisual ou (como recentemente encontramos) para internet, de natureza documental ou ficcional, que apresenta um número limitado de episódios. Cada episódio gira em torno de uma ação/tema (*subplot*), que por sua vez compreende os diferentes núcleos dramáticos, e está conectada à trama geral (*plot*) da produção.

Nesse sentido, o *plot* é a espinha dorsal da história, ou seja, é a história principal, a *storyline* desenvolvida e acrescida do “como”. Já o *subplot* é uma linha secundária de ação utilizada como reforço ou contraste do *plot* que irá integrar-se nele e influenciá-lo. Já o núcleo dramático é um conjunto de personagens unidos entre si pela mesma ação dramática, que se organiza num *plot* por meio da fórmula: Protagonista (e atores secundários) + ação (história) + *plot* (o como) = ação dramática (COMPARATO, 1995, p. 176-181).

A partir dos pressupostos apresentados, podemos incursionar no *plot* principal de *Sense8* e no núcleo dramático ao qual pertence Nomi Marks para entendermos o *subplot* do mesmo.

Criada em 2015, pelos irmãos Andy e Lana Wachowski para a Netflix, *Sense8* tem como *plot* principal a história de oito “sensates”, um grupo composto por oito pessoas espalhadas por diferentes pontos no mundo que passam a compartilhar memórias, percepções, emoções e habilidades após a morte de uma figura feminina misteriosa. Antes deste fato, os integrantes do grupo não se conheciam e viviam um cotidiano normal até serem surpreendidos pelo “renascimento”, implicando na conexão mental com os demais escolhidos. Logo após a interconexão, o grupo precisa fugir de uma organização que pretende capturá-los para estudos e, com isso, dá-se início a primeira temporada da série que é composta por 12 episódios.



Imagem 01: Personagens de *Sense8*.

Fonte: <<http://alouattasagaz.com.br/a-sensacional-sense-8/>>.

Em um dos oito núcleos dramáticos e, portanto, *subplots* que se entrelaçam na trama principal, a personagem Nomi e sua luta por uma identidade própria são apresentadas a partir de recortes de relatos e memórias que ela compartilha com sua namorada (Amanita) e sua família. Assim, o *subplot* Nomi Marks conta a história de uma escritora de um blog político e também *hacker*, ou como ela gosta de se autodenominar, uma “hacktivista”. Quando adolescente, Nomi cometeu o erro de invadir a rede de computadores do Pentágono durante a Guerra do Iraque e hoje ela relembra o fato dizendo que, na época, era jovem, de família rica e que pagou por esse erro com serviços comunitários. Durante a infância, seu pai forçou-a a frequentar o clube de natação que,

segundo ele, o “fez o homem que ele é hoje”. No entanto, Nomi não se sentia à vontade em meio aos meninos devido ao seu físico e então, certo dia, um grupo de adolescentes a jogou debaixo de um chuveiro forçando-a a tomar banho com água escaldante. A personagem carrega as marcas desse ato em seu dorso e, contrária à afirmação de seu pai, ela afirma que o clube de natação a “fez a mulher que ela é hoje”. A adequação do seu corpo ao gênero feminino faz com que a personagem sofra preconceito, não apenas de sua família, mas também na própria comunidade LGBT que não a vê com bons olhos. Ainda assim, Nomi é militante na luta pelo reconhecimento dos direitos da diversidade de gênero.

Após sua queda, da moto com a qual participava da passeata em comemoração ao dia do Orgulho Gay, Nomi é levada ao hospital e permanece inconsciente por um tempo não determinado na série. Ao acordar, a personagem se depara com sua mãe e irmã que a aguardam para ter uma conversa sobre sua saúde, juntamente com um médico da família. Nessa sequência, Michael (seu nome de nascença) é citado por sua mãe que não aceita a identidade Nomi e busca, sempre que possível, lembrá-la que agora ela precisa de sua família mais do que nunca. Para tanto, a mãe solicita que a tranquem no quarto, isolando-a do restante do mundo, inclusive de Amanita, que ainda assim consegue entrar em contato com Nomi por meio da ajuda de uma enfermeira. No entanto, Amanita não é a única que aparece para socorrer Nomi. Horas antes de conversar com Amanita, a figura de um homem (o mesmo que ela vê em meio à multidão segundos antes sua queda) aparece e a alerta para que fuja do hospital antes que a lobotomizem.

Com base na sinopse da série e no resumo sobre a vida de Nomi Marks, verifica-se que o *subplot* sobre a personagem se desenvolve em paralelo com o *plot* principal da série (e dos outros sete *subplots* interconectados entre si e com o *plot* principal) o que nos permite a possibilidade de análise sobre os dois núcleos. Assim, a análise ocorre, em um primeiro momento, sobre a personagem Nomi inserida em seu núcleo dramático para, em seguida, ser realizada no núcleo geral, ou seja, Nomi enquanto parte integrante do *plot* principal da série.

6. Análise: o núcleo Nomi Marks (subplot) e o núcleo geral (plot) de Sense8

Com base nos pressupostos apresentados, realiza-se então a análise do *subplot* de Nomi Marks. A partir do esquema a seguir, busca-se a verificação da força diegética entre os quatro elementos que compõem a quaternidade mítica do núcleo da personagem.

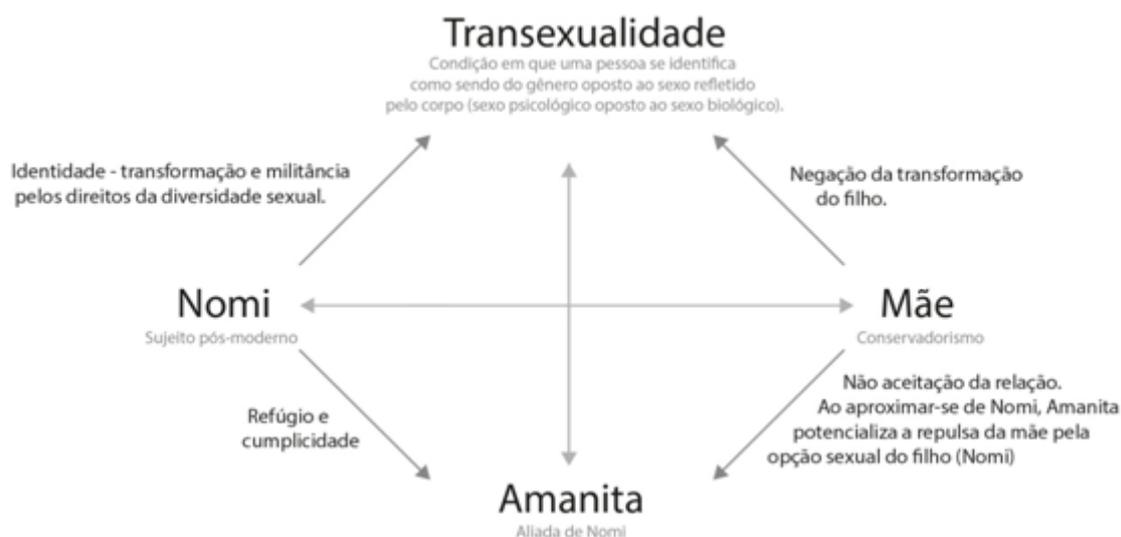


Figura 02 – Esquema Cruz Quaternária aplicado ao núcleo (subplot) pessoal de Nomi Marks.

Fonte: os autores.

Verificamos que a Transexualidade (*Pater*) é o fator que dá início ao enredo no núcleo Nomi Marks, o centro em que a história da personagem gravita. Por sua vez, Nomi ocupa a posição de *Filius*, pois representa o herói que empreende uma jornada, passa por desafios e sofrimentos, que vai se transformando no decorrer da trama e, principalmente, conhecendo a si mesma. Em oposição a Nomi está sua Mãe (*Diabolus*). A mãe, ao negar a transexualidade do filho e tentar dissuadi-lo de seu modo de vida, vai contra tudo que Nomi acredita como essencial à sua identidade, o que acaba por gerar o conflito. Assim, a figura de Amanita (*Spiritus*) torna-se essencial para Nomi, pois é ela quem dá o suporte necessário à personagem para continuar a lutar por sua identidade e libertar-se da manipulação de sua mãe. No entanto, como preconizado na Quaternidade Mítica, *Spiritus* acaba por aproximar *Filius* de *Diabolus*: ao tentar aproximar-se de Amanita, Nomi fica mais vulnerável à sua mãe que pretende acabar com toda ligação de sua filha com a vida que ela tinha.

No entanto, para além da simples alocação e descrição dos personagens para enquadrá-los na cruz quaternária audiovisual, a análise do núcleo Nomi nos revela o retorno à discussão de posicionamentos (identidades) de duas gerações diferentes: uma nova, representada por Nomi Marks, e uma anterior representada pela figura de sua mãe. Não à toa, no gráfico é apresentado o sujeito pós-moderno – no sentido de uma identidade em aberto, multifacetada – e o sujeito conservador – que não é flexível e não admite diferentes centros –, sendo as duas mentalidades, de naturezas antagônicas, (re)propostas na trama.

Em relação ao núcleo geral (*plot*), e devido a Nomi Marks estar inserida na malha narrativa de uma série que envolve diversos núcleos dramáticos (*subplots*) que desembocam no *plot*, é possível realizar uma análise quaternária mais aberta, focando a interação da personagem em relação à história da série. No entanto, como nos deslocamos para o *plot* (geral), dois personagens importantes são inseridos na estrutura: Jonas, líder dos *sensates*, e a Organização, que quer capturá-los. Dessa maneira, traçou-se o seguinte esquema:

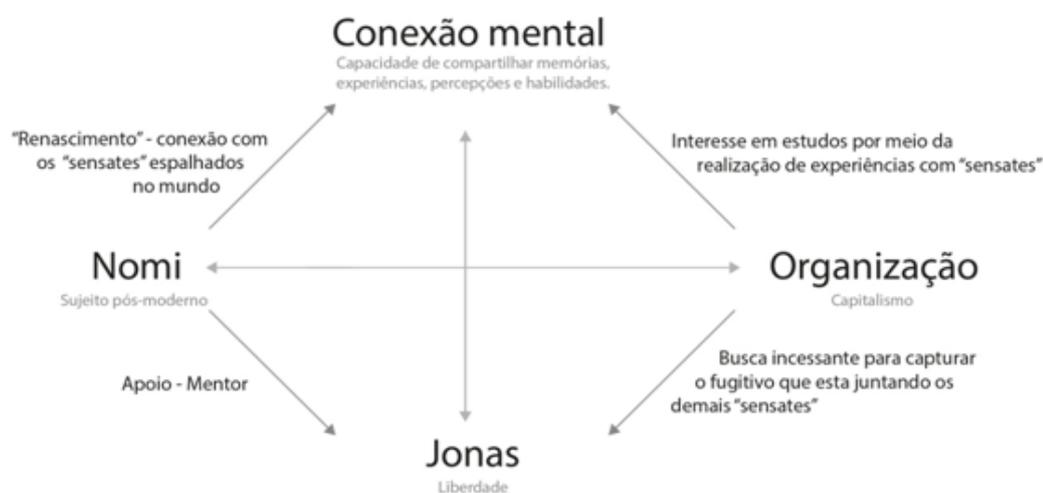


Figura 03 – Esquema Cruz Quaternária aplicado ao núcleo (plot) geral de Sense8.

Fonte: os autores.

A conexão mental enquanto *Pater* funciona como ponto de partida, centro ao qual os esforços no enredo se justificam e força das ações. Nomi, enquanto *Filius* continua a representar a heroína, agora inserida num núcleo maior, tem como oposto (*Diabolus*) a

organização que procura capturá-la (assim como os demais heróis) no intuito de controlar e reproduzir a conexão mental existente entre os *sensates*. Assim, Nomi, a pedido de Jonas (líder dos *sensates*), precisa fugir de seu quarto no hospital e procurar abrigo em um lugar seguro para que a organização não a encontre. Jonas, por sua vez, ocupa na trama geral o papel de *Spiritus*, o agente que guia Nomi (assim como os demais), a alerta sobre o perigo e trabalha a fim de reunir os *sensates* na intenção de torná-los fortes para não terem o mesmo fim da mulher misteriosa que, no primeiro episódio, morre e inicia a conexão entre os personagens. No entanto, enquanto *Spiritus*, Jonas aproxima Nomi de *Diabolus*, uma vez que Jonas é o principal alvo da organização.

Verificamos uma narrativa cíclica que se refere à luta entre o bem e o mal, a vida e a morte, espiritualidade e ciência, natureza e cultura, entre o ser e o não ser que, desde tempos imemoriais, está presente na cultura humana. No entanto, a principal prova de que as narrativas míticas estão presentes na série, além da redundante estrutura quaternária, é a repetitiva jornada de cada um dos heróis e os traços da magia, da transcendência, da ubiquidade, da espiritualidade, dos poderes sobre-humanos, todos traduzidos em “luta pela sobrevivência”, “busca pela liberdade”, “descoberta do Eu”, “transformação da identidade”, “aceitação das diferenças”, “conexão com o outro”, “ecologia humana”, “conexão com a natureza”, “discurso científico”. Na verdade, *Sense8* revisita discursos místicos e míticos por meio dos atuais discursos culturais que orbitam as questões de tolerância, meio ambiente, diversidades sexual e cultural, religião, identidade, luta de classes, violência, ética.

A transposição das tecnologias e não dependência da limitação física e tecnológica de redes, *softwares* e *hardwares* é um fator primordial para a composição da trama. Retomando a questão que McLuhan (2003) preconizou sobre o encurtamento do mundo, aglutinando-se em aldeias globais e refletindo sobre quais efeitos (benéficos ou não) provenientes desse movimento poderiam acarretar para a humanidade, observa-se na série também a discussão dessa queda de fronteiras, que tornou-se realidade em meados de 1995 com o advento da internet, mas que em *Sense8* toma outras proporções, numa tentativa de refletir sobre a volta do domínio do homem sobre sua própria natureza, um retorno às raízes ancestrais, ao paraíso perdido, ou seja, de voltar a ser inteiro, completo,

por meio de uma reconexão (ou religação/religião?) com o outro, com a realidade e o planeta.



Imagem 02: Cena em que Nomi surge para o *sensate* Lito, como um “espírito”, para orientar o personagem em sua crise existencial. Ela diz que sabe com ele se sente e compartilha suas memórias com o personagem. Fonte: <<http://multi-screencap.tumblr.com/post/121363754744>>.

Neste sentido, a condição da personagem transgênera Nomi Marks, por si só, já permite que ela se coloque no lugar do outro e compreenda de forma mais íntegra a angústia existencial do outro/outra. Ao mesmo tempo, a personagem é hacker, ou seja, domina um conhecimento imaterial que se aproxima, em muitos pontos, do transcendente, do mágico e do místico. A descoberta de sua conexão com os demais *sensates* amplia os sentidos de sua existência na trama que, somados à busca do seu lugar no mundo, também se torna a busca de autoconhecimento, de uma nova identidade, típico de *Filius* em sua jornada. Tudo isso faz de Nomi Marks a personagem que melhor traduz o sujeito pós-moderno (HALL, 2014) e os tempos líquidos (BAUMAN, 2013). Além dessa condição, ser transgênera e *sensate* agregam à personagem uma aura arquetípica, como ser inteiro (uno), marcada no inconsciente coletivo.

Considerações finais

Por meio deste estudo, concluímos que a pesquisa do mito no cinema, especialmente os estudos de Canevacci (1990) sobre a quaternidade mítica, pode ser aplicada às produções audiovisuais seriadas, por meio de uma metodologia de análise que intitulamos de “Quaternidade Mítica da Narrativa Audiovisual”. Este artigo também valida a importância dos estudos culturais a partir de diferentes produções midiáticas, entre elas, a primeira temporada da série *Sense8*, disponível no Netflix desde 2015.

Entre o *plot* da série e o *subplot* (do ponto de vista da personagem Nomi), podemos verificar que as figuras arquetípicas (*Pater*, *Filius*, *Diabolus* e *Spiritus*) são mantidas, mas os arquétipos emergem sob nova “roupagem”. Ou seja, os temas “busca pelo autoconhecimento”, “jornada do herói”, “luta contra o mal” retornam sob o papel de diferentes personagens e pelo viés da identidade transgênera, questão em crescente discussão na sociedade contemporânea com o advento dos direitos recém-adquiridos pela comunidade LGBT. Nossa pesquisa também apresentou que o transgênero, visto como androginia, é um tema recorrente desde as antigas sociedades, por meio das narrativas míticas, chegando aos nossos dias, por meio das narrativas midiáticas.

A primeira questão que respondemos é que quando acessamos uma série no Netflix estamos alimentando nossa necessidade ouvir-ver-conhecer histórias, comportamento arraigado na espécie humana desde a pré-oralidade. Consumir a série é uma volta ritual às mitologias, às narrativas fantásticas, ao tempo do imaginário e não um mero momento de diversão. No entanto, de alguma maneira, enquanto indivíduos em formação e inseridos em diferentes culturas, haverá sempre a constante necessidade da busca por respostas para a natureza humana, suas angústias ou sonhos. E é nesse ponto que entram em jogo as narrativas míticas. Ainda que diluídas sob camadas profundas, o mito se faz presente, pois a história do homem é essencialmente uma jornada, uma narrativa em busca de sua identidade.

Nesse ínterim, verificamos que a análise da personagem transgênera, por meio da Quaternidade Mítica da Narrativa Audiovisual, revela que não existe ineditismo em relação à estrutura diegética da série. Assim como no cinema, a série repete estruturas quaternárias em sua narrativa a partir do conflito básico entre o bem e o mal, a jornada em busca pelo Eu verdadeiro, a transformação dos protagonistas no decorrer da trama.

Em relação à transexualidade, o ineditismo se encontra em compor uma personagem localizada no campo do fantástico, um pêndulo entre o imaginário (andrógino mítico) e o real (ativista transgênera). Mesmo assim, não é inédita, já que o fantástico revela-se cíclico, pois está presente do mito às mídias, e capta a atenção do espectador que busca, ao assistir a série, saciar sua curiosidade por uma narrativa que tangencia o que de mais íntimo há no homem: sua conexão com o outro e com a natureza.

Assim, refletir sobre as narrativas midiáticas seja, talvez, uma das tarefas mais árduas dos pesquisadores em comunicação, uma vez que a estruturação dessas narrativas carrega em si muito mais do que ideias. Elas são repletas de uma subjetividade amalgamada pelas experiências de um sujeito cuja identidade é multifacetada, descontínua, deslocada, plural, cambiante e, portanto, ainda em construção. E, concomitantemente, tais narrativas estão construídas sobre estruturas diegéticas há muito tempo sedimentadas na cultura. A análise de *Sense8* revela que o atual contexto histórico se pauta em linguagens e narrativas que mantêm vivos mitos e rituais, participando, desta maneira, da educação estética e política do homem por meio de imagens e sons em movimento. As produções midiáticas proporcionam uma leitura plausível da nossa atual condição cultural.

Referências

- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. Campinas: Autores Associados, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo moderno líquido**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2009. vol. I.
- BRAVO, Susana Gavilanes. **Presencia y ausencia de la figura femenina en los orígenes de las culturas: de las diosas europeas a las diosas americanas**. 2008, 00f. Tese (doutorado em...) - Universitat Jaume I. Castellón, Espanha. Santiago, Chile. 2008.
- CABRAL, João Francisco. **O mito da alma gêmea**. Brasil Escola. Disponível em: < <http://www.brasilecola.com/filosofia/mito-alma-gemea.htm> >. Acesso em: 20 abr. 2013.
- CAMARGO, Hertz Wendel de. **Mito e filme publicitário: estrutura de significação**. Londrina: Eduel, 2013.
- CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. Tradução: Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.
- CONTRERA, Malena Segura. **O mito na mídia**. São Paulo: Annablume, 1996.
- CRIPPA, Adolpho. **Mito e cultura**. São Paulo: Editora Convívio, 1975.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins. Fontes, 2001.
- GIDDENS, Anthony. **The consequences of modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014.
- HARVEY, David. **The condition of post-modernity**. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- HUSAIN, Sharukh. **La Diosa: creación, fertilidad y abundancia, mitos y arquetipos femeninos**. Singapore: Duncan Baird Publishers Ltd., 2001.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos.** Brasília: Autor, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **Interpretação psicológica do dogma da trindade.** Tradução: Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LACLAU, Ernesto. **New reflections on the resolution of our time.** Londres: Fontana, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência da Tartu-Moscou para o estudo da cultura.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensão do homem** (Understanding Media). 13º Ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

NANDA, Serena. **Neither man nor woman: the hijras of India.** Ontario, Canada: Wadsworth Publishing Company, 1999.

NEUMANN, Erich. **História da origem da consciência.** Tradução: Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1990.

ROCHA, Everardo. **O que é mito.** São Paulo: Brasiliense, 2008.

ROJAS, Ana Gabriela. A Índia reconhece os transexuais como um “terceiro gênero”. **El País.** 15/abr/2014. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/15/sociedad/1397557465_686896.html> Acesso em 02 de jan. de 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLIAMS, Walter L. The 'two-spirit' people of indigenous North Americans. **The Guardian.** 2010. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2010/oct/11/two-spirit-people-north-america>>. Acesso em 15 de jun. de 2016.

Recebido em: 05/02/2016

Aprovado em: 04/03/2016

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGE

Revista Linhas

Volume 17 - Número 34 - Ano 2016

revistalinhas@gmail.com