

DOSSIÊ

DESAFIOS, TENDÊNCIAS E PESQUISAS:
ROTEIROS AUDIOVISUAIS - VOLUME 2

João Pedro Pinho

Universidade Federal
Fluminense (UFF)
Niterói, RJ, Brasil

SEMI-AUTOBIOGRAFIAS TELEVISIVAS E AUTONOMIA NARRATIVA: MODOS OUTROS DE CONTAR E REPRESENTAR NAS SÉRIES *I MAY DESTROY YOU* E *BETTER THINGS*

TELEVISION'S SEMI-AUTOBIOGRAPHIES AND NARRATIVE AUTONOMY: OTHER WAYS OF TELLING AND REPRESENTING IN *I MAY DESTROY YOU* AND *BETTER THINGS*

RESUMO

Neste artigo, trago uma análise inicial de como *I May Destroy You* e *Better Things* trazem histórias e representações que, atravessadas pelas identidades de suas criadoras-roteiristas-protagonistas Michaela Coel e Pamela Adlon, sustentam um certo nível de autonomia narrativa (MENDES, 2008) ao recusar padrões tanto representacionais quanto textuais e estruturais propagados pela indústria televisiva americana e suas produções hegemônicas. Dando continuidade à minha pesquisa dedicada a séries semi-autobiográficas, debato como esses fatores de transgressão estão ligados também à maneira como se operacionaliza um processo de autoficcionalização ultrapersonalista no roteiro de tais produções, que vem se proliferando cada vez mais na TV.

Palavras-chave: ficção seriada televisiva; autoficção; narrativa.

ABSTRACT

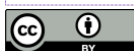
In this article, I present an initial analysis of how *I May Destroy You* and *Better Things* bring stories and representations that, permeated by the identities of their creators-scriptwriters-protagonists Michaela Coel and Pamela Adlon, sustain a certain level of narrative autonomy (MENDES, 2008) by refusing representational, textual and structural standards propagated by the American television industry and its hegemonic productions. Continuing my research dedicated to semi-autobiographical series, I discuss how these transgression factors are also linked to the way an ultrapersonalist autofictionalization process is operationalized in the script of such productions, which has been proliferating more and more on TV.

Keywords: tv shows; autofiction; narrative studies.

Recebido: 15/03/2021 / Aprovado: 02/10/2021

Como citar: PINHO, João Pedro. Semi-autobiografias Televisivas e Autonomia Narrativa: modos outros de contar e representar nas séries *I May Destroy You* e *Better Things*. Revista GEMINIS, v. 12, n. 2, p. 101-127, mai./ago. 2021.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.



1. INTRODUÇÃO

Sete de junho de 2020 telespectadores de diversos países foram apresentados à *Arabella*: Millennial, *heavy user* de redes sociais, baladeira, ouvinte de pop e R&B, na casa dos 30, dividindo apartamento e correndo atrás do custo de vida em Londres. A personagem, desde o princípio, parece um retrato do estilo de vida e das experiências de jovens-adultos que também vivem na cidade grande e representam a primeira geração fortemente atravessada por uma cultura digital em contínua expansão. Salvo os últimos 4 minutos do primeiro episódio, *I May Destroy You* parece ser uma dramédia sobre o cotidiano de pessoas procurando navegar pelos desafios impostos pela vida adulta. A série distribuída pela BBC e pela HBO, no entanto, é a segunda obra semi-autobiográfica de Michaela Coel, e traz em seu cerne debates sobre consentimento e abuso sexual, com trama baseada nas experiências que a autora passou ao ser estuprada quando estava para entregar roteiros da 2ª temporada de *Chewing Gum* (BBC, 2015-17) - assunto publicizado por Coel em 2018¹ visando chamar atenção para a falta de empatia que os produtores da série tiveram para lidar com o ocorrido, pressionando-a por prazos a despeito de seu trauma.

A produção gerou um *buzz* enorme na internet e nas plataformas de redes sociais, e foi discutida por veículos brasileiros de diferentes linhas editoriais, como *Veja*², *GQ*³, e *Folha*⁴ - que, como diversos outros sites de jornalismo, deram à produção o título de “série do ano” de 2020. De “drama sobre consentimento” a “dramédia” e “traumédia”, a narrativa recebeu rótulos distintos, que exprimem seu teor complexo e multifacetado, de difícil categorização. A produção integra um conjunto de obras que vêm cada vez mais adquirindo espaço na indústria televisiva: o das semi-autobiografias *ultrapersonalistas* (PINHO, 2021). Ao passo que *I May Destroy You* e Coel se tornaram um fenômeno televisivo de 2020, essa “corrente narrativa” da qual a obra faz parte continua pouco debatida e reconhecida social e academicamente - apesar de receber certo prestígio do entorno discursivo da indústria do entretenimento estadunidense (PINHO, 2018).

Contextualizando os avanços de minha pesquisa sobre tema afim em minha dissertação (PINHO, 2021), por *semi-autobiografia* compreendo histórias autoficcionais (FAEDRICH, 2015) que denotam uma certa ambivalência quanto à dicotomia *real x ficcional*, através da imbricação do

¹“TV star Michaela Coel speaks out about sexual assault”. Acesso em 16/07/2020, www.theguardian.com/media/2018/aug/22/actor-and-writer-michaela-coel-speaks-out-about-sexual-assault.

²“Do drama ao humor, Michaela Coel brilha em ‘I May Destroy You’”. Acesso em 03/10/2020, <https://veja.abril.com.br/blog/veja-recomenda/do-drama-ao-humor-michaela-coel-brilha-em-i-may-destroy-you/>.

³ “Atriz, roteirista e diretora: Michaela Coel assoma com ‘I May Destroy You’”. Acesso em 03/10/2020, <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2020/07/michaela-coel-assoma-com-i-may-destroy-you.html>

⁴ “Com protagonistas negros e millennials, ‘I May Destroy You’ é série do ano”. Acesso em 03/10/2020, <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2020/07/com-protagonistas-negros-e-millennials-i-may-destroy-you-e-serie-do-ano.shtml>.

cânone de veracidade do pacto autobiográfico com o preceito inventivo dos romances, conjecturando uma textualidade ambígua que é fundamental a este tipo de narrativa. Adotando a perspectiva de Butler (2015), de que o próprio protocolo da constituição de um *eu*, da subjetivação do sujeito, é perpassado pelo contexto político, histórico e sociocultural no qual são articulados valores, normas e condutas que permitem - ou não - a identificação e o relato de um dado ser como um *eu*, percebi também como tais narrativas, de uma década para cá, carregam em seu cerne fortes questões relacionadas a representação e representatividade. Essas obras trazem criadores que se utilizam da **validação biográfica** (JAGUARIBE, 2007) para escrever, produzir e protagonizar histórias altamente ancoradas em suas vivências e questões culturais, políticas, sociais e identitárias (PINHO, 2019). Em sua maioria com protagonismos não-universais (HALL, 2016), apresentam identidades, temas e representações contra-hegemônicos, promovendo fissuras no regime de autorização discursiva (RIBEIRO, 2017) do meio televisivo.

Proponho a categoria “ultrapersonalistas” por enxergar um padrão de uma mesma pessoa ocupar papel de “criadora-roteirista-protagonista”, que se inspira em aspectos de sua vida para narrar sobre identidade, sociabilidade, trabalho, família, relações interpessoais e aspectos cotidianos e “ordinários” condizentes à suas experiências. Assim, costumam sustentar altos níveis de detalhes sobre as “coisas” e lugares que compõem o universo de seus protagonistas, empregando uma visão realista que oferece uma **experiência vicária** da realidade destes (BROOKS, 2008). Tratam, muitas vezes, de temas como sexualidade, puberdade, fisiologia, saúde mental, etc, debatendo questões ainda hoje consideradas tabu como menstruação, masturbação, aborto, menopausa, dentre outras que foram historicamente constrangidas a um **lócus privado** (PIPER, 2015) por uma moral cristã vigente que condena a publicização e retratação de tais aspectos (REYNOLDS, 2010).

É também um fenômeno altamente perpassado por uma sociedade que busca avidamente por narrativas que pareçam autênticas (SIBILIA, 2015; 2018) e experiências vicárias da realidade (BROOKS, 2006), valorizando a “autoria como portadora de experiência” (JAGUARIBE, 2007, p.13) e promovendo uma variedade de “shows dos eu’s” (SIBILIA, 2007) que, cada vez mais ancorados nas vivências de seus proponentes, sustentam uma imbricação exponencialmente maior e mais complexa entre real e ficcional, trazendo novas estéticas realistas (JAGUARIBE, 2010). O espraiamento cada vez maior de tais produções é reflexo também de um esforço da indústria de ficção seriada televisiva em vincular nomes e rostos responsáveis pela parte criativa de suas obras, visando imbuí-las com a legitimidade denotada pela figura do *auter* e promovendo cada vez mais seus *showrunners* (título que engloba status de criador, produtor executivo e roteirista de uma série) como celebridades (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2019).

Dentre outros exemplos de produções que integram essa corrente narrativa está *Atlanta* (FX, 2016-), uma das semi-autobiografias mais famosas e aclamadas dos últimos anos (5 Emmys, 2 Globos de Ouro). Criada, escrita e protagonizada por Donald Glover, ator, autor e rapper negro que se inspirou em suas vivências para compor a narrativa. Como aponta Stephen (2018), “A genialidade de *Atlanta* é mostrar o surrealismo da vida negra na América” (p.8). Ao empregar hibridismos textuais, tonais e genéricos, a série retrata de maneira inteligível vários absurdos fomentados pelo perverso racismo estrutural que perpassa a vida e a história da população negra americana. Assim, ao mesmo tempo em que traz um realismo ao explorar com detalhes a cidade-título e o dia-a-dia de suas protagonistas com gravações externas, planos abertos e referências a acontecimentos reais que atravessam a cultura estadunidense, a narrativa lança mão do surrealismo em vários momentos em que traz comentários e críticas sociais catapultados por exageros e desconforto estéticos, como em *Teddy Perkins* (2x06) e *Woods* (2x08) - ambos atravessados não só pelo misto de real e surreal, mas também com texto e direção que remetem a filmes de terror e suspense, intercalados com cenas tragicômicas, de ironia e drama, como costuma ser o tom da série

O olhar de *Atlanta* para detalhes funciona a um nível quase celular: é o que faz a série parecer real, mesmo nos seus momentos mais surreais. Essa fundação é também política. (...) O crédito vai, claro, para a equipe de roteiristas. São todos jovens e negros, e quase nenhum deles tinha trabalhado com escrita televisiva antes (STEPHEN, 2018, p.8)

Seguindo lógica semelhante de que realismo e surrealismo podem se retroalimentar ao serem empregados para representar questões de difícil inteligibilidade e que por trás de roteiro e direção da série há questões políticas que atravessam e são atravessadas não só por **quem escreve**, mas também **como escreve** e dão forma à narrativa, Parsemain (2019) analisa o “complexo pedagogismo queer” de *Transparent* (Prime Video, 2014-19). Inspirada na história da mãe da autora Jill Solloway, a série nos apresenta Maura, que, na casa dos 60 anos, se assume como mulher trans para seus filhos. A produção adotou uma política de contratação trans-afirmativa, recrutando e dando mentoria a mulheres transgênero que nunca haviam escrito roteiro - integrando vozes que entendiam sobre a realidade trans na equipe. O programa é realista no tratamento “natural” e “ordinário” que dá à maioria das cenas, diálogos e conflitos das personagens - em oposição aos exageros e clímax empregados no melodrama. É também surrealista à medida que traz sequências fantasiosas que procuram apresentar de maneira tangível sentimentos, sonhos e euforias *queer* de pessoas em processo de disrupção com suas constrangidas identidades cisgêneras.

Better Things (FX, 2016-), ao tratar da história de uma mãe solo conciliando a criação de suas filhas com trabalho e a conturbada relação com a própria mãe, traz equipe de produção majoritariamente formada por mulheres. Sob o comando de Adlon como criadora, protagonista, *showrunner* e diretora, tal equipe imbui a narrativa com roteiros e representações disruptivos perante a lógica dominante da TV, introjetando uma perspectiva feminina que, ao narrar sobre maternidade, sexualidade, envelhecimento, sexismo e idadismo, manifesta-se em diversas instâncias textuais e imagéticas (HAVAS E SULIMA, 2018; FORD, 2018; 2019). Em resenha⁵ sobre a série, o portal *Vulture* versou sobre sua recusa a se encaixar em padrões narrativos formulaicos, focando menos em ação e ciclos fechados de *conflito x resolução* e mais em sentimentos e reflexões acerca das experiências feminina, social, espiritual e familiar de suas protagonistas:

a possibilidade de encontrar beleza e significado nas partes da vida que muitos **manuais de roteiristas insistem que são inerentemente entediantes e devem ser evitadas em favor de ação, conflito e risco**. O poder furtivo desta série está na determinação de Adlon de fazer o que lhe foi dito para não fazer e apontar sua câmera para partes do mundo que a televisão comercial raramente nota (SEITZ, *Vulture*, 2020, tradução e grifos meus).

O que esses exemplos têm em comum para além da semi-autobiografia ultrapersonalista é uma narrativa que traz não “apenas” representações contra-hegemônicas através da validação biográfica de sujeitos não-universais que narram sobre seus concernentes lócus privados. Eles exprimem também como essas obras sustentam estruturas narrativas, categorizações genéricas e formas textuais híbridas e disruptivas que muitas vezes dialogam com as complexas – e por muito invisibilizadas – identidades de seus autores que, não conformando seus processos de produção, escrita e direção à **heteronomia narrativa** (MENDES, 2008) instaurada na indústria hollywoodiana, trazem séries que quebram a norma industrialmente instaurada quanto vários desses aspectos. Se a tais sujeitos foram negadas visibilidade e voz nas culturas narrativas dominantes (id., *ibid.*), há sentido (e potência) no ato de renegar e romper com algumas dessas lógicas estruturais, partindo da história para a forma, em vez de adequar a mensagem que se quer apresentar às estruturas e protocolos cultural e industrialmente pré-estabelecidos em um contexto político, histórico e sociocultural que, como atenta Butler (2015), negava a muitos deles a própria subjetivação e entendimento de si próprios como um eu dotado de voz, direitos e possibilidades. Neste artigo, trago uma análise inicial de como *I May Destroy You* e *Better Things* trazem histórias

⁵“*Better Things Season 4 Is a Rare and Precious Gift*”. Acesso em 08/10/2020, <https://www.vulture.com/2020/03/better-things-season-four-tv-review.html>.

e representações que, atravessadas pelas identidades de suas criadoras-roteiristas-protagonistas Michaela Coel e Pamela Adlon, sustentam um certo nível de **autonomia narrativa** (MENDES, 2008) ao recusar padrões tanto representacionais quanto textuais e estruturais propagados pela indústria televisiva e suas produções hegemônicas. Compreendo que o universo das narrativas hollywoodianas, ao integrar o maior polo de produção audiovisual do mundo, não é contra-hegemônico, mas procuro investigar como essas séries semi-autobiográficas disputam lógicas, discursos e poderes de narrar para promover disrupturas dentro da própria hegemonia. Como postulado por Mendes, “existem culturas narrativas dominantes e dominadas, culturas colonizadoras e colonizadas, bem como outras mestiçadas, miscigenadas e híbridas, resultantes do contacto e da contaminação entre as primeiras e as segundas” (2006, p.22). Proponho, então, um estudo dessas mestiçagens e hibridismos dentro da própria lógica dominante da televisão estadunidense.

2. A HEGEMONIA DO ARCHPLOT E SEUS DESDOBRAMENTOS

“é preciso abrir mão de uma poética sistemática, e logo normativa, (...) porque a concepção histórico-dialética de forma e conteúdo mina as bases da poética sistemática enquanto tal. (...) Porque a forma de uma obra de arte tem sempre algo de inquestionável, o conhecimento de tal enunciado formal só é em geral alcançado por uma época em que o antes inquestionável é posto em questão, e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema” (SZONDI, 2001, p.20-21).

Em **Culturas Narrativas Dominantes**, Mendes (2006) analisa como, calcado em teorias do drama que remontam desde a Poética de Aristóteles, até o estudo de estruturalistas russos que procuraram identificar padrões nas narrativas dos contos (PROPP, 1983)⁶, instaurou-se em hollywood aquilo que denomina de **paradigma reconstutivo californiano**. Tal movimento visava trazer, para o contexto de uma forte expansão e investimento na indústria cinematográfica estadunidense do século XX, procedimentos de poéticas e teorias como a do monomito (CAMPBELL, 1949) para instruir profissionais com um *template*. Esse “mapa narrativo” serviria então para aplicar uma lógica fordista à produção audiovisual, alavancando o número de obras produzidas e o sucesso comercial da indústria hollywoodiana.

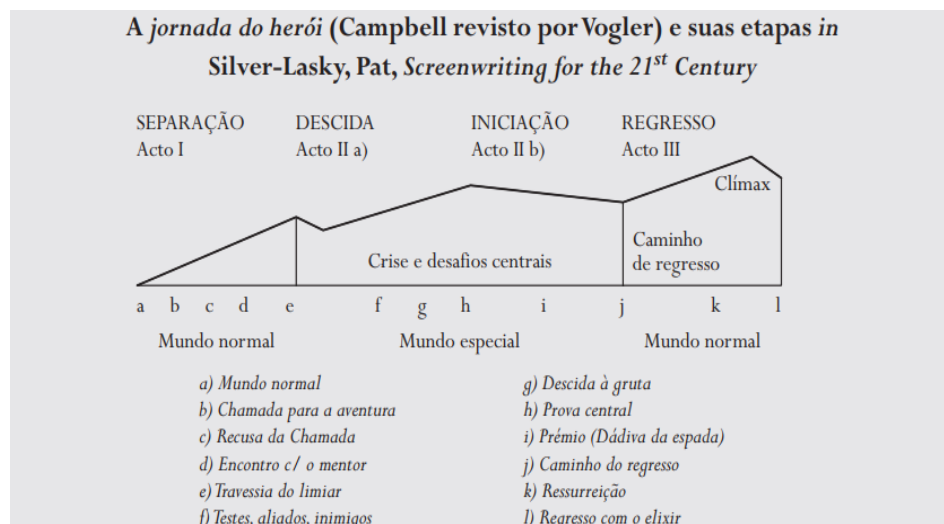
Dialogando com teóricos da sociologia, da filosofia e da narratologia, o autor evidencia como que a estrutura da Jornada do Herói e seu andamento cíclico com início, meio e fim sendo mediados pelos 12 passos “universais” traçados por Campbell são altamente atravessados pelo

⁶ Que não foram citados como referências à época pelos academicistas norte-americanos, mas cujas semelhanças e interseções com as lógicas que adotaram são enormes - o que os faria, mais recentemente, serem reconhecidos por suas postulações. Faço referência à tradução da obra de Propp, cujo original data de 1928.

próprio entendimento que o homem tem da vida humana e de seu ciclo de nascimento, amadurecimento e morte. Na jornada da vida, troca-se os passos traçados em O Herói de Mil Faces (1949) por aquilo que a cultura ocidental entende como os ritos de passagem - da infância à adolescência e vida adulta; a passagem do papel de filho para o de pai etc. Essa pretensa “universalidade” reside então em seu caráter de refletir, estruturalmente (na maneira como seus passos protocolares guiam a escrita e andamento das narrativas) aquilo que histórica, social e culturalmente entendia-se como a progressão natural da experiência do homem em sociedade.

Ao trazer procedimentos “padrões da poética sistemático-normativa que ensinavam os manuais de técnica dramática” (SZONDI, 2001, p.29) dos séculos XIX e XX para uma hollywood contemporânea que ensinou seus roteiristas a estruturar suas obras através de um esqueleto de “atos” como um guia quase incontestável da produção dramática no audiovisual, autores como Mckee (1997), Field (2001) e Vogler (2007) e seus mercadologicamente consagrados manuais de roteiro ajudaram, então, a reafirmar uma cultura narrativa dominante altamente calcada no conflito, na ação cumulativa e na ordenação e resolução cíclica das histórias. Mendes (2006) evidencia como, mesmo trazendo alguns novos caminhos e possibilidades dramáticas, tais autores e suas lógicas, ao instituírem tal modelo chamado **archplot** com uma valoração “quase teocrática” (p.39), sendo dotado de potencial universal e um anacronismo que o torna soberano até os dias de hoje, instauram uma espécie de “passo doutrinatório” (p.37).

Figura I: Esquema da Jornada do Herói ilustrada na lógica de atos



Fonte: Culturas Narrativas Dominantes (MENDES, 2006, p.40).

A essas “etapas obrigatórias”, que tais teorias defendem manifestar-se de maneira universal nas narrativas (com variações dentro de um ciclo que, no cerne, opera sob mesma lógica fundante),

o autor chama de **fábulas**. Obedecendo a uma lógica linear, o monomito e seus desdobramentos em archplot e outros padrões deve ser formado, em sua (quase) totalidade, por fábulas: ações que obrigatoriamente apresentam progressão, movendo algum dos *plots* (conflitos) de um ponto “a” para “b”, “c” etc. Para que uma cena seja pertinente ao roteiro, deve trazer algum ponto de virada, desenvolver as tramas apresentadas pela narrativa, contribuindo para que cada uma delas apresente início, meio (desenvolvimento) e fim (resolução). É instaurada então a lógica *plot-driven*: uma narrativa regida quase inteiramente por etapas, cenas e ações que devem trazer conflito.

Os **syhuzets**, entretanto, são fragmentos que escapam à obrigatoriedade da ação progressiva para explorar, em seu lugar, o psicologismo das personagens - como elas pensam, sentem e reagem a fatores que não necessariamente têm obrigação de dialogar com o conflito central proposto pela narrativa. Devem ser fortemente evitados na lógica do monomito e do archplot - já que em nada favorecem a culminação de um clímax, ponto de virada, desfecho dramático. Com proposta mais voltada ao “mergulho vertical” na essência das personagens do que o “avanço horizontal” e cumulativo das etapas de um ciclo, as syhuzets são mais propensas a se manifestarem nas culturas narrativas não-dominantes (MENDES, 2006) e nas histórias *character-driven*, regidas, então, por exploração e transformação interna da personagem. Obras interessadas mais em representar um subjetivo, um mundo interior das protagonistas em vez de dedicar a maior parte de sua escrita a um conflito objetivo, calcado em jornadas e ameaças externas e concretas.

Em um cenário de *peak tv*⁷ (MEIMARIDIS, 2017) influenciado por uma cultura digital com seus serviços de streaming (LANDAU, 2018), novas ficções seriadas televisivas surgem exponencialmente em meio a um contexto político e sociocultural de “conjunto de visões díspares de mundo que devem obter representatividade na construção simbólica da realidade” (JAGUARIBE, 2007, p.12). Contexto esse que, como verso em minha dissertação (PINHO, 2021), estabelece uma relação paradoxal com agendas políticas, de autorização discursiva e representação - na forma como cedem determinado espaço para narrativas que sustentam avanços representacionais e fissuras no regime de autorização discursiva em veículos midiáticos de alcance massivo, mas de forma arbitrária e sob uma lógica neoliberal, cuja motivação final é sempre o lucro e na qual produções que extrapolam determinadas estruturas de forma mais incisiva não têm vez. Ainda assim, há de se reconhecer o poder (e a importância) que essas narrativas têm de moldar percepções socioculturais em relação a alteridades de variados níveis. Torna-se necessário, então, investigar de

⁷ No qual “podemos afirmar que nunca se produziu tantas séries, como também nunca existiram tantos canais e plataformas para distribuir essas produções” (MEIMARIDIS, 2017, p.7).

maneira minuciosa as séries semi-autobiográficas, aliando uma análise quanto à escrita e à estrutura narrativa dessas produções. Como diz Mendes (2006), toda heteronomia instaurada por culturas narrativas dominantes tende a universalização e anacronismo de protocolos estruturais que, atravessados por contextos históricos, sociais, culturais e políticos datados, teimam em não reconhecer a potência de novas interpretações, valores e alteridades. Entra em jogo, assim, uma disputa das culturas narrativas contra-hegemônicas que, dotadas de subversões e novas vozes, caminhos e identidades, procuram uma autonomia em relação ao conteúdo e à forma de narrar. Aliando também a tese de Yoshinaga (2018) quanto às inovações genéricas em séries que, protagonizadas, escritas, dirigidas e produzidas por sujeitos não-universais, colocam em disputas diferentes escritas e estéticas na indústria das séries de TV, nota-se a importância de investigar e fomentar modos outros de narrar, que dêem conta de abarcar identidades e discursos não-alinhados às lógicas das superestruturas e suas formações discursivas dominantes.

3. *I MAY DESTROY YOU*: EM BUSCA DE UMA CURA SEM DESFECHO

No piloto de *I May Destroy You*, Arabella, autora que faz sucesso após publicação online de seu primeiro livro de ensaios, tem um bloqueio criativo que a impede de finalizar a entrega de um rascunho a tempo. Ela então dá uma pausa no trabalho para uma noite no bar com amigos. Em meio às agitadas ruas de Londres, com direção e roteiro acelerados e recheados de ironia e referências pop, os primeiros 26 minutos da narrativa a fazem parecer um retrato leve e cotidiano de suas personagens *millennials*. Apenas na última cena revela-se que a noite de ‘Bella’ havia terminado de maneira traumática. No desenrolar dos 12 episódios, através dos processos de choque, trauma e superação de Arabella e da representação do seu cotidiano, o roteiro de Coel aborda diversas questões concernentes a classe, raça, sexualidade, interseccionalidade, silenciamento estrutural e insensibilidade de pessoas e instituições para lidar com questões difíceis e pouco verbalizadas como o estupro. Como o portal BBC⁸ e página do *Metacritic*⁹ denotam, a série recebeu diversas *reviews* celebrativas. Um texto do *Independent*¹⁰ versa sobre avanços que a série representa em relação à maneira como narrativas de estupro vêm sendo empregadas há anos como recurso artificial para impacto dramático, dando como exemplo a abordagem de *Game of Thrones* (HBO,

⁸“*Michaela Coel's consent drama I May Destroy You gets rave reviews*”. Acesso em 03/10/2020, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52976989>.

⁹ A série conta com nota 85/100, considerada de “aclamação universal” pelos parâmetros do portal. Acesso em 03/10/2020, <https://www.metacritic.com/tv/i-may-destroy-you>.

¹⁰ “*I May Destroy You: How Michaela Coel's hit BBC series rewrites years of damaging misconceptions around sexual assault*”. Acesso em 03/10/2020, <https://www.independent.co.uk/life-style/women/i-may-destroy-you-sexual-assault-rape-bbc-michaela-coel-a9610746.html>.

2011-19). Segundo o artigo, a escrita com altos níveis de nuance faz a série “parecer mais como comentário social do que um roteiro de TV”. Traz também depoimento de membro da ONG *Rape Crisis* sobre a importância de histórias e vozes reais que passaram por abusos e violências sexuais no cerne de produções de uma mídia com amplo alcance como a TV, desconstruindo estereótipos prejudiciais e melhorando a compreensão sobre o trauma e estigma de sobreviventes. Em uma cultura narrativa que por muito empregou o tropo *women in refrigerators*¹¹, no qual mulheres são submetidas a brutalidades para motivar personagens masculinos em uma busca por vingança ou para dar início a tramas de investigação jurídicas e policiais sem em momento algum desenvolver a personagem feminina violentada, reduzindo-a a um “degrau” dramático, a narrativa de Coel faz jus aos títulos de “histórica” e “revolucionária” que recebeu de muitos autores e críticos.

Sem jamais reduzir Arabella a uma vítima de estupro ou a história a uma investigação policial ou à busca por um desfecho, a série intercala episódios tensos focados numa lembrança fragmentada da protagonista com capítulos eufóricos focados em viagem, amizade e romance, e tramas sobre a família, o passado e o trabalho de ‘Bella’. Assim, acompanhamos a protagonista em sua jornada rumo ao expurgo de seu trauma e suas feridas conforme ela é atendida por uma psicóloga, abre um caso policial com investigação conduzida por uma dupla de mulheres detetives, começa a frequentar um grupo de apoio para sobreviventes de abuso e violência sexual, dedica parte de seu tempo a atividades artísticas e hobbies em grupo e ora se conecta, ora se afasta de seus amigos, suas lembranças e seus familiares. No segundo episódio da série, a versão autoficcionalizada de Coel fala sobre como tem dificuldade em verbalizar o ocorrido por não querer reconhecer que as memórias confusas que estão em sua cabeça de fato ocorreram. O estágio inicial de negação da personagem é não só verbalizado em um diálogo, como também perpassa o fluxo narrativo do episódio e das cenas que são guiadas pelas lembranças turvas da protagonista e seus sentidos e cognições confusas, que estão comprometidos por conta de gatilhos que a remetem à violência que acabara de sofrer. Neste capítulo e ao longo de toda a série, “Coel está muito menos interessada em esclarecer exatamente o que está acontecendo do que em mostrar como estes eventos confusos fazem Arabella se sentir” (SEPINWALL, 2020)¹².

¹¹ <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/StuffedIntoTheFridge>. Acesso em 08/10/2020

¹² “*Processing Trauma in Michaela Coel’s ‘I May Destroy You’*”. Acesso em 13/03/2021, <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/i-may-destroy-you-finale-sepinwall-1049717/>.

No oitavo episódio da temporada, a investigação policial do caso é engavetada sem desfecho e “justiça”. Em entrevista¹³, Coel diz como isso ressoa o que aconteceu com seu caso e o da maioria das vítimas de estupro: sem a descoberta e prisão do culpado, cabe às próprias mulheres o encontro de um desfecho que permita a cura e superação do trauma, que ocorre em meio a um processo de rememoração não-linear e fragmentada, como vemos na série. É essa a jornada que guia a narrativa e a protagonista. Concomitantemente, vemos Arabella lutando contra um bloqueio criativo que se intensifica após o trauma sofrido. No último episódio da série, vemos a personagem, depois de meses frequentando o bar onde sofrera estupro na esperança de flagrar seu violentador, finalmente o encontrando. Acompanhada pelas amigas Terry e Theodora, Bella o dopa e leva-o para a rua, onde o espanca até a morte, posteriormente escondendo seu cadáver ensanguentado debaixo de sua cama. Na sequência seguinte, vemos Arabella novamente no bar, diante da mesma situação de encontro – mas o desfecho é diferente, com David dessa vez chegando na casa da mulher vivo, e então admitindo ser uma pessoa “quebrada” que já abusou sexualmente de várias outras mulheres, antes da polícia chegar e levá-lo preso. Num terceiro cenário, o encontro termina com ambos tendo sexo consensual. Na transição entre cada um desses cenários, vemos a protagonista mexendo em post-its e anotações que infestam as paredes de seu quarto: ela está reescrevendo suas narrativas; reimaginando cenários e consequências diante do confronto direto com a pessoa que lhe violentou e traumatizou. Mas esse encontro de fato nunca ocorre, e, na terceira fantasia, Arabella se despede de David, e tanto a versão viva e nu pós-sexo consensual do terceiro cenário quanto o cadáver ensanguentado da primeira epifania da autora se levantam e saem de seu quarto, finalmente partindo do domínio privado da protagonista. O fim que de fato ocorre na diegese da série traz Arabella conseguindo terminar de escrever e publicar seu livro, e a autora finalmente conseguindo seguir adiante por si própria, sem contar com um desfecho judicial para a violência que sofrera.

O encerramento em casos de estupro pode ser incrivelmente difícil, se não impossível de ser encontrado. A maneira narrativa segura e arrumada de concluir *I May Destroy You* seria para Arabella identificar inquestionavelmente David, alertar as amigas detetives grávidas que trabalharam em seu caso e sentar-se desafiadoramente no tribunal enquanto ele é condenado à prisão. Em vez disso, Coel força seu alter ego a inventar seu próprio fechamento - várias vezes - e, no processo, a redescobrir o dom que ela pensava ter perdido após ter sido atacada. (SEPINWALL, 2020. Tradução minha. Link de acesso: rodapé 12).

¹³ “*I Feel It All: Michaela Coel Takes Us Inside the Stirring I May Destroy You Finale*”. Acesso em 08/10/2020, <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a33628073/michaela-coel-i-may-destroy-you-season-1-ending-finale-explained/>.

Através das tramas de Terry e Kwame e de outras questões vivenciadas por Arabella, o roteiro de *I May Destroy You* também promove debate sobre diversas problemáticas complexas e multifacetadas às quais não conseguirei abordar aqui por limitação de corpus – há muito mais o que debater, e é o que pretendo fazer com o progresso desta pesquisa. Neste primeiro debate, atento como, ao trazer a voz e interpretação de uma autora negra, millennial e sobrevivente de estupro para narrar sobre vida adulta e trauma no atual contexto sociocultural e temas sobre raça, classe, abuso, violência e consentimento sexual, a série traz representações e abordagens que estão intrinsecamente conectados à vida e experiências de Michaela.

Embora *I May Destroy You* seja frequentemente descrito como um drama sobre consentimento sexual, Coel disse que ela é mais precisamente definida como uma série sobre tudo. Em apenas seis horas de televisão, quase todos os aspectos da vida contemporânea parecem estar sob seu microscópio, da cultura partidária à homofobia e às hierarquias de privilégios. *I May Destroy You* está interessada na discriminação em todas as suas formas horripilantes e interseccionais: raça e racismo são tecidos continuamente em grande parte do drama, com um episódio escavando como as lágrimas brancas podem ser armadas contra os negros, enquanto outro destaca os perigos do racismo casual no sistema de saúde. A produção também destaca como os sobreviventes masculinos de agressão sexual são descrentes e desacreditados de maneira singular, encaixotados em uma cultura de silêncio e vergonha tão insidiosa quanto a cultura que asfixia as mulheres, se não mais. (WESTENFELD, 2020. Tradução minha. Disponível em: <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a33628073/michaela-coel-i-may-destroy-you-season-1-ending-finale-explained/>).

“O que Coel parece estar dizendo é que o trauma não apaga a essência de si (...) Nenhuma série de TV mostrou as complexidades da agressão sexual e como esta afeta os sobreviventes, seus amigos e suas comunidades como este drama difícil, angustiante e hilário”¹⁴. Estes avanços são possíveis também através da forma como a criadora recusa dar à sua narrativa andamento constrangido à predominância e acumulação de conflitos, seguindo lógica linear e calcada em ações e clímax como as do archplot - estão refletidos e também advém de um roteiro que é calcado mais em *syhuzets* que exploram os sentimentos e psicologismos de Arabella e seus amigos do que fábulas que avançam a investigação e a resolução da violência sexual sofrida pela protagonista.

¹⁴ “*I May Destroy You: How Michaela Coel’s hit BBC series rewrites years of damaging misconceptions around sexual assault*”. Acesso em 03/10/2020, <https://www.independent.co.uk/life-style/women/i-may-destroy-you-sexual-assault-rape-bbc-michaela-coel-a9610746.html>.

4. *BETTER THINGS*: OS PORMENORES OCIOSOS NA NARRATIVA DO DIA A DIA, E SUAS MARCAS ESTRUTURAIS E ESTILÍSTICAS

Uma pessoa poderia assistir "Better Things" e abandoná-la, pensando que não acontece muita coisa. Não é uma sitcom típica que cria um problema antes do primeiro intervalo comercial e resolve esse problema antes dos créditos. É mais uma série de interações, conversas e eventos. (...) Isto é a vida cotidiana. (TALLERICO¹⁵, Roger Ebert, 2020.)

Better Things é uma série que, como introduzimos anteriormente, trata do cotidiano da família Fox, acompanhando um núcleo totalmente formado por mulheres (a protagonista Sam, suas filhas Max, Frankie e Duke e a avó Phyllis). A obra é altamente ancorada nas vivências e experiências de sua showrunner-atriz Pamela Adlon - que, assim como sua autoficcionalizada Sam, é mãe solo de 3 filhas de faixas etárias distintas, trabalha desde criança como atriz e dubladora, e lida com sua mãe idosa que mora do outro lado da rua. Em seus trabalhos, Ford (2018; 2019) fala sobre como a série pertence a um movimento que a autora denomina **televisão indie feminina**, cujas produções são de pequena escala e tratam de questões altamente ancoradas no cotidiano e nas vidas sociais e/ou laborais e/ou familiares de criadoras-autoras que empregam equipes majoritariamente femininas nos programas. As séries desse movimento também apresentam direções e estéticas cujo foco é voltado para ressaltar os sentimentos, a personalidade e o psicologismo de suas protagonistas, convidando a audiência a enxergar o mundo e as vivências de seus corpos e identidades femininas sob suas perspectivas - apresentando o que Ford chama de uma **sensibilidade feminista** que se manifesta no discurso e na representação de questões pertencentes ao universo da mulher no roteiro, nas imagens, temáticas, direção e abordagens das narrativas. *Better Things* é a obra central da análise da autora nos seus dois trabalhos dedicados ao tema e outras das principais obras citadas são *Girls*, *Transparent* e *One Mississippi* - todas semi-autobiografias *ultrapersonalistas* sobre as quais versei em trabalho anterior (PINHO, 2021).

Chama atenção o fato de *Better Things* receber a aclamação crítica que a produção acumulou ao longo de suas temporadas por vários fatores. O primeiro deles é por ela ser uma obra tão focada no universo e em vivências do feminino, integrando um circuito televisivo no qual a noção de qualidade televisiva (NEWMAN e LEVINE, 2012) é muitas vezes ancorada em produções criadas, escritas, protagonizadas e dirigidas por homens e dedicadas a questões, interpretações e valores do masculino (CASTELLANO et al, 2019). Assim, as premiações e o entorno discursivo da

¹⁵ "Pamela Adlon's *Better Things* is Still One of the Best". Acesso em 05/02/2021, <https://www.rogerebert.com/streaming/pamela-adlons-better-things-is-still-one-of-the-best>.

TV muitas vezes celebram séries como *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *Mad Men* (AMC, 2007-15), *Breaking Bad* (AMC, 2008-13), e *Game of Thrones* (HBO, 2011-19) - que, como Ford (2018; 2019) atenta, além de serem lidas como “masculinas”, também adquirem o selo de “cinematográficas” por contarem com orçamentos milionários, cenários mega-produzidos, tramas “grandiosas” que abrangem guerras, máfias, disputas de poder etc. Todas características ausentes na obra de Adlon.

A série criada por Pamela também difere das mencionadas no parágrafo anterior em relação à estrutura narrativa. *Better Things* apresenta níveis baixos de serialização, apresentando poucas tramas contínuas, sem formar muitos arcos narrativos¹⁶ (NEWMAN, 2006; SMITH, 2006). Parte dessa ausência de jornadas mais contínuas advém da maneira como Adlon renega diversas convenções do melodrama, deixando de empregar construções narrativas que são lidas como artifícios para engajar a audiência e alcançar sucesso comercial, algo presente em outras séries cômicas autoficcionalizadas contemporâneas (RUSTAD e SCHWIND, 2017). A principal delas é a recusa à presença de um romance contínuo na série. Não há a formação de um casal entre Sam e um de seus eventuais interesses sexuais ou uma “história de amor” que a audiência possa acompanhar e torcer ao longo de anos, como é comum em séries dos mais variados gêneros e formatos.

Better Things prioriza a vida emocional de seus personagens centrais acima de tudo, inclusive coesão e clareza de suas tramas. Os episódios são estruturados em torno de temas e ideias, em vez de conflitos. Por isso, há uma falta de estrutura narrativa sólida na lógica episódica ou até mesmo na constituição das temporadas, o que é atípico na televisão contemporânea (FORD, p.24, 2018. Tradução minha).

A série também tensiona tradições genéricas por ser uma produção com uma forte inclinação para o cômico mas que não nega a disforia em sua trama e enredo, lidando com uma multiplicidade de temáticas que denotam cargas emotivas distintas. Intercalam-se situações absurdamente cômicas do cotidiano a brigas e ressentimentos familiares, piadas irônicas e debochadas com momentos de ternura e afeto entre Sam e suas filhas, e narrativas sobre invisibilização, abandono e machismo que mesclam-se com eventos sócio-familiares eufóricos e divertidos. Assim como Salamova (2016) aponta em sua análise de *Louie* (FX, 2010-15), a dramédia de *Better Things* parece estar ligada ao teor semi-autobiográfico da obra que, tão calcada na vida e nas experiências de Adlon, reflete a multiplicidade de sentimentos que atravessam as experiências e identidades do sujeito contemporâneo em sociedade. Assim, ao mesmo tempo em

¹⁶ Sintetizando de forma simplista: Uma história pertencente a uma ficção seriada televisiva na qual se apresenta uma jornada contínua, desenvolvida ao longo de várias unidades episódicas e apresentando momentos decisivos (pontos de virada) que fazem o(s) personagem(ns) passarem por mudanças que o levam de um ponto “a” a um ponto “d”.

que o universo da narrativa está circunscrito de maneira central na esfera familiar tratando de questões como maternidade, eventos sociais, amadurecimento etc que são comuns ao melodrama (ANG, 2010), seu enredo nem sempre aborda esses tópicos de maneira sentimentalista, empregando também olhares céticos e irônicos quanto ao convívio familiar e aos desafios e sacrifícios da esfera do trabalho e da maternidade.

Há um consenso - quase uma regra - propagado por diversos discursos, profissionais e manuais de roteiro de que a utilização de **elipses** é essencial para a dramaturgia. Como acabamos de ver no item anterior, segundo a lógica do archplot, para fins de obter uma narrativa “interessante”, que conquiste a audiência, roteiros devem conter majoritariamente cenas que apresentem uma certa progressão na história, que contenham conflitos, que caminhem em direção a um clímax (MENDES, 2009). Nessa tendência pequenos fragmentos de uma cotidianidade são desprovidos de impacto dramático e devem ser evitados. Mas Adlon faz o oposto: as elipses são muitas vezes aplicadas aos momentos que seriam mais “grandiosos”, enquanto aquilo que compõem a maior parte das cenas e do tempo de tela de *Better Things* são retratações de momentos que pertencem à esfera do ordinário, que circunscrevem as vivências do dia a dia em suas formas mais “banais”.

Grande parte de Better Things acontece em espaços intersticiais, como carros, camas, cozinhas e salas de espera, ao invés de em espaços televisivos tradicionais onde as coisas “acontecem”, como o trabalho, a escola e reuniões sociais. O público raramente vê Sam e suas filhas quando elas estão “fazendo” coisas. Sam raramente é retratada como “trabalhando”, em vez disso, ela está na cadeira de maquiagem conversando com outras pessoas no trailer ou fazendo bobagens com uma co-estrela entre as tomadas. O público não tem acesso aos jogos de futebol de Frankie, mas é no trajeto de carro de ida e volta ao jogo que a câmera fica detida. **Há uma ênfase no mundano e na falta de excitação.** (FORD, p.25, 2018. Tradução e grifos meus.)

Essas elipses sendo aplicadas aos momentos de maior “ação” para priorizar cenas que trazem diálogos e exploram os sentimentos, psicologismos e as relações entre as personagens são aplicadas também em situações que são hegemonicamente lidas como grandes eventos sociais, e que costumam ser exploradas em episódios de grande importância de diversas séries de TV. Em *Better Things*, entretanto, mesmo quando esses eventos parecem estar no “centro” da narrativa de episódios-destaque, eles na verdade são suprimidos. Na *season finale* da 2ª temporada, 2x10 - *Graduation*, vemos Sam conversando com Max e se mobilizando de diversas maneiras para tornar o final de semana de formatura do ensino médio de sua filha da maneira que sua primogênita deseja. Vemos a mãe negociando a disponibilidade de bebidas alcoólicas e os tipos de comidas e atrações que teriam na festa dada em sua casa, mas não vemos a festa em si. Um dos “*plot-twists*” do episódio ocorre quando Max, no dia da formatura, chora desesperadamente por seu pai -

constantemente ausente na vida das filhas - ter combinado de levá-la ao ensaio da cerimônia e acabar não aparecendo. O “conflito” é resolvido em uma cena emotiva na qual o tio, a avó, os amigos de Sam - todos que estavam presentes na casa para a comemoração do dia - se oferecem, um a um, para levar a garota ao ensaio, mostrando todo o apoio que ela tem apesar do abandono do pai. Max escolhe Rich para levá-la - mas também não assistimos a esse momento de treino com seu tio de consideração e, posteriormente, nem à cerimônia em si. Em vez disso, a cena seguinte na qual a filha mais velha aparece traz ela acordando e tendo seu café da manhã preparado por sua mãe, que lhe faz uma surpresa ao performar a dança de uma música ao lado de suas irmãs e sua avó, como um presente de formatura. Apesar do título “*Graduation*”, o evento nunca é retratado. O foco volta-se, então, para os pormenores da preparação em família e as trocas afetivas e sentimentais que as personagens protagonizam nesses momentos intersticiais. De maneira semelhante, a *season finale* da terceira temporada traz o aniversário de 50 anos de Sam ocorrendo em um dia no qual a protagonista tem diversas tarefas a resolver e em um momento no qual Frankie e seu melhor amigo Rich estão brigados com ela. Através de pequenos diálogos esses atritos nos relacionamentos são resolvidos, e o único momento de comemoração que vemos é numa cena final na qual Duke e Max surpreendem Sam com um bolo de aniversário para cantar parabéns. Em vez de os episódios de encerramento de temporadas da série de Adlon trazerem eventos “climáticos”, eles continuam focados nas emoções e diálogos que circunscrevem o cotidiano banal de suas personagens.

A televisão convencional ou "regular" está sempre avançando o enredo em direção à conclusão final do episódio e/ou da temporada. O que diferencia séries como *Better Things*, *Girls*, e *Queen Sugar* da televisão "regular" é sua disposição para focar em momentos de desconforto e emoção, sejam eles mundanos ou momentâneos. A "linguagem cinematográfica" de *Better Things*, *Girls* e *One Mississippi* é encontrada nos momentos silenciosos e discretos de reflexão onde os rostos e as emoções dos personagens são centrais. Este é o oposto do bombástico que marca as séries centradas no masculino, como *Game of Thrones* ou *Fargo*, como "cinematográficas". (FORD, p.20, 2018. Tradução minha).

4.1 Pamela e Sam: mães e atrizes em um mundo dominado pelo masculino

O campo de narrativas autobiográficas na literatura se provou um importante terreno de luta e contestação no qual autoras recuperam o poder de fabricar discursos e interpretações em relação à experiência do feminino, narrando suas próprias identidades e renegando estereótipos e representações rasas de personagens femininas sem aprofundamento de caracterização e psicologismo que foi hegemonicamente perpetuado pela indústria (SHAI, 2020). Com *Better Things*, Adlon também utiliza da escrita semi-autobiográfica e de sua plataforma discursiva na TV para criticar e ironizar práticas da indústria audiovisual e de uma sociedade patriarcal. Uma das

maiores reivindicações da série e manifestações de sua sensibilidade feminista (FORD, 2018; 2019) é como, através de sua autoficcionalizada Sam, Pamela verbaliza a necessidade urgente de que mulheres tenham ambientes e narrativas compostos **por elas e para elas**.

No episódio 1x02 - *Period*, Sam é convidada pela escola de suas filhas para uma palestra sobre empoderamento feminino. No evento, a protagonista descobre que foi a única oradora a comparecer, e, sem graça, encara uma plateia de garotas dos 5 anos a adolescentes do ensino médio e suas respectivas mães e avós. Após um início de discurso travado, Sam resolve perguntar para todo o auditório quem ali já tinha menstruado. Diante de uma audiência reticente, Sam incentiva seu público a perder a vergonha ao frisar que aquele é um ambiente cuja presença é totalmente formada por mulheres, e que não havia espaço mais seguro para se conversar sobre o tópico em questão. Os olhares envergonhados da audiência feminina vão se transformando em mãos que se levantam de forma assertiva e olhares e risos de cumplicidade dentre as mulheres do recinto, às quais a protagonista também pergunta, para as mais velhas, quem já havia passado pela menopausa. Ao intitular o segundo episódio de sua série com uma questão tão intimamente ligada à ordem do feminino e ao frisar no discurso de Sam que este é um ambiente povoado por e para mulheres debaterem sobre questões que precisam ser discutidas, Adlon já estabelece um dos aspectos centrais de sua obra. Ao longo da série a narrativa apresenta cenas referentes às diferenças de práticas de depilação íntima das gerações de Sam e Phil em contraste com as caçulas da família Fox (1x09 - *Hair of The Dog*); com diálogo entre Sam e um de seus parceiros casuais, voltada para a frustração sexual que muitas mulheres sentem ao transar com homens que não se esforçam para satisfazê-las ao passo em que eles simplesmente gozam (2x02 - *Rising*); de Sam se masturbando em seu carro após se sentir atraída por outra mulher pela primeira vez em sua vida (3x04 - *Monsters in The Moonlight*); da protagonista se sentindo desconfortável ao fazer primeira consulta com um homem ginecologista e receosa pela chegada da perimenopausa (3x05 - *No Limits*), dentre muitas outras.

O exemplo mais sintomático de todos está no documentário escrito e dirigido por Sam, o qual ela e sua família assistem em 4x10 - *Listen to the Roosters*. O filme traz o depoimento de diversas mulheres da idade de Sam e mais velhas narrando sobre suas experiências de menstruação e menopausa. As perguntas “Como foram as experiências da primeira menstruação e depois da última menstruação?” e “Seus pensamentos em relação a ser atraente, como você sente que o mundo te enxerga” proclamadas por Fox são respondidas por diversas mulheres cujas identidades estão anônimas. Seus relatos vão das reações mais adversas e incômodas em relação à menstruação e menopausa até testemunhos que dizem amar sua vida sexual e suas mudanças hormonais após parar de menstruar. Algumas dizem se sentir nojentas e invisibilizadas, outras se sentem lindas e

melhor do que nunca por terem se libertado das pressões estéticas colocadas sob garotas mais novas. Algumas relatam a primeira menstruação como uma experiência traumática, outras como uma descoberta excitante e simbólica. O relato que fecha a cena é o da própria Sam:

Eu menstruei pela primeira vez quando tinha 12 anos de idade. Eu senti que era uma coisa legal, como se meu corpo tivesse essa capacidade de fazer algo incrível. Como se eu fizesse parte de algo maior do que apenas eu mesma: agora eu era considerada uma mulher. Mas o que eu não percebia naquela época é que ser uma mulher no mundo é ser construída e depois derrubada. Que o mundo nos decepa, ou nos vende, ou nos casa. Você é preparada, aperfeiçoada, e abusada, adorada, assediada, e idolatrada, e então... tudo para. Tudo isso. A velhice nos tira até mesmo as coisas ruins, como ser fetichizada, ou diminuída, ou tratada com condescendência. É ainda pior. Você é invisível, e é literalmente deixada de mãos atadas e sozinha, com a barriga do Papai Noel e uma barba para completar, encolhendo, pensando: "O que acabou de acontecer?". Você se isola. Você se sente envergonhada. Você está invisível. **Ninguém te preparou para isso e ninguém nunca diz às mulheres que isso vai acontecer.** Nosso prêmio na loteria, depois que todos se encheram de nós, são ossos finos, bigodes e joanetes. Você não é viável. Mas se você tem filhas, você sente essa mudança ainda mais, porque o mundo as deseja agora. E então... menopausa. É a coisa mais nojenta do mundo. **Ninguém quer ouvir falar disso, e é por isso que ninguém nunca preparou você para isso.** Você é uma moça. Seu dever é ser bonita e atraente. Até mesmo o Dalai Lama dizia: "Eh, não é ótimo se uma mulher é... ugh". Mesmo para o Dalai Lama, você tem que ser bonita: "Sim... A beleza interior é o mais importante. Mas ainda assim, atraente". Quero dizer, até o maldito Dalai Lama nos decepcionou. **Por que não dizemos isto umas às outras? As mulheres têm que dizer isto umas para as outras. As mulheres têm medo de falar umas com as outras.** As mulheres deveriam ser brothers umas com as outras. Nós temos que ser brothers umas das outras. (Monólogo da personagem Sam Fox no episódio 4x10 - *Listen to the Roosters*. Tradução e grifos meus.)

Esse testemunho tem um quê de meta referencialidade, recurso muito utilizado em séries com cunho autoficcional (PIPER, 2015; SALAMOVA, 2016; GIBBONS, 2017; RUSTAD e SCHWIND, 2017) e que Landau (2018), em seu livro de análise de estratégias narrativas em séries contemporâneas, aponta como um dos principais diferenciais do programa. Essa plataforma sobre a qual Sam discursa ser necessária no documentário que ela criou, escreveu, dirigiu e atuou dentro do universo autoficcional de *Better Things* é a plataforma que Adlon construiu na vida real através da sua própria série para poder narrar sobre essas diversas questões em uma cultura narrativa dominante (MENDES, 2009) que por muito silenciou e inviabilizou muitas das questões sobre a experiência feminina que são debatidas ao longo do programa. A autora propaga, assim, uma narrativa atravessada por sua identidade não-universal que contesta formações discursivas da indústria hollywoodiana (YOSHINAGA, 2018). Nos créditos finais de *Listen to the Roosters* há um agradecimento para as mulheres que compartilharam as histórias que foram inseridas no episódio (dando a entender que o documentário foi baseado em relatos reais). A sensibilidade feminista

(FORD, 2018; 2019) da qual Sam está constantemente à procura na diegese da série é aquela que Pamela propaga através de seus roteiros, direções, estéticas e discursos circunscritos em sua obra.

4.2 Impactos da narrativa semi-autobiográfica ultrapersonalista na recepção crítica

Como introduzido anteriormente, *Better Things* é uma série majoritariamente aclamada pelo entorno discursivo da televisão estadunidense. No agregador de críticas *Metacritic*, a produção conta com as médias 80, 96, 94 e 90 para as suas 4 temporadas, respectivamente - o que fez com que suas 2ª e 3ª temporadas ocupassem segundo os parâmetros do portal (cujo *metascore* é calculado de acordo com as *reviews* dos mais famosos portais de crítica e jornalismo do país) o 2º lugar no pódio das melhores séries com episódios lançados em toda a TV americana nos anos de 2017 e 2019. Recebendo indicações para o *Critic's Choice Awards* de 2021, seu mais recente ciclo de episódios figurou na lista das melhores séries de 2020 em diversos dos mais consagrados portais de jornalismo, cultura e entretenimento online, dentre eles *Hollywood Reporter*¹⁷, *New York Times*¹⁸, *Rolling Stone*¹⁹, *The AV Club*²⁰, *IndieWire*²¹ e *TV Guide*²². Analisando o discurso propagado por todas essas listas, algumas *reviews* de outros sites como *Vulture* e *Roger Ebert*, além de entrevistas com a autora, percebi como a exaltação da obra de Adlon está perpassada principalmente por dois fatores. O primeiro é a autenticidade que ela evoca por apresentar experiências vividas e narradas pela autora e a visão realista (BROOKS, 2008) da mesma. O segundo é na maneira como sua narrativa, ao focar no ordinário e no cotidiano e renegar determinadas convenções da construção dramática e serializada da TV estadunidense, acaba apresentando uma autonomia narrativa (MENDES, 2009), o que também catapulta sua leitura como legítima. Todas essas características estão, no caso de *Better Things*, ligadas ao processo de autoficcionalização ultrapersonalista que Pamela aplica às mais diversas instâncias do programa ao dirigir todos os episódios da 2ª temporada em diante, dar vida à personagem protagonista, roteirizar

¹⁷“*Hollywood Reporter TV Critics Pick the 10 Best Shows of 2020 So Far*”. Acesso em 05/02/2021, <https://www.hollywoodreporter.com/lists/hollywood-reporter-tv-critics-pick-10-best-shows-2020-far-1299462>.

¹⁸“*Best TV Shows of 2020*”. Acesso em 05/02/2021, <https://www.nytimes.com/2020/12/01/arts/television/best-tv-shows.html>.

¹⁹“*Year in Review: The 20 Best TV Shows of 2020*”. Acesso em 05/02/2021, <https://www.rollingstone.com/tv/tv-lists/20-best-tv-shows-2020-1098246/better-things-fx-5-1098348/>”.

²⁰“*The 25 best TV shows of 2020*”. Acesso em 05/02/2021, <https://tv.avclub.com/the-25-best-tv-shows-of-2020-1845838547>.

²¹“*The Best TV Series of 2020: A Top 10 List by TV Critic Ben Travers — Year in Review*”. Acesso em 05/02/2021, <https://www.indiewire.com/feature/best-series-2020-so-far-watch-1202218599/>.

²²“*Here Are the 25 Best TV Shows of 2020*”. Acesso em 05/02/2021, <https://www.tvguide.com/news/features/the-25-best-tv-shows-2020/>.

diversos dos capítulos e lançar mão de uma certa liberdade criativa ao ser *showrunner* da produção em um canal que preza institucionalmente por obras que tenham em seu cerne a figura do *auteur*.

A soberba biografia ficcional de Pamela Adlon (...), [é] íntima, em grande parte sem tramas, o que fez desta uma das séries mais especiais dos últimos anos. (SEPINWALL, Rolling Stone, 2020. Link para matéria na nota de rodapé número 18. Tradução minha.)

Episódios não começam com a introdução de um problema que obterá uma solução limpa e ordenada até ao final. "Better Things" é mais como a vida; as perguntas pairam em torno de cada personagem e se manifestam em momentos diferentes. Se uma pergunta é colocada, não há uma resposta definitiva - apenas estas cinco mulheres tentando continuar vivendo. (TRAVERS²³, IndieWire, 2020. Tradução minha.)

Para destacar a manifestação de uma estrutura narrativa não-protocolar na série, peguemos, por exemplo, a maneira como o roteiro de *Better Things* trata a questão da sexualidade e identidade de gênero de Frankie. Na *season finale* da primeira temporada, "Only Women Bleed", Sam é convocada à escola para buscar sua filha do meio, pois ela foi suspensa ao ser encontrada usando o banheiro masculino. Confusa, a mãe conversa com ela, que, em um primeiro momento resiste, mas depois diz que se sente desconfortável em usar o banheiro feminino pela maldade das garotas de sua escola. Nos momentos finais do episódio, Sam conversa sobre o ocorrido com Max, sua filha mais velha que estuda na mesma escola, e ela diz que Frankie é um garoto, e que todos na escola estão acostumados a dizer isso. Sam fica confusa e, assim como nós, não obtém uma resposta definitiva em relação ao assunto. Frankie desde a primeira temporada da série é a única das filhas a militar e contestar explicitamente convenções de gênero, a usar roupas e apresentar uma estética que não segue o padrão socialmente estabelecido de "feminilidade", sustentando um quê de *queerness*²⁴.

Nas temporadas seguintes, não vemos mais nenhum diálogo abordando a identidade de gênero ou sexualidade de Frankie, e a personagem não aparece em interações romântico-sexuais em momento algum. É apenas ao fim do episódio 4x03 - *Escape Drill*, que Sam chega em casa um dia e flagra Frankie em seu quarto, deitada e beijando um garoto. A mãe fica visivelmente confusa e tenta esclarecer a situação com Max: "Eu pensei que você tivesse me falado que Frankie é um garoto." A primogênita responde: "Mãe! Eu nunca falei isso!". O roteiro da série brinca com a

²³ "Better Things': The Superhuman Filmmaking of Pamela Adlon". Acesso em 05/02/2021, <https://www.indiewire.com/2020/04/better-things-pamela-adlon-superhuman-filmmaker-season-4-interview-1202223692/>.

²⁴ "Queerness é uma forma de alteridade que desafia essa norma hegemônica [da heteronormatividade]. As identidades lésbicas, gays, bissexuais e transgêneras (LGBT) podem ser consideradas queer porque perturbam o alinhamento normativo entre sexo, gênero e sexualidade. As identidades queer também contestam oposições binárias entre homem e mulher, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade." (PARSEMAIN, 2019, p.1; tradução minha)

memória do próprio público, ao fazer menção direta a um diálogo cuja primeira exibição no fluxo televisivo ocorreu mais de três anos (10/10/2016) antes da mesma temática voltar a ressurgir (12/03/2020) e ao colocar uma das personagens da própria diegese narrativa negando o ocorrido.

Na quarta temporada, Frankie é notoriamente a segunda personagem com mais destaque na narrativa, com uma jornada que acompanha seu amadurecimento e seu aniversário de 15 anos - o que acaba também dando destaque à questão da sexualidade da garota. Dois episódios depois, em *4x05 - Carbonara*, Sam está cozinhando com Frankie quando pergunta: “Então... podemos conversar sobre o homem que estava no seu quarto?”. A filha fala que não é nada demais e rejeita tornar o acontecimento uma “questão”. A mãe fala para ela que algum dia elas terão “A” conversa (sobre sexo e prevenção) e marca sua primeira consulta ginecológica. No *4x07 - High Man. Bye Man*, Frankie conta à Sam que perdeu a virgindade com um garoto e que foi “mais clínico do que qualquer outra coisa”, que ela simplesmente queria “tirar isso do caminho” dela e então escolheu um garoto e falou “*Hi, man. Bye, man.*”²⁵, e que a experiência não foi boa e ela não pretendia voltar a fazer sexo tão cedo. Após o diálogo que não traz respostas definitivas nem explicações sobre a sexualidade de Frankie, o episódio termina com uma sequência de mais de 2 minutos na qual ela e sua mãe fazem uma receita de sorvete na cozinha e comem o doce na varanda de casa, conforme a madrugada começa a dar os primeiros sinais de luz solar. A direção foca nas expressões de Sam e Frankie e no olhar de contemplação da mãe perante a filha, privilegiando sentimentos e a subjetividade das personagens em detrimento de resolução de conflito e respostas objetivas.

A última abordagem à sexualidade de Frankie ocorre no episódio dedicado ao seu aniversário de 15 anos, *4x09 - Batceñera*. Em um determinado momento da festa, Sam vê sua filha na escada de casa, trocando carícias e beijos com uma garota. Ela olha a cena com curiosidade, sorri, e segue seu caminho - não há diálogo sobre o ocorrido, não vemos cenas futuras de Frankie com essa garota, nada. Apenas esse fragmento, que também não volta a ser mencionado na *season finale*, dando continuidade ao desenvolvimento de Frankie de maneira fragmentada, sem respostas imediatas e desfechos cíclicos. De maneira semelhante, Duke, a partir do episódio *2x09 - White Rock* começa a apresentar uma suposta sensibilidade espiritual através da visão e diálogo com espíritos. Esse “misticismo” da caçula reaparece em episódios espaçados um do outro na terceira e quarta temporada, e Sam às vezes ignora os relatos da criança achando ser coisa de sua imaginação, e em outros momentos se arrepia e reconhece uma “sensibilidade” de sua filha - mas em momento algum há uma resposta se o que vemos são produtos do imaginário de Duke ou se ela seria uma

²⁵“Oi, cara. Tehau, cara” em tradução livre.

“médium”. Em vez disso, somos apresentados a diálogos e emoções que a garota sente ao interagir com essas figuras que, muitas vezes, têm nomes e histórias para contar.

Não pretendo aqui afirmar que *Better Things* é totalmente desprovida de *plots* e conflitos. Mas, como acabamos de refletir, a maneira que a série aborda suas poucas tramas de maneira subjetiva, intimista, fragmentada e a supressão do desenvolvimento de histórias contínuas em contraste com o foco no cotidiano ordinário é algo que a imprime com essa fruição que a maioria dos críticos preza, fazendo da série um “retrato da vida”, uma oportunidade de experimentar o cotidiano de outrem etc. Em sua análise das operacionalizações de estética, direção e roteiros indies, femininos e intimistas na série, Ford (2018) aponta que uma crítica do portal *Variety* “observa que *Better Things* ‘permite que suas histórias respirem e percolem’ e afirma que ‘alguns dos melhores momentos da temporada retratam Sam apenas olhando para as pessoas’. (Maureen Ryan 2017)” (p.10, tradução minha). O que também remete às tendências do humor metamoderno traçadas por Gibbons (2017) em séries que apresentam, cada vez mais, um foco em personagens com maior aprofundamento psicológico e emocional, trazendo também a conciliação de visões e discursos tanto irônicos quanto sentimentalistas, atentos e críticos aos problemas sociais e políticos da contemporaneidade, mas, ao mesmo tempo, esperançosos e por vezes ingênuos, e por aí vai...

Como Busse (2010) atenta, “A identidade autoral tornou-se um foco central através do qual analisamos textos e interpretamos significados, tanto ficcionais como críticos” (p.49, tradução minha). Em tempos de *peak tv* e de uma indústria televisiva estadunidense repleta de instituições que, através de disputas discursivas, procura distinguir suas séries das demais através da evocação da figura do *showrunner* e de seu poder autoral e visão artística (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2018), *Better Things* alcançou, perante os olhos do entorno discursivo, a tão disputada legitimidade. Adlon, ao calcar sua série em sua própria vida e identidade fazendo dela uma semi-autobiografia ultrapersonalista, alcança uma autonomia narrativa que se dá através de uma narrativização do seu cotidiano e de suas vivências como mãe, atriz e mulher. Ela também utiliza de sua validação biográfica e autorização discursiva para, assim como outras autoras de obras autoficcionais, contestar questões relacionadas a opressões e invisibilização do feminino em contraste com a exaltação do masculino. Assim, Pamela faz de sua produção um agente de disputa por embates discursivos que estão altamente atravessados por sua identidade e presença numa indústria dominada por diretores, roteiristas, produtores e *showrunners* homens (YOSHINAGA, 2018).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando comecei a pesquisar sobre séries semi-autobiográficas em 2018, sabia de sete produções como exemplo da concretude do fenômeno. Em 2020, dando andamento à pesquisa, ao levantar um panorama das séries de TV semi-autobiográficas estadunidenses e inglesas que consegui evidência, cataloguei 90 produções (PINHO, 2021). Tal achado foi fruto de minuciosa investigação, na qual usei obras que já conhecia como ponto de partida e “títulos semelhantes” citados em algumas publicações, além daqueles indicados em sites como ‘IMDB’ e ‘Banco de Séries’. A partir disso, cheguei a um levantamento de quase 200 títulos sobre os quais li sinopses, matérias jornalísticas e entrevistas com os criadores, para então delimitar quais seriam, de fato, autoficcionais (FAEDRICH, 2015). Tal processo trouxe algumas evidências - dentre elas, que mesmo em um cenário onde, como vimos (PINHO, 2018), diversos críticos aclamam essas produções de maneira isolada - ao escrever pontualmente sobre uma ou outra obra - faltam conhecimentos teóricos, analíticos e paradigmáticos que dêem conta de propor tal fenômeno como uma corrente narrativa com características e recorrências próprias cujo cerne está em sua ambiguidade textual e estética de real x ficcional e sua tendência de ser, cada vez mais, ancorada no lócus privado de sujeitos não-universais.

Acredito que por trazerem autores-protagonistas cujas identidades e vivências em sua maioria extrapolam à narrativa monopolizante do sujeito universal (HALL, 2016), os criadores de tais obras e suas experiências propõem novos caminhos narrativos que renegam o padrão estruturalmente estabelecido de uma indústria e uma cultura narrativa dominante que, por muito tempo, negou a tais pessoas autorização discursiva (RIBEIRO, 2017). Ora, o monomito (CAMPBELL, 2004), a morfologia do conto maravilhoso (PROPP, 1983), a jornada do escritor (VOGLER, 2007) e seus conterrâneos que, dando continuidade ao paradigma reconstrutivo californiano (MENDES, 2009), trouxeram tais esqueletos narrativos para uma Hollywood dos anos 2000 (MCKEE, 1997; FIELD, 2001) foram todos frutos de regimes midiáticos, sociais e acadêmicos altamente ancorados na visão e experiência do masculino e da branquitude. Junto das vozes que quebram o silêncio, dos corpos que não pertencem mais à ordem do invisível e dos conflitos e experiências que outrora foram constrangidos pela moral e valores vigentes, muda-se também a moldura. Fabricada em um contexto que não enxergava muitos desses autores das séries que proponho analisar como sujeitos e que carecia de tais identidades atuando na indústria televisiva, suas dimensões e estruturas (objetivas) não acomodam o que eles têm a narrar (suas subjetividades), porque “a forma do drama não era apenas a norma subjetiva dos teóricos, mas representava igualmente a situação objetiva da dramaturgia” (SZONDI, 2001, p.29).

A vitória histórica²⁶ de Michaela Coel no Emmy 2021 é exemplo da potência que narrativas semi-autobiográficas ultrapersonalistas têm de promover mudanças tanto narrativas e representacionais quanto na indústria televisiva e alguns de seus indefensáveis atrasos: na 73ª edição do prêmio considerado o mais importante do meio, Coel foi a primeira mulher negra a ganhar uma estatueta na categoria de “Melhor Roteiro para Minissérie”, com *I May Destroy You*. Tal feito remete à também histórica vitória de Lena Waithe como a primeira mulher negra a ganhar o prêmio de “Melhor Roteiro para Série de Comédia” no Emmy 2017, pelo episódio “*Thanksgiving*” da série *Master of None* (Netflix, 2015-). O roteiro, co-escrito por Waithe e pelo criador da série, Aziz Ansari, é focado na história da personagem Denise (também interpretada por Waithe) e aborda sua conturbada relação com sua família quanto à aceitação de sua homossexualidade. Como a autora afirmou em entrevista ao site *Vulture*²⁷, o roteiro foi inspirado em sua experiência pessoal de se assumir lésbica para seus familiares.

Ao analisar as narrativas de *I May Destroy You* e *Better Things*, atentando também para suas autorias e representações, busquei neste artigo ressaltar como há nessas produções uma relação de causalidade direta entre a identidade das autoras e os avanços representacionais de suas séries semi-autobiográficas ultrapersonalistas e suas escritas e estruturas disruptivas. Na lista de melhores séries do ano de 2020 do portal *Rolling Stones*²⁸, 5 das produções listadas, ¼ do total, foram semi-autobiografias (4 - *I May Destroy You*; 10 - *Pen15*; 12 - *Better Things*; 14 - *Dave*; 18 - *Ramy*). Já no top 10 das melhores séries de 2020 do portal *Indiewire*²⁹, *I May Destroy You* ocupou o 2º lugar, enquanto *Better Things* foi proclamada a melhor série do ano - posições idênticas às do top 10 de 2020 do portal *Highlark*³⁰. Tudo o que percebi ao longo da minha presente pesquisa indica para a tendência de que as semi-autobiografias ultrapersonalistas tenham um longo índice de proliferação pela frente - e estarei seguindo atento ao tema nos próximos anos, na esperança de que suas narrativas continuem trazendo autores de identidade não-universais que, reivindicando o direito e a potência de contar suas próprias histórias, apresentem modos outros de narrar e representar.

²⁶ “*Michaela Coel makes history as the first Black woman to win the Emmy for best limited series writing*”. Acesso em 19/10/2021, <https://www.insider.com/emmys-michaela-coel-history-win-best-limited-series-writing-i-may-destroy-you-2021-9>.

²⁷ “*Lena Waithe Wrote Her Most Personal Story for Master of None*”. Acesso em 19/10/2021, <http://www.vulture.com/2017/05/lena-waithe-master-of-none-thanksgiving-episode-conversation.html>.

²⁸ Link de acesso disponível no rodapé de número 18.

²⁹ Link de acesso disponível no rodapé de número 20.

³⁰ “*20 Best Scripted TV Series of 2020*”. Acesso em 07/02/2021, <https://highlark.com/best-tv-2020/>.

REFERÊNCIAS

ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **Matrizes**, v. 4, n. 1, 2010.

BUSSE, Kristina. The Return of the Author: Ethos and Identity Politics. IN: **A Companion to Media Authorship**, p. 48-68, 2013.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Autêntica, 2015.

CAMPBELL, Joseph. **Herói de Mil Faces, O**. Cholsamaj Fundacion, 2004.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. A ascensão do showrunner: autoria e legitimidade na era da Peak TV. In: HOLZBACH, Ariane; CASTELLANO, Mayka (orgs.). **TeleVisões: reflexões para além da TV**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018.

_____.; MEIMARIDIS, Melina; FERREIRINHO, Gabriel. Dramas televisivos de prestígio e masculinidade. **Comunicação & Inovação**, v. 20, n. 44, 2019.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **ITINERÁRIOS–Revista de Literatura**, n. 40, 2015.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Editora Objetiva, 2001.

FORD, Jessica. Feminist cinematic television: Authorship, aesthetics and gender in Pamela Adlon's Better Things. **fusion journal**, v. 14, p. 16-29, 2018.

_____. Women's indie television: the intimate feminism of women-centric dramedies. **Feminist Media Studies**, v. 19, n. 7, p. 928-943, 2019.

GIBBONS, Alison. Contemporary autofiction and metamodern affect. IN: **Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism**, p. 117-130, 2017.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

HAVAS, Julia; SULIMMA, Maria. Through the Gaps of My Fingers: Genre, Femininity, and Cringe Aesthetics in Dramedy Television. **Television & New Media**, p. 1-20, 2018.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rocco, 2007.

_____. Ficções do Real: estéticas do realismo e pedagogias do olhar. Rio de Janeiro: **Ciberlegenda**, n. 23, p. 6, 2010.

LANDAU, Neil. **TV writing on demand: Creating great content in the digital era**. Taylor & Francis, 2018.

MCKEE, Robert. **Story: style, structure, substance, and the principles of screenwriting**. Harper Collins, 1997.

MEIMARIDIS, Melina. A Indústria das Séries Televisivas Americanas. **Culturas Midiáticas**, v. 10, n. 1, 2017.

MENDES, João Maria. **Cultura narrativas dominantes**: o caso do cinema. Universidade Autónoma de Lisboa, 2009.

NEWMAN, Michael Z. From beats to arcs: Toward a poetics of television narrative. **The Velvet Light Trap**, v. 58, n. 1, p. 16-28, 2006.

PARSEMAIN, Ava Laure. The Pedagogy of Queer TV. **Springer International Publishing**, 2019.

PINHO, João Pedro. Semi-autobiografia, marcas autorais, estética e visão realista em séries cômicas aclamadas pela crítica: Uma análise de Better Things e Master of None. **Comunicom: III Encontro de GTs de Graduação, Anais**. São Paulo, 2018.

_____. A Representação de Imigrantes e seus Descendentes na Televisão Estadunidense: As “Semiautobiografias” Ramy e Master of None. **MEDIACOM, Anais**. São Paulo, 2019.

_____. **Semi-Autobiografia e Realismo em Séries Televisivas**: Uma Análise de Better Things e Master of None. Dissertação de Mestrado. Niterói: PPGCOM, Universidade Federal Fluminense, 2021.

PIPER, Melanie. Louie, Louis: The Fictional, Stage, and Auteur Personas of Louis CK in Louie. **Persona Studies**, v. 1, n. 1, 2015.

PROPP, Vladimir. Morfologia do conto maravilhoso. **floresta**, v. 480, p. 709, 1983

RUSTAD, Gry C.; SCHWIND, Kai Hanno. The joke that wasn't funny anymore: Reflections on the metamodern sitcom. **Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism**, p. 131-146, 2017.

SHAI, Ayelet. **Affect and Feminist Storytelling in Three Spanish American Novels**: Leonora by Elena Poniatowska, De un salto descabalgala la reina by Carmen Boullosa, and El infinito en la palma de la mano by Gioconda Belli. 2020.

SALAMOVA, Zemfira. Adaptation of stand-up persona to the narratives of sitcom and dramedy. **Series-International Journal of TV Serial Narratives**, v. 2, n. 1, p. 35-46, 2016.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível. **Fronteiras-estudos midiáticos**, v. 17, n. 3, p. 353-364, 2015.

_____. "MADAME BOVARY SOU EU": A ficção acuada sob a ilusão da transparência, da correção política e da autenticidade. In: **Anais XXVII Encontro Anual da Compós**. Minas Gerais, 2018.

SMITH, Greg M. A case of Cold Feet: serial narration and the character arc. **Journal of British Cinema and Television**, v. 3, n. 1, p. 82-94, 2006.

STEPHEN, Bijan. Atlanta Dreaming. **Dissent**, v. 65, n. 3, p. 6-10, 2018.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno** (1880-1950), trad. Luiz Sérgio Répa, São Paulo, Editora Cosac & Naif, 2001.

VOGLER, Christopher. **The Writer's journey**. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2007.

YOSHINAGA, Ida M. **The Surprisingly Fantastic Script: Imaginative Immaterial Labor," Multitudinous" Screenwriting, and Genre Innovation Within Peak TV**. 2018. Tese de Doutorado. University of Hawai'i at Mānoa.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: Resultados da dissertação de mestrado "Semi-Autobiografia e Realismo em Séries Televisivas: Uma Análise de Better Things e Master of None" (2021) unidos a reflexões do projeto de pesquisa de doutorado "As Semi-Autobiografias Televisivas do Séc. XXI: Hibridismos e Disrupções Genéricas e Textuais nas Narrativas do "Eu" Contemporâneo".

Fontes de financiamento: CNPQ.

Apresentação anterior: Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Não se aplica.

João Pedro Pinho

Roteirista. Doutorando no PPGCOM-UFF (linha Mídia, Cultura e Produção de Sentido), por onde também obteve o título de Mestre. Participante do grupo de pesquisa TeleVisões (UFF). Orientação: Mayka Castellano.

E-mail: joaopedro@gt@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1526-2460>