

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

CRISTINA MARIA CUPERTINO DE SOUZA

**A CULTURA DE CONSUMO NO SERIADO SKINS: A CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE CULTURAL DO JOVEM**

**São Borja
2014**

CRISTINA MARIA CUPERTINO DE SOUZA

**A CULTURA DE CONSUMO NO SERIADO SKINS: A CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE CULTURAL DO JOVEM**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Comunicação
Social da Universidade Federal do
Pampa, como requisito parcial para
obtenção do Título de Bacharel em
Comunicação Social - Publicidade e
Propaganda.

Orientador: Damaris Strassburger

**São Borja
2014**

CRISTINA MARIA CUPERTINO DE SOUZA

**A CULTURA DE CONSUMO NO SERIADO SKINS: A CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE CULTURAL DO JOVEM**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de
Comunicação Social da
Universidade Federal do Pampa,
como requisito parcial para obtenção
do Título de Bacharel em
Comunicação Social - Publicidade e
Propaganda.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 28/03/2014.

Banca examinadora:



Profª. MSc. Damaris Strassburger
Orientador
Unipampa



Profª. Drª. Sara Feitosa
Unipampa



Profª. MSc. Fernanda Sagrilo Andres
Unifra

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto de divulgação do elenco da primeira geração.....	36
Figura 2 – Foto de divulgação do elenco da segunda geração.....	37
Figura 3 – Foto de divulgação do elenco da terceira geração.....	38
Figura 4 – Foto de divulgação do elenco da sétima temporada.....	39
Figura 5 – Foto do pai da personagem Cassie.....	42
Figura 6 – Foto de exemplo da afirmação de mudança conforme o tempo....	44

RESUMO

Esta monografia tem como temática central a cultura de consumo e sua relação na construção da identidade. O objetivo geral é verificar como o seriado constrói as representações juvenis com vistas a interpelar o telespectador. Desse modo, adotou-se como objeto empírico da investigação o seriado britânico *Skins*, para que fosse possível responder à problemática da pesquisa: quais os modos de representação juvenil empreendidos pelo seriado *Skins*? Durante esse processo, buscaram-se analisar, a partir dos modos de endereçamento, nas proposições de Gomes (2007) e Ellsworth (2001), as três linhas temáticas que mais notadamente se fazem presentes na narrativa do seriado: a família, os relacionamentos e o consumo de drogas. Buscou-se analisar a construção (e desconstrução) das identidades das personagens ao longo do tempo. Através dos esforços analíticos aqui realizados, observou-se que o seriado mostra a dificuldade dos jovens em lidarem com a vida e com o fato de que escolhas mal feitas podem comprometer a situação em que o indivíduo se encontra. Tais temáticas indicam o interesse em representar uma realidade que perpassa diferentes escolhas dos jovens e, ao mesmo tempo, as consequências de tais escolhas. Nesse processo, entende-se que a maneira como os personagens lidam com os conflitos e as escolhas que fazem ajudam na construção de sua identidade – que envolvem, em contrapartida, processos de desconstrução de uma antiga identidade, principalmente quando da transição para a nova da vida: a fase adulta.

Palavras-Chave: Construção de Identidade; Identidade cultural; Seriado; *Skins*.

ABSTRACT

This monograph has as its central theme the consumer culture and its relation to the construction of identity . The overall objective focuses on understanding the construction of identity of the young from the offering of the show , media cultural product which is widely recognized in the current process context . Thus , the adopted empirical object of investigation the British series *Skins* , to make it possible to answer the research problem : how relationships addressed in the series and interfere in the construction of cultural identity of the young public process ? During this process , it sought to analyze , from addressing modes , the propositions of Gomes (2007) and Ellsworth (2001) , the three most notably thematic lines that are present in the narrative of the show : family , relationships and drug use . We sought to analyze the construction (and deconstruction) of the identities of the characters over time . Through analytical efforts here , it was observed that the series shows the difficulty of young people cope with life and the fact that bad choices can compromise situation where the individual is . These themes indicate interest in representing a reality that permeates different choices of young people and at the same time, the consequences of such choices . In this process , it is understood that the way the characters deal with conflicts and choices that make help in building their identity - involving , in contrast, processes of deconstruction of an old identity , especially when the transition to the new life : adulthood.

Keywords: Identity Construction; cultural identity; Series; *Skins*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 SERIADOS.....	11
2.1 Seriados Britânicos	14
3 IDENTIDADE CULTURAL E CONSUMO	19
3.1 O Universo do Jovem.....	30
4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	36
4.1 Seriado Skins.....	36
4.2 Percurso e categorias de análise.....	41
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS.....	50

1 INTRODUÇÃO

A mídia televisiva representa um papel importante nas dinâmicas cotidianas dos sujeitos, pois oferece grande diversidade de produtos (programas), adequados a diferentes intencionalidades dos telespectadores, e facilidades em termos de acesso e compreensão dos conteúdos, em razão dos investimentos visuais e sonoros. Os seriados¹ fazem parte da indústria de entretenimento e evidenciam uma lógica do consumo cultural adequada aos interesses dos telespectadores, em virtude de seu formato diferenciado, dividido em temporadas com número definido de episódios (diferentemente das novelas, por exemplo, cuja estruturação se dá por capítulos).

À medida que se observa o universo televisivo pode-se perceber que a indústria do audiovisual é uma das indústrias mais populares do entretenimento. De acordo com Curi (2012), atualmente os produtos concebidos em todo o mundo podem ser consumidos de/em qualquer parte do planeta. O entretenimento se desenvolveu em uma configuração na qual textos globais são produzidos para audiências globais em virtude de distintos interesses, que envolvem tanto o público² telespectador, quanto os produtores (que buscam adequar os produtos à audiência, mantendo assim a lucratividade).

A narrativa e a estrutura do seriado se tornam mais interessantes para o telespectador que consome esse produto à medida que possui um elenco muitas vezes menor que uma novela, não dispersando assim a atenção do telespectador em núcleos muito diferentes. Elementos de conexão, como *Cliffhanger* (gancho)³ no final do episódio e até mesmo na passagem entre temporadas, ajudam a situar o telespectador na narrativa, mantendo seu interesse.

Os seriados britânicos⁴, além de possuírem uma qualidade superior em termos de produção e grandes investimentos técnicos e temáticos, contam com

¹ Assunto que será abordado de modo aprofundado no próximo capítulo.

² A ampliação do acesso às redes digitais possibilita que os sujeitos acessem e descubram outras maneiras, além da televisão, de ter acesso aos programas que gostam, através de *downloads* e de canais *online*, por exemplo. No entanto, esse fato não compromete o propósito desta pesquisa, especialmente em virtude de que as lógicas aplicadas no processo de produção dos seriados seguem, ainda, àquelas da televisão.

³ Final de episódio ou temporada que corta a trama no clímax da história.

⁴ Discussão que será ampliada no primeiro tópico do segundo capítulo.

um fator que se caracteriza como diferencial da maioria das séries americanas: mantém a narrativa mais focada na trama central – por isso muitas dessas séries possuem um número menor de episódios, em comparação com seriados americanos. Os seriados normalmente totalizam no máximo 13 episódios por temporada, sendo assim, uma série com poucos episódios se torna atrativa, pois o telespectador pode assistir ou rever sua série favorita em um tempo menor.

Ao passo que os seriados se diversificam, principalmente em termos de abordagem temática, ampliam-se os públicos de interesse. Nessa articulação, diferentes perfis de telespectadores são referenciados nas narrativas, possibilitando a identificação dos sujeitos (visados por cada uma das produções). Dessa forma, ao articular os interesses dos sujeitos telespectadores a mídia televisiva, através dos seriados, que são considerados produtos culturais, acaba ocupando lugar de destaque no processo de construção da identidade dos sujeitos. No caso específico desta pesquisa, o processo identitário relaciona o público jovem, tendo em vista a estrutura narrativa e temática adotada na composição do seriado, definido como objeto empírico do trabalho.

Parte-se do entendimento de que a mídia se apropria do conteúdo cultural, e acaba também ajudando a construí-lo: pode-se dizer que as atuais ideias sobre os jovens são, simultaneamente, matéria e produto do que é transmitido – sendo matéria, no sentido de servir de referência e de base de construção; produto, no sentido de conter e propor as relações que se verificam no centro das dinâmicas sociais desses jovens. Assim, acredita-se que alguns seriados abordam temáticas do dia-a-dia, que direcionam esse conteúdo para o público jovem; como resultado, tem-se a identificação desse público com a obra, resultando em um expressivo aumento da audiência.

De maneira geral, os seriados abordam assuntos conflituosos da vida humana de uma maneira diferente, por vezes mais intensa que a vida real. Tendo em vista o caráter e a estrutura desses produtos, pode-se considerar que as séries com temáticas mais controversas, ao mesmo tempo em que distraem, promovem debates e discussões sobre temas que, muitas vezes, as pessoas se recusam a comentar.

Considerando tais questões, definiu-se como objeto de estudo a série britânica *Skins* que foi criada através de uma parceria entre pai e filho, Bryan

Elsley e Jamie Brittain, no ano de 2007. Mostrando tramas que levam os personagens a questionamentos e transformações, desde a juventude até a vida adulta, tornou-se um grande e polêmico sucesso do canal europeu E4, chegando a ser indicada ao prêmio BAFTA⁵. A série *Skins* foi exibida em 15 países e no Brasil ganhou um subtítulo: “SKINS – Juventude à flor da pele”. Nacionalmente, o seriado foi exibido pelos canais pagos HBO Plus, MTV, VH1 e Multishow. Atualmente, a série não está sendo exibida em canais brasileiros.

O seriado apresenta personagens entre 16 e 18 anos, sendo interpretados por atores que também possuem essa idade. Esse fator, possivelmente, tem como intenção possibilitar uma identificação maior do público jovem. O entendimento que perpassa essa afirmação está relacionado ao fato de que os sujeitos interpelados precisam encontrar, no discurso, elementos de reconhecimento e identificação. Assim, através do discurso pode-se chegar ao “perfil” do público visado – que está construído discursivamente⁶.

O seriado *Skins* apresenta famílias disfuncionais, transtorno mental e alimentar, sexualidade na adolescência, insegurança, incerteza, angústia e repressão da maioria dos jovens, extrapolando as temáticas convencionais, abordando assuntos como sexo e drogas. Mostra a dificuldade dos jovens em lidarem com a vida e com o fato de que escolhas mal feitas podem comprometer a situação que o indivíduo se encontra. Tais temáticas indicam o interesse em representar uma realidade que perpassa diferentes escolhas dos jovens e, ao mesmo tempo, as consequências de tais escolhas.

A série conta, basicamente, a história de jovens em conflito com suas famílias (por falta ou por exagero de atenção), conflitos de identidade e existenciais, característicos dessa fase de transição para a vida adulta; afinal, muitas pessoas passam por essas “crises”. Os jovens da série acabam consumindo muitas drogas no meio desse caminho transitório, porém, a temática principal não é apenas isso: ela tenta mostrar o que levou esses sujeitos a chegarem nesse ponto – suas famílias desestruturadas ou apenas uma maneira de encontrar sua verdadeira identidade. Nesse processo, entende-se que a

⁵ British Academy of Film and Television Arts - Academia Britânica de Artes do Cinema e Televisão.

⁶ Nesse processo, entende-se o receptor como pressuposto, ou seja, por meio da configuração adotada, na composição do discurso, tem-se acesso ao público visado (tendo em vista o fato de que o telespectador precisa se sentir interpelado *pelo* e representado *no* discurso).

maneira como os personagens lidam com os conflitos e as escolhas que fazem acabam marcando sua identidade e refletindo na fase adulta, que está por vir.

A escolha desse tema para o desenvolvimento do trabalho se deu através de uma forte identificação da pesquisadora com o seriado e suas temáticas, que abrangem o universo jovem sem mascarar os acontecimentos conflituosos da vida, através de questões e situações que são discutidas nas diversas temporadas.

Parte-se da hipótese de que os diferentes conflitos abordados no seriado podem estar associados com a busca da identidade, que deixa de ser compreendida como característica permanente, passando a ser entendida como uma característica flexível e transitória.

A série britânica, ao longo dos anos, acabou adquirindo uma parcela bastante significativa de fãs brasileiros – alguns deles possuem TV a cabo, e os que não possuem utilizam-se da *internet* para baixar e assistir o programa. Percebendo que o seriado fidelizou um público jovem, que se identifica com os dilemas e possui uma admiração com os personagens da série, definiu-se como **temática** a cultura de consumo e sua relação na construção da identidade. Por se tratar de um estudo relacionado à cultura de consumo e à identidade cultural, foi escolhida uma obra em que a juventude fosse o foco principal. Tendo em vista essa motivação, nada mais pertinente do que analisar um programa que estivesse inserido no universo jovem.

Assim, definiu-se como **problemática** da pesquisa: quais os modos de representação juvenil empreendidos pelo seriado *Skins*? A fim de responder à problemática levantada, definiu-se o seguinte **objetivo geral**: verificar como o seriado constrói as representações juvenis. Os **objetivos específicos** do trabalho consistem em: (a) demonstrar como o programa representa as relações do jovem com a família e o consumo; (b) identificar as motivações que envolvem o consumo de drogas e álcool entre os personagens do seriado.

Ao longo do desenvolvimento teórico, são abordados temas como identidade e cultura de consumo, conceitos que representam grande relevância para a pesquisa. Embora não se tenha encontrado artigos que abordam o tema seriados e como a representação do jovem se dá nesse tipo de produto midiático, problematizações que envolvem esses conceitos são fundamentais ao longo da

pesquisa. Desse modo, a realização deste trabalho se torna muito importante, uma vez que irá ampliar conhecimentos sobre o assunto. A coleta de dados sobre seriados foi realizada através da *web*, artigos, *blog* de seriados e livros.

Para isso, estruturou-se a pesquisa em cinco capítulos. Além dessas considerações iniciais, desenvolve e apresenta: no segundo capítulo, a contextualização a respeito dos seriados, dando especial atenção aos britânicos; no terceiro capítulo, aspectos referentes à relação entre o consumo e a identidade no contexto da juventude; no quarto capítulo, os procedimentos metodológicos adotados na investigação e no quinto capítulo as considerações finais, decorrentes do estudo realizado.

2 SERIADOS

Neste capítulo, buscam-se apresentar algumas definições e características importantes a esta pesquisa, tendo em vista que o estudo centra sua atenção em um produto bastante expressivo no contexto midiático atual: os seriados de televisão. Nessa direção, pretende-se, em um primeiro momento, refletir a respeito desse produto, de maneira geral, para que, em momento posterior, seja construído o panorama que envolve o objeto de análise definido para a pesquisa: o seriado britânico *Skins*. Assim, a discussão inicial é sustentada por Jost (2011) e, objetivando dar consistência à reflexão, ampliada a partir de autores como Furquim (2011), Silva Júnior (2005), entre outros.

Os seriados, assim como os filmes, são produtos de exportação e de divulgação de outras culturas para o mundo, sejam eles americanos ou não. De acordo com Fernanda Furquim (2011), com a chegada da TV no Brasil, a preocupação inicial era com a implantação do veículo, fazendo com que a grade de programação fosse deixada de lado. Nesse cenário, os seriados estrangeiros configuravam-se como uma alternativa acessível para completar a programação, pois os custos eram relativamente baixos se comparados ao valor da produção.

No início, as transmissões televisivas ocorriam em horários limitados e foram se expandindo graças à exibição dos seriados. Além disso, outro fator que contribuiu para a presença desses produtos estrangeiros no Brasil está relacionado à questão dos baixos orçamentos na TV brasileira.

Conforme Furquim (2011), nos anos 1970, com a Ditadura Militar, a programação brasileira estava sujeita à censura prévia, por isso até esse período a grade da TV era composta em sua maioria por programas estrangeiros. A partir do final da década de setenta, segundo Gilberto Silva Júnior (2005), as emissoras passaram a diminuir o espaço dedicado aos seriados americanos, em virtude de uma crescente produção nacional. Isso se dava principalmente através da TV Globo que, segundo o autor, já exercia seu quase monopólio como rede nacional e que passou a exibir em sua programação séries e minisséries próprias.

Segundo Silva Júnior (2005) a partir da década de 1970, a produção de telenovelas brasileiras já estava concretizada, fazendo com que, a partir de então, as emissoras do país começassem a exportar esses produtos, não necessitando

mais dos seriados estrangeiros. Esse cenário permitiu que a Rede Globo e as outras emissoras brasileiras reduzissem o espaço dedicado aos seriados estrangeiros e passassem a exibir, em grande maioria, conteúdos nacionais.

O autor Gilberto Silva Junior (2005) comenta o fato de que, aos poucos, na década de 1990, o público brasileiro – ou ao menos uma parte significativa desse público – retoma o hábito de assistir e até mesmo discutir as séries americanas. A chegada da televisão por assinatura, com sua ampla variedade de canais e seu descompromisso com uma audiência homogênea e hegemônica em nível nacional, criou um espaço natural para a divulgação das séries, respeitando a ordem lógica e sequencial nos episódios – aspecto que, até então, praticamente não era levado em consideração pelas emissoras que veiculavam esses produtos.

O sucesso dos seriados não se dá apenas pelos formatos ou pela qualidade com que são produzidos. Existem outros fatores, como a identificação do público com personagens, ambientes e histórias que fazem com que o seriados obtenham sucesso.

De acordo com Jost (2011), o que contribui para o sucesso das séries americanas, independentemente dos temas tratados, é que as séries juntam aspectos comuns que permitem um acesso bem mais universal às histórias contadas. Um dos fatores é a atualidade presente nos seriados, que engloba a *dispersão* e a *persistência*. A primeira diz respeito às alusões a acontecimentos reais, que dão credibilidade aos seriados. A segunda está relacionada com a extensão do tempo.

A força das séries americanas advém da contemplação de duas aspirações contraditórias: o desejo de explorar o novo ambiente, de ir rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade reconfortante de uma atualidade que é também nossa, as contradições humanas que conhecemos e, enfim, os heróis, que com o telespectador, chegam à verdade mais pela imagem do que pelo contado direto (JOST, 2011, p. 32).

Para o pesquisador, a ligação dos telespectadores com as séries depende muito de sua ligação com os heróis. Nas séries antigas a imagem do herói era superior à imagem das pessoas comuns. Mas, ao longo do tempo e à medida que as séries foram evoluindo, houve um processo de humanização do herói. “A impressão de que as séries atuais são mais realistas do que as mais antigas

sustenta-se nessa erosão progressiva do herói superior aos humanos e ao seu contexto” (JOST, 2011, p. 36). Com o decorrer do tempo, o herói cede lugar aos heróis coletivos – comuns hoje em dia em séries policiais, como CSI e Law e Order, em que a equipe trabalha junta e resolve o caso – e também à figura do anti-herói, como acontece na série House.

Apesar da predominante cultura de telenovelas, o público brasileiro está, a cada dia, aderindo à cultura dos seriados. Ainda que a programação brasileira se caracterize pela predominância das telenovelas, as séries estrangeiras de sucesso no mundo todo ganham espaço na programação, mesmo que transmitidas pelas emissoras para preencher espaços menos rentáveis da grade de programação.

Por vezes, essa condição faz com que os seriados sejam exibidos em horários restritos (tarde da noite, por exemplo) e acabem não obtendo tanta audiência. Como exemplo, pode-se mencionar a série *Revenge*⁷ que, em virtude de seu sucesso, foi comprada pela Rede Globo de Televisão, mas acabou preenchendo uma lacuna da programação da emissora, sendo transmitida no domingo à noite, com áudio dublado e com muito atraso se comparado com a exibição do canal pago. O somatório desses fatores interfere diretamente na questão da audiência, que passa a não ser a mesma que normalmente a série atinge⁸.

Assim, no Brasil, os planos de televisão por assinatura ganham atenção pelo fato da existência de vários canais que dedicam quase toda programação aos seriados, transmitindo tanto em áudio original, quanto com as legendas, contribuindo para a divulgação desses conteúdos. A partir daí, as séries conseguiram conquistar um público fiel que, em razão do interesse por esse tipo de produto midiático, acaba aumentando seu repertório de conhecimento e curiosidade: os sujeitos passam a pesquisar em *blogs* novos seriados e outras maneiras de assisti-los (através de *downloads* e de canais *online*, por exemplo).

O adolescente, por ter grande familiaridade com o mundo digital, constitui uma parcela bastante expressiva dos sujeitos envolvidos nesse contexto, pois, além de consumirem os seriados, eles têm o poder de escolher qual seriado irão

⁷ Série americana do canal ABC.

⁸ Segundo informações apresentadas pela Folha de São Paulo *online*.

consumir, uma vez que a internet facilita o acesso a *download* de quaisquer gêneros seriais.

A existência de *sites* e *blogs* especializados em séries é muito vasta e, de maneira geral, esses espaços buscam congregiar diferentes intencionalidades: discussões sobre a série (percursos dos personagens, direcionamentos na trama), possibilidade de *download*, compartilhamento de resenhas e textos, entre outras. A partir de uma pesquisa exploratória, que teve como finalidade levantar informações acerca dos seriados, percebeu-se uma diversidade de postagens sobre seriados britânicos, que rompem com o molde americano através de características como a abordagem diferenciada dos temas.

2.1 Seriados Britânicos

Apesar de a televisão Britânica ter começado suas atividades dez anos antes dos Estados Unidos da América⁹, seus produtos midiáticos não possuem a mesma notoriedade que os seriados estadunidenses. Porém, a maneira como a televisão britânica opera se distingue das demais televisões, pois no Reino Unido, a BBC (British Broadcasting Corporation) é mantida através de uma licença anual paga pelos ingleses, tendo em vista que o canal é um serviço público – disponível a todos, portanto. Sendo assim, esse diferencial pode vir a ser um dos motivos de seus produtos midiáticos não serem tão conhecidos, principalmente em âmbito mundial.

Na prática, o rádio e depois a televisão vinham somar-se aos empreendimentos culturais responsáveis por gerar e disseminar a riqueza linguística, espiritual, estética e ética dos povos e nações. Eles se colocavam no mesmo setor da sociedade em que estavam localizadas as universidades, as bibliotecas, os museus, e a população os reconhecia dessa forma, distante da esfera dos negócios ou da política de partidos ou grupos. (LEAL FILHO, 1997, p. 18).

Percebe-se, assim, que o conceito da tevê britânica é diferente do das demais, sendo considerada como algo pertencente à mesma categoria das artes.

⁹ Informações disponíveis em: <http://goo.gl/1HS9ao>. Último acesso em 14/03/2014, às 18:49.

Pode-se entender que a televisão no Reino Unido é vista como algo engrandecedor da nação, da mesma forma como o cinema e a literatura.

Outro fator que difere a televisão britânica das demais, segundo Laurindo Leal (1997), é a forma de controle. O autor expõe o funcionamento do modelo britânico:

Desde a forma de concessões de canais até o controle da qualidade dos programas, há mecanismos do Estado atuando. [...] Essa vinculação revela que o broadcasting britânico continua sendo considerado um patrimônio da nação, apesar das várias transformações por que passou nos seus setenta anos de história. O ministério responsável pelo seu funcionamento é o mesmo que cuida das artes, dos museus e das bibliotecas. [...] A fiscalização é exercida por órgãos independentes das emissoras e do governo, responsáveis pelo acompanhamento das programações e do encaminhamento das reclamações do público. (LEAL FILHO, 1997, p. 35-36).

Conforme a pesquisadora Gabriela Borges (2008)¹⁰, é possível apresentar três linhas de argumentação que comprovam a qualidade da televisão Britânica. O primeiro argumento diz respeito aos valores estéticos, como, por exemplo, o valor das produções e o uso de atores reconhecidos. Segundo essa abordagem, os roteiristas e diretores trazem para a televisão diversos modos de pensar o conceito de qualidade, os quais são incorporados nas diferentes formas e gêneros dos programas.

A segunda linha apontada pela autora diz respeito à audiência e ao conceito de qualidade. Para muitos esses conceitos estariam atrelados, fazendo com que os programas de alta qualidade tenham altos índices de audiência. Essa audiência, contudo, não seria elitizada e sim massificada, uma vez que

[..] muito do que é considerado qualidade na televisão britânica reflete os valores de uma pequena elite que controla a televisão e considera os seus gostos e as suas preferências sinônimos de qualidade. Neste sentido, a qualidade é semanticamente oposta ao comum e ao vulgar. Esta é uma discussão antiga nos estudos sobre a televisão. Porém, fica muito difícil levá-la em consideração, pois a televisão é um meio

¹⁰ Informações disponíveis em: <http://goo.gl/e96CXe> Último acesso em 14/03/2014, às 18:49

eminentemente de massa que, por menor que seja a sua audiência, atinge milhares de pessoas. (Rupert Murdoch apud Borges 2008:6).

A própria Gabriela Borges afirma ser necessário ter em mente que muitos programas apresentam altos índices de audiência, mas não são necessariamente programas de qualidade. Apesar de ser difícil e controverso definir o que é qualidade na televisão, não se pode partir do pressuposto de que a qualidade deve ser mensurada a partir dos índices de audiência, pois, muitas vezes, as pessoas assistem a um programa não necessariamente por sua qualidade, mas porque ele desperta algum tipo de interesse.

A terceira linha apontada pela autora considera dois momentos do processo de comunicação, a produção e a recepção, e discute o papel social da televisão no mundo contemporâneo, seja ela pública ou comercial e a sua capacidade ritualística, ou seja, de criar um laço social entre diversas comunidades (BORGES, 2008, p. 5).

Em sua dissertação de Mestrado, Rodrigo Lessa Cezar Santos (2013) apresenta, amparado na autora Cardwell (2007)¹¹, um conjunto de convenções e características estilísticas que definem o que seria um seriado de qualidade. Para Cardwell (*apud* SANTOS, 2013), estes programas apresentam uma produção de alta qualidade, com figurinos e cenários que objetivam realismo, estilo de atuação naturalística, um senso de estilo visual criado através de uma edição e de uma movimentação cuidadosa de câmera, além de um estilo sonoro criado através do uso de uma trilha adequada e muitas vezes original. De forma geral, há um ajustamento de estilo, mantido em todos os episódios, que entrelaça a trilha sonora e o estilo visual de forma bastante expressiva. A autora complementa a definição:

os programas tendem a explorar temas “sérios”, mais do que representar os eventos superficiais da vida; eles tendem a sugerir que o espectador será recompensado por buscar maiores ressonâncias simbólicas e emocionais dentro dos detalhes do programa. A televisão americana de qualidade também tende a focar no presente, oferecendo reflexões sobre a sociedade contemporânea, e cristalizando estas reflexões dentro de exemplos e instâncias menores. Os “incidentes do dia a dia”, que

¹¹ Informações disponíveis em: <http://goo.gl/xx698B> . Último acesso em 14 de março de 2014, às 18:49.

são a substância das soap operas e sitcoms de não-qualidade, são aqui transformadas pela sugestão de que elas devem ser lidas de forma simbólica, reflexiva ou oblíqua, a fim de que amplas verdades sobre a vida ou sobre a sociedade sejam encontradas (CARDWELL, *apud* SANTOS, 2013, p. 71).

Segundo Jost (2011), o sucesso de uma série deve-se menos aos procedimentos que ela utiliza (visuais, retóricos, narrativos, etc.) do que ao ganho simbólico que ela proporciona ao espectador. Sendo assim, um seriado com pouco investimento visual ou com uma narrativa com reflexões cotidianas, pode possuir pequenas características que fazem o espectador se identificar, como, por exemplo, os personagens mais realistas, sem estereótipos, sejam eles de cor, religião ou sexualidade, que fazem com que os personagens se tornem um atrativo e um diferencial.

Outro dos diferenciais Britânicos de produção está relacionado com o número de episódios, tendo em vista que a maioria das séries possui no máximo 13 episódios. As séries britânicas têm a preocupação de não se alongarem mais do que precisam tendo assim um fechamento melhor e sem deixar lacunas para os fãs. Tal característica pode ser atribuída ao fato de que o número de roteiristas envolvidos com as produções britânicas geralmente não passa de dois profissionais – realidade muito distinta da evidenciada em produções estadunidenses que envolvem, na maioria das vezes, equipes numerosas, com diferentes profissionais.

Além disso, constituem-se em diferencial das séries britânicas, principalmente: a definição das abordagens temáticas; a composição das trilhas sonoras; a estruturação das aberturas, pois possuem algum aspecto diferente servindo de inspiração para outras produções – a abertura de *Malhação*, apontada por fãs de *Skins* no facebook, em 2013, exemplifica esse tipo de apropriação, realizada em uma produção brasileira –; os episódios especiais – a TV britânica reserva uma parte significativa de sua programação Natalina às séries: os episódios natalinos são exibidos de forma avulsa à temporada atual ou já finalizada das produções.

O que se destaca em um seriado é o efeito da trama, pois ela precisa percorrer um determinado caminho, e cada episódio serve para que o espectador mantenha o interesse e continue acompanhando o programa ao longo das temporadas.

As comparações entre séries e cinema acabam surgindo em algum momento, pois um se apropriou dos conhecimentos do outro, tanto no quesito produção, como também a fotografia, maquiagem e efeitos especiais.

É importante que se considerem as comparações, bastante recorrentes, estabelecidas entre as séries e o cinema. De acordo com jornalista e escritor Michel Laub (2013)¹², o cinema busca conduzir a trama, os personagens, a ambientação de maneira mais intensa e concentrada, tendo em vista que um filme precisa manter o espectador focado por algumas horas. Para que isso ocorra, o diretor pode fazer a história ter pontos mortos, onde o espectador teria acesso a informações muitas vezes importantes para a trama. Tal concentração se opõe ao caráter das séries, que não precisa necessariamente, essa forma de organização.

Para Jost (2011), a serifilia irá substituir a cinefilia, porém essa afirmação seria precipitada uma vez que, para muitos autores, séries e filmes são meios diferentes e envolvem propósitos e formas de consumo também distintos. O jornalista Daniel Feix¹³ afirma que a comparação entre series e filmes não possui sentido uma vez que:

Enquanto as grandes produções televisivas têm a prolixidade como característica, o melhor cinema atual é aquele que aposta em supressões, elipses e outros recursos da linguagem que tornam a fruição diferente – e não pior. Essa dicotomia remete àquela estabelecida entre curtas e longas-metragens, ou, estendendo a questão à literatura, entre contos e narrativas longas: para tamanhos desiguais, propostas estéticas desiguais.

Sendo assim, um seriado teria uma estética diferente do filme, porém com uma qualidade igual. O seriado, como qualquer outro produto midiático, constrói seu público *no* e *pelo* seriado, de modo que haja identificação com o público visado. Essa articulação representa um aspecto bastante interessante de ser considerado, tornando pertinente o viés adotado nesta pesquisa.

¹² Informações disponíveis em: <http://goo.gl/OTuW7L>. Último acesso em 14/03/2014, às 18h49min.

¹³ Informações disponíveis em: <http://goo.gl/cW1GSw>. Último acesso em 14/03/2014, às 18h49min.

3 IDENTIDADE CULTURAL E CONSUMO

Objetiva-se, neste capítulo, refletir acerca dos conceitos de identidade cultural e consumo, para que se possa compreender de que modo os produtos midiáticos auxiliam/interferem na composição das identidades culturais dos sujeitos. Para além do viés teórico construído, pretende-se relacionar o objeto empírico definido para a pesquisa, para que se possam vislumbrar as relações presentes nesse produto midiático em específico.

Para Hall (1992), falar em identidade cultural é compreender um tempo de mudança onde o moderno pode conviver com o tradicional, na qual não há a anulação de uma modalidade antiga para a substituição de uma nova, e sim uma realidade que permite que diferentes representações ocupem o mesmo espaço e essas possam ser vivenciadas simultaneamente. Nesse sentido, o autor afirma que para entender a questão da identidade deve-se reconhecer como ponto de partida a emergente fragmentação das identidades do sujeito moderno, que corresponde ao que ele chama de crise de identidade. Essa crise é parte de um processo mais amplo de mudanças sociais e transformações que vêm sendo vivenciadas ao longo do tempo.

O autor expõe, assim, três concepções de identidade. A primeira faz referência ao sujeito do iluminismo, entendido como alguém totalmente centrado, unificado desde seu nascimento, dotado das capacidades de razão, consciência e ação, onde o centro deste sujeito era seu próprio *eu*, concebido e imutável desde seu nascimento. Essa era uma concepção individualista que centrava a identidade no sujeito, ou seja, a identidade *dele*.

A segunda concepção, mais recente, considera o sujeito como sociológico, ou seja, aquele que se forma através das relações com outras pessoas que mediam os valores, sentidos e símbolos expressos em uma cultura. Tal significado permite que o sujeito se projete nessas identidades culturais, à medida que internaliza tais significados e valores, alinhando sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupa no mundo social e cultural em que vive.

Nessa perspectiva, o mundo exterior é que estaria mudando, fragmentando o indivíduo, obrigando-o a assumir várias identidades, com o agravante de que o ambiente em que vivemos agora é considerado provisório e variável. Essa ideia

desfazia a autonomia e autossuficiência do centro do sujeito iluminista, pois agora a identidade seria formada a partir da interação entre o *eu* e a *sociedade*. “A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público”. (HALL, 1992, p.11).

Essa ideia adequa-se e precede à conceituação sobre o “sujeito pós-moderno”, pois o indivíduo sociológico é costurado à estrutura social a fim de estabilizá-lo aos mundos culturais que esse habita, tornando ambos mais unificados reciprocamente. Essa fragmentação do sujeito (antes indivisível e estável) faz com que ele passe a ter várias identidades, algumas até contraditórias com as outras, fazendo com que o processo de identificação dos sujeitos torne-se, por vezes, bastante complexo e problemático. Essas mudanças que projetam os indivíduos em suas identidades culturais são episódios provisórios, variáveis e conflituosos, manifestos sem predeterminação de tempo nas paisagens sociais. Sobre isso, Kellner (2001) sublinha:

Desta forma, a identidade na modernidade tornou-se crescentemente problemática e o assunto da própria identidade tornou-se por si só um problema. De fato, somente em uma sociedade ansiosa com sua identidade, poderiam surgir os problemas de identidade pessoal, ou auto-identidade, ou crise de identidade e tornarem-se preocupações e assuntos de debate. (KELLNER, 2001, p. 143).

O sujeito pós-moderno, conseqüentemente, não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente, por estar submetido a formações e transformações contínuas em relação aos formatos que os sistemas culturais condicionam. De outro modo, o sujeito pós-moderno é definido historicamente, e não mais biologicamente, tendo em vista que o sujeito assume identidades distintas em diferentes momentos, afetadas tanto pelos processos de socialização quanto de globalização dos meios de comunicação e informação. A sociedade em que vive o sujeito não é um todo unificado e sólido que flui e evolui a partir de si mesma; ela está também constantemente sendo descentrada e deslocada por forças externas.

A noção de identidade cultural ou identidades culturais, desenvolvida por Hall (1992), argumenta-se nos aspectos de identidades que surge pelo sentimento de pertencer a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e,

acima de tudo, nacionais. O descentramento do sujeito pós-moderno é o resultado dos movimentos de globalização que transformam as experiências de mundo vividas pelas pessoas. Sendo assim, a identidade torna-se flexível, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1992, p.13).

A composição da identidade, sendo assim, deve ser entendida como algo variável, que está em constante mudança, sofrendo alterações e transformações. Para o autor, um sujeito “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 1992, p. 12-13). Isso se justifica pelo fato de que certas necessidades dos sujeitos mudam com o tempo e, com isso, a maneira de representar a identidade também se transforma.

A identidade de acordo com Woodward (1997) marca o encontro entre o passado e as relações culturais, sociais e econômicas em que vivemos. Deve ser compreendida também pelas condições sociais e materiais, cujos bens consumidos por um determinado grupo acabam constituindo os critérios que permitem a diferenciação social que, por sua vez, classifica os grupos, definindo espaços de inclusão e exclusão.

A autora parte dos pressupostos levantados por Hall (1992), que indicam que o indivíduo sempre irá se posicionar a partir de uma referência histórica e cultural específica.

Hall argumenta em favor do reconhecimento da identidade [...] que embora construída por meio da diferença [...] o significado é sempre algo diferido ou adiado; ele não é completamente fixo ou completo, de forma que sempre existe um deslizamento. A posição de Hall enfatiza a fluidez da identidade. Ao ver a identidade como uma questão de ‘tornar-se’, aqueles que reivindicam a identidade não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdade de um suposto passado comum (Woodward, 1997, p.29).

Esse deslizamento citado seria o mesmo que algo sempre a ser desvelado, descoberto pela identidade. E é justamente esse o ponto de mudança de uma identidade: essa possibilidade de transformação constante abre precedente para acreditar que as identidades são sempre reconstruídas, criadas e modificadas

pelo campo cultural. E isso nos remete às questões da relação entre o social e o simbólico, onde as representações (identidades) dialogam com o imaginário social. Por isso, os sujeitos são marcados pela diferença entre si, que representa, intrinsecamente, a essência de suas identidades.

Para a questão da identidade cultural, a diferença sugere que o processo de construção das identidades é perpassado por aquilo que envolve o que é cultural e, sendo assim, tem seus aspectos negativos e positivos, que irão delinear a diferença que separa uma posição de outra. Quando a diferença produz sentidos simbólicos negativamente, efetiva-se a exclusão e marginalização de pessoas consideradas como “outros”; por outro lado, quando a diferença impacta positivamente, o processo de afirmação ou formação das identidades é visto como algo enriquecedor, fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo.

Esta perspectiva da diferença como elemento fundamental na definição e formação conceitual da identidade cultural auxilia na simplificação do entendimento sobre identidade, pois, sob este parâmetro da diferença, a identidade é aquilo que se é, ou seja, “a identidade só tem como referência si própria: ela é autocontida e autossuficiente” (Woodward, 1997, p74).

Nesta perspectiva, torna-se viável concordar com Hall (1992) e Woodward (1997) quando afirmam que a identidade e a diferença convivem em uma relação de extrema dependência, pois ao afirmar uma identidade, por exemplo, “sou gaúcho”, subjetivamente se está excluído outras auto definições, ou seja, refere-se ao fato de que não sou paulista, nem curitibano, nem qualquer outra coisa que não seja gaúcho.

As afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis (WOODWARD, 1997, p. 75).

A pesquisadora americana Kathryn Woodward acredita que a identidade e a diferença nascem e se formam no interior dos sistemas simbólicos, por meio da produção de significados localizados em estruturas de representação social. E mais, que a conexão de ambas determina os posicionamentos dos sujeitos em suas diversas possibilidades identitárias, manifestas nos circuitos culturais da

sociedade. A diferença apresenta-se como elemento principal dos sistemas classificatórios e dá conta de ordenar, de algum modo, a vida social, por meio das distinções feitas no cenário da significação da cultura.

Expressões como convergência de culturas, diversidade cultural, relações de poder, representações sociais, entre outras, já são comuns ao cotidiano das pessoas – de diálogos pessoais até trocas artístico-científicas a que se possa envolver. Tal argumento consolida o entendimento de que a cultura “molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre várias identidades possíveis [...]” (Woodward, 1997, p.19).

Isso acontece porque, os sujeitos são “constrangidos, entretanto, não apenas pela gama de possibilidades que a cultura oferece, isto é pela variedade de representações simbólicas, mas também pelas relações sociais” (Woodward, 1997, p.19). Essas mudanças crescentes na conjuntura social se devem ao fenômeno da globalização, que tem impacto no desenvolvimento global, nos modos de produção, na economia, na política, na cultura ao passo que cada vez mais novos estilos de vida são adotados pelas pessoas na sociedade. “Cada cultura tem suas próprias e distintivas formas de classificar o mundo” (Woodward, 1997, p.42). E é por meio dessas classificações que a cultura permite aos sujeitos darem sentidos a suas realidades sociais e com isso produzirem significados próprios, que poderão ser comuns a outros sujeitos.

As classificações, conforme citado anteriormente, podem ser compartilhadas via os sistemas de significação, que

são na verdade, o que se entende por ‘cultura’: [...] a cultura, no sentido dos valores públicos, padronizados, de uma comunidade, serve de intermediação para a experiência dos indivíduos. Ela fornece antecipadamente algumas categorias básicas, um padrão positivo, pelo qual as ideias e os valores são higienicamente ordenados. E sobretudo, ela tem autoridade, uma vez que cada um é induzido a concordar por causa da concordância dos outros (DOUGLAS, 1996, p. 38-39)

A referida indução a concordar com os outros é o chamado consenso social, uma atitude do indivíduo em prol do coletivo, na qual um grupo ou pessoa tende a agir de forma unificada com os interesses daqueles que os representam, com os quais se identificam ou fazem parte, levando em consideração os espaços em que se encontra inserido culturalmente.

Castells (1998) distingue os papéis sociais cumpridos pelos sujeitos, de suas identidades assumidas nestes contextos. Sendo assim, verifica que esses indivíduos estabelecem uma relação de segunda ordem com as identidades, pois “a importância relativa desses papéis no ato de influenciar o comportamento das pessoas depende de negociações e acordos entre indivíduos e instituições/organizações” (CASTELLS,1998,p.22). No entanto, as identidades são fontes de “significados para os próprios atores” (CASTELLS,1998,p.22) constituírem os papéis sociais necessários para seus posicionamentos na sociedade. Nesse sentido, acredita-se, conforme o autor, que as identidades são construídas a partir de relações de poder travadas na interação entre os sujeitos e a sociedade.

Não é difícil concordar com o fato de que, do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de que, por quem e para que isso acontece. A construção de identidades se apropria da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social. (CASTELLS, 1998, p. 23).

Os estudos de Castells serviram de base para outros teóricos, devido sua antecipação valiosa que ofereceu uma maior nitidez ao debate conceitual sobre identidade. Sobre a operacionalização teórica da noção de identidade, o estudioso afirma: “[...] entendo por identidade o processo e construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados”. (CASTELLS, 1998, p.22).

A identidade cultural implica um processo em movimento constante, que está em construção e que se manifesta no campo das interrelações, no contexto da interação dos indivíduos entre si. Portanto, é um conceito que não pode ser pensado isoladamente ou independente dos indivíduos ou grupos, pois se faz através das relações sociais. Castells (1998) refere-se à multiplicidade e pluralidade de identidades como um espaço de tensão. “Para um determinado indivíduo ou ainda ator coletivo, pode haver identidades múltiplas. No entanto,

essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na autorrepresentação quanto na ação social” (CASTELLS, 2000, p. 22).

Em HALL (1992), a crise de identidade está associada a um contexto amplo de mudanças e transformações culturais, que projetaram o *sujeito pós-moderno*, como visto anteriormente. Esse sujeito está incluído no que Hall (1992) chama de *pós-modernidade* e que Castells (1998) denomina de *Sociedade em Rede*.

A revolução tecnológica da informação e a reestruturação do capitalismo introduziram uma nova forma de sociedade, a sociedade em rede. Essa sociedade é caracterizada pela globalização das atividades econômicas decisivas do ponto de vista estratégico; por sua forma de organização em redes; pela flexibilidade e instabilidade do emprego e a individualização da mão-de-obra. Por uma cultura de virtualidade real e construída a partir de um sistema de mídia onipresente, interligado e altamente diversificado. E pela transformação das bases materiais da vida – o tempo e o espaço – mediante a criação de um espaço de fluxos e de um tempo intemporal como expressões das atividades e elites dominantes. (CASTELLS, 1998, p. 17).

A descrição sobre este período social vivenciado situa as identidades culturais em meio ao processo de globalização mundial, pelo qual os sujeitos e suas múltiplas identidades são inseparáveis e estão intrínsecos às estruturas e sistemas socioculturais bem como às intensas transformações ocorridas na sociedade. Sob este aspecto, as identidades confirmam-se em sua formação no interior de uma representação, por exemplo, diante do processo de formação de uma identidade cultural, uma nação representa uma comunidade simbólica dentro do sistema ampliado de representação cultural – E a cultura nacional é o repertório ou discurso que constrói sentidos que influenciam e organizam tanto as ações, quanto àquilo que o indivíduo concebe dele mesmo. Por isso, as identidades culturais podem ser encontradas em diferentes detalhes sociais construtivos, como a língua, o sotaque, o modo de portar-se socialmente, as diferenças étnicas, as desigualdades sociais, as distinções, entre outros dispositivos do sistema cultural de um contexto.

Nesse sentido, cada indivíduo é um ser híbrido culturalmente, e todo esse processo de formação da identidade cultural é um motor que potencializa as capacidades criativas e a convivência humana na diversidade.

Ao analisar a questão da identidade, deve-se entender que ela não se consolida sozinha, afinal, existem outras dimensões que acabam por contribuir com sua realização e conseqüentes transformações. Nesse sentido, é importante que se considere a noção sobre cultura, uma vez que ela representa o cenário no qual as identidades se afirmam e se formam. Para isso, Cuche (1999) remete às questões da identidade com a cultura demarcando as fronteiras teóricas entre essas duas concepções, sendo que cultura e identidade são campos complementares com conexões bastante importantes, porém não devem ser confundidas. Nesse sentido, o autor avalia que:

Há uma estreita relação entre a concepção que se faz de cultura e a concepção que se tem de identidade cultural. Aqueles que integram a cultura como uma segunda natureza, que recebemos de herança e da qual não podemos escapar, concebem a identidade com um dado que definiria de uma vez por todas o indivíduo e que o marcaria de maneira quase indelével. (...) Em uma abordagem culturalista, a ênfase não é colocada sobre a herança biológica, não mais considerada como determinante, mas na herança cultural, ligada a socialização do indivíduo no interior de seu grupo cultural (CUCHE, 1999, p. 179).

Conforme Cuche (1999), a cultura pode existir sem a consciência da identidade, porém, a identidade não existe sem o sistema cultural em que se está inserido, à medida que,

[...] as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura. A cultura depende em grande parte dos processos inconscientes. A identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas. (CUCHE, 1999, p.176).

Essa ideia de estratégias de identidade justifica as variações de identidade que um indivíduo pode ter, denominadas anteriormente por Hall (1992) como “descentramento ou deslocamento de identidade”. A cultura, assim como a identidade, constrói-se, desconstrói-se e se remonta a partir das experiências e situações decorridas ao longo do tempo, e por isso pode-se dizer que estão em movimento; “cada mudança social leva-a a se reformular de modo diferente” (CUCHE, 1999, p. 198).

Com a chegada dos meios de comunicação e o aumento da oferta e consumo de bens culturais, o termo cultura passa por reinterpretações constantes que tentam dar conta das novas modalidades de oferta e consumo de cultura. Ou

seja, pode-se arriscar dizer que tanto o entendimento teórico de cultura quanto o de identidade cultural estão em constante trânsito e mudança no tear conceitual dos termos e suas designações reflexivas.

Através dos produtos midiáticos, os sujeitos acabam assumindo determinadas representações, que passam a constituir papel fundamental no processo de composição de suas identidades. Desse modo, pode-se entender como os significados construídos nos seriados auxiliam no processo de construção da identidade.

Para Bauman (2005, p. 34), “globalização significa que o Estado não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação”. Essa visão da globalização impacta diretamente o entendimento conceitual de identidade cultural, pois modifica a relação dos sujeitos, transforma a experiência e as situações em movimentos interconectados, onde as fronteiras geográficas e nacionais são ultrapassadas, conectando grupos diversos e indivíduos de diferentes realidades culturais.

O importante é que o tempo e o espaço ressignificados pela globalização passam a coordenar os sistemas de representação e assim os sujeitos vão se reposicionando conforme suas afinidades sociológicas, e através disso se configuram novas identidades, novos grupos representativos, novas caras deste contexto social. “Todas as identidades estão localizadas no espaço e tempo simbólicos” (HALL, 1992, p.71).

A ressignificação dos sujeitos e de suas identidades culturais se deve, também, à globalização, que bombardeia de informações os indivíduos constantemente, provocando a infiltração cultural em seus valores e concepções preestabelecidas, fato que expõem as identidades culturais às influências externas, de modo que é muito difícil que essas permaneçam intactas.

Essas novas características temporais e espaciais, que resultam na compreensão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais. (HALL, 1992, p.68)

Portanto, os impactos da globalização sobre as identidades culturais são variáveis, pois se fazem presentes e suas consequências são sentidas no interior dos sistemas culturais e sociais, seja pela desintegração das identidades, seja

pela conservação de tradições locais que identificam um grupo específico ou mesmo pelo surgimento de novas identidades, cada vez mais híbridas entre si.

O desenvolvimento global do capitalismo não é, obviamente, novo, mas o que caracteriza sua fase mais recente é convergência de culturas e estilos de vida nas sociedades, que ao redor do mundo, são expostas ao seu impacto (ROBINS (1991) apud WOODWARD, 1997, p.21).

O fator mais importante, segundo Hall (1992) é que o impacto da globalização sobre a identidade reorganiza o tempo e o espaço, sendo que esses são os elementos base de qualquer sistema de representação. E a identidade cultural nasce em meio a um sistema de representação, por isso a localização, remodelagem e significação das identidades depende das relações espaço-tempo creditadas no interior desses diferentes sistemas de representação.

Essas mudanças e transformações 'globalizantes' impactam em ambientes locais também, modificando as estruturas políticas e econômicas da conjuntura contemporânea, sustentando o clima de mudança, fluidez e crescente incerteza. Nesse sentido, pode-se considerar que a globalização também é motivadora da fragmentação das identidades culturais, uma vez que as coloca em conflito no interior das mudanças sociais, que acabam sendo provocadas por ela mesma (a globalização). Desse modo, concorda-se com Ernesto Laclau *apud* Woodward (1997, p. 29), no que se refere ao fato de que as sociedades modernas "não têm qualquer núcleo ou centro determinado que produza identidades fixas, mas em vez disso, uma pluralidade de centros".

Por isso, as possibilidades de posicionamentos ofertados aos sujeitos para que se ocupem de identidades culturais diversas são inúmeras e, por vezes, representam o teor da pós-modernidade na medida em que vão se modificando em curtos espaços de tempo, tendo em vista que a rapidez da fragmentação e reconstrução das identidades culturais é tão efêmera que se torna um processo quase imperceptível, intrínseco à globalização, ao cotidiano.

Embora possamos nos ver, seguindo o senso comum, como sendo a 'mesma pessoa' em todos os nossos diferentes encontros e interações, não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e em diferentes lugares, de acordo com os diferentes papéis sociais que estamos exercendo (HALL, 1992, p.31).

Desse modo, pode-se entender como os significados construídos nos seriados auxiliam no processo de constituição da identidade.

Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. Por exemplo, a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir identidades de gênero (GLEDHILL, 1997; NIXON, 1997, apud WOODWARD, 2007, p.17).

No momento do consumo entram em ação vários fatores, pois se tratando de bens culturais, eles não serão consumidos assim como estão dispostos, tendo em vista que cada pessoa os utiliza a sua maneira, como lhe convém e é necessário.

Segundo Bauman (2008), hoje, sob a condição pós-moderna, o sujeito se encontra em uma sociedade de consumidores. Nessa sociedade o consumo se manifesta pela descartabilidade dos produtos, pela efemeridade, pela volatilidade, diferente da sociedade de produtores do mundo moderno, na qual o valor dos produtos se expressava por sua solidez e durabilidade.

Numa sociedade de consumidores, todo mundo precisa ser, deve ser e tem que ser um consumidor por vocação (ou seja, ver e tratar o consumo como vocação). Nessa sociedade, o consumo visto e tratado como vocação é ao mesmo tempo um direito e um dever humano universal que não conhece exceção. (BAUMAN, 2008, p.73).

Sendo assim, a sociedade moldaria seus membros, especialmente com relação ao papel desempenhado no universo do consumo, ou seja, o papel de consumidor. Conforme Canclini (1996), umas das principais formas de desenvolvimento da identidade continua sendo o consumo, entendido como

o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos. Esta caracterização ajuda a enxergar os atos pelos quais consumimos como algo mais do que simples exercícios de gostos, caprichos e compras irrefletidas, segundo os julgamentos moralistas, ou atitudes individuais, tal como costumam ser explorados pelas pesquisas de mercado (CANCLINI, 1996, p. 53).

A forma como o autor caracteriza o consumo torna mais fácil entendê-lo, pois compreende mais do que apenas consumir por impulso, pelo gosto, pela compra irracional. O consumo está ligado aos processos socioculturais em que se

efetua a ação da compra podendo também ser pensado como um processo que gera significados.

Canclini (1996) demonstra como a maneira de consumir acabou por alterar as possibilidades e as formas de exercer a cidadania. As identidades contemporâneas se configuram no consumo, dependendo daquilo que se possui ou do que se pode vir a consumir.

Consumir é um ato que garante a inserção do indivíduo na sociedade, independente da idade. O jovem, por exemplo, consome para se sentir incluído em um grupo e/ou para se destacar frente os demais membros. Ao consumir, ele adquire não apenas experiências, mas valores sociais, prestígio e respeito. Entretanto, algumas formas de consumo tornam-se prejudiciais, principalmente em dimensões excessivas, compulsivas.

Baudrillard (1991), em sua análise, expõe a existência de uma sociedade de consumo. Segundo o autor, a sociedade estaria em um contexto onde 'o consumo invade a vida das pessoas, suas relações envolvem toda a sociedade e as satisfações pessoais são completamente traçadas através dele'. (Baudrillard, 1991, p. 22).

É preciso que fique claramente estabelecido desde o início que o consumo é um modo ativo de relação (não apenas com os objetos, mas com a coletividade e com o mundo), um modo de atividade sistemática e de resposta global no qual se funda nosso sistema cultural (BAUDRILLARD, 1993, p. 206).

A comunicação faz uso dos elementos de aproximação que os objetos oferecem exaltando as características de compensação dos produtos – midiáticos ou não – para que os consumidores sintam-se motivados a consumir. Os estímulos são utilizados como geradores de motivação: mostram-se as características positivas dos produtos, destacando-os dos concorrentes, e aproximando-o do consumidor. Os estímulos são, portanto, necessários, tendo em vista o fato de serem

... geradores de motivação, fazendo com que os consumidores desejem as coisas. E a partir das informações do que é aprendido e sentido, das emoções, é que se desenvolvem as atitudes, as opiniões e a intenção de ação, a intenção de compra. (GADE, 1998, p. 27)

A propaganda se utiliza das emoções presentes em cada indivíduo, uma vez que eles reagem a estímulos familiares. Portanto, a comunicação e o *marketing* não criam necessidades nem linguagens novas para mostrar os produtos, mas se utilizam de fatores e estímulos já existentes nos indivíduos, adaptando as linguagens para os produtos a serem vendidos.

Nesse contexto, importa destacar a representação construída em torno dos personagens do seriado que, embora distintos (com personalidades e identidades próprias), buscam seu espaço de independência, sua sexualidade, sua afirmação – características que quase sempre acompanham a fase de transição, da adolescência à vida adulta.

3.1 O Universo do Jovem

A juventude é classificada como uma fase muito importante da vida, pois é onde ocorrem as maiores transformações: físicas, sociais e intelectuais. Nesse período, a identidade se constrói (e, posteriormente, desconstrói-se e passa a se construir novamente, em um processo constante).

Ao mesmo tempo em que buscam a identificação com os demais, os adolescentes querem se distinguir, querem se constituir como indivíduos, formar e ter reconhecida sua personalidade – que, de preferência, seja especial e única. Nesse processo, os conflitos começam a emergir, uma vez que a “autenticidade cifra-se num complexo jogo entre semelhanças e diferenças que o adolescente precisa administrar como forma de construir sua própria singularidade” (ROCHA, E. E PEREIRA, C., 2009, p.47).

A juventude cria sua autoimagem – identidade – quando é colocada em determinadas relações sociais, através de determinadas pressões sociais, que servem como mediadores de interesses, desejos, valores, a exemplo dos meios de comunicação, do Estado, da família, das representações cotidianas, entre outras.

É neste contexto que ocorre a formação da identidade e dos valores dos jovens, bem como sua luta pela independência. Como os jovens não constituem uma massa amorfa, há a recusa, a crítica e a contestação sob as mais variadas formas. O processo de ressocialização, sendo repressivo e uma antecâmara do modo de vida adulto, é negado, bem como a dependência é negada,

mas de forma ambígua, pois sua superação significará a inserção no trabalho alienado e no mundo das obrigações sociais também realizadas sob o signo da alienação, em instituições burocráticas e mediadas pela competição e mercantilização de tudo (VIANA, 2004, p. 48).

O jovem começa a assumir responsabilidades, mas ao mesmo tempo em que são cobrados como adultos, também são vistos como imaturos. “O adolescente procura construir sua identidade em torno de emoções ambivalentes e de uma racionalidade exótica que o obriga, muitas vezes, a ser uma coisa – o adulto – e o seu oposto – a criança” (ROCHA E PEREIRA, 2009, p.54).

A partir do momento em que o jovem assiste a um produto voltado para sua idade e seu comportamento, acaba procurando alguma relação com os personagens da trama, para obter certa identificação com o que é transmitido pelo produto em questão. O pensamento de inclusão acaba norteando a mente dos jovens, que buscam, através do consumo, a inserção em determinado grupo.

O desenvolvimento das identidades culturais a partir da cultura midiática ocorre a partir da compreensão que a própria produção dos textos tem sobre a identidade cultural e o propósito de perceber em que medida esses textos influenciam a formação da identidade cultural, como pode ser visto abaixo:

assim que a propaganda, a moda, o consumo, a televisão e a cultura da mídia estão constantemente desestabilizando identidades e contribuindo para produzir outras mais instáveis, fluidas, mutáveis e variáveis no cenário contemporâneo. No entanto, também vemos em funcionamento os implacáveis processos de mercadorização. A segmentação do mercado em diversas campanhas e apelos publicitários reproduz e intensifica a fragmentação, desestabilizando as identidades as quais os novos produtos e as novas identificações estão tentando devolver estabilidade (KELLNER, 2001 p. 329).

Essa realidade de consumo não é exclusiva de uma fase da vida, ela é projetada em todas as fases. No entanto, em virtude de uma característica visível entre os jovens, relacionada ao fato “de que jovens têm pressa sim, porém esta não deve ser confundida com a ideia de que a velocidade que desejam do mundo ao redor traduz uma ansiedade histórica” (ROCHA, E. E PEREIRA, C., 2009, p. 51), o consumo parece exercer mais influência nessa fase da vida. Essa ansiedade pode ser observada na vontade de querer descobrir algo novo, de experimentar, de conhecer – na hora estabelecida, mediante fins definidos.

Assim, se considerarmos a premissa de que a juventude é um fenômeno social, que as representações sociais, seja na mídia ou no senso comum, sublinham seu caráter múltiplo e simbólico, e que, sobretudo, ditam os gostos, valores e padrões da cultura de consumo, podemos afirmar que a adolescência é mais que uma palavra e que, nesse sentido, precisa ser observada mais de perto. (ROCHA E PEREIRA, 2009, p. 35)

Em uma sociedade onde a juventude ocupa um lugar de destaque na mídia e no mercado cultural, é comum perceber uma série de representações sociais que tentam dar conta do que é ser jovem. Muitas representações, por imaginarem as juventudes como categorias estáticas, acabam atrapalhando e confundindo a compreensão das práticas culturais exercidas cotidianamente pelos jovens.

A partir da reflexão realizada, importa considerar o objeto definido para esta pesquisa. Em geral, o seriado aborda diferentes situações vividas pelos jovens, com o foco não só nas festas e relações sociais, mas no desenrolar de decisões erradas tomadas por eles – que envolvem, nesse sentido, diferentes práticas cotidianas. Além disso, há a presença de outros tipos de conflitos, decorrentes de influências que são externas aos personagens.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este capítulo tem por objetivo apresentar os procedimentos metodológicos adotados na presente pesquisa. Para que se possam compreender as escolhas realizadas em torno da seleção do objeto/*corpus* de análise, em um primeiro momento, apresenta-se uma contextualização do objeto empírico selecionado, a partir da perspectiva da trama, da narrativa, especialmente no que se refere às temáticas adotadas e aos personagens principais (que irão compor um dos enfoques de observação). Em momento posterior, são apresentados os percursos e as categorias definidas para a análise.

4.1 Seriado Skins

Tendo em vista a temática que norteia a pesquisa, centrada na cultura de consumo ofertada em produtos midiáticos e sua relação na construção da identidade cultural dos jovens, adotou-se como objeto empírico de observação um produto que tivesse como foco contextos próprios da juventude. Nesse sentido, optou-se pela seleção de um seriado, produto midiático amplamente difundido entre os jovens, no atual contexto, que relaciona conflitos, medos, experiências e desejos típicos do universo jovem: o seriado britânico *Skins*.

De maneira geral, o seriado mostra o período da juventude, mas não se limita a esses anos. Na última temporada, o público se deparou com a vida dos personagens após a fase do colégio, mas são mostrados apenas três personagens das primeiras gerações¹⁴, em narrativas que demonstram que cada um seguiu um rumo diferente.

Ao longo da série, cada personagem viveu diferentes conflitos. Em geral, o seriado abordava as situações vividas pelos adolescentes, com o foco não só nas festas e relações sociais, mas no desenrolar de decisões erradas tomadas por eles. Além disso, há a presença de outros tipos de conflitos, decorrentes de influências externas sobre os personagens.

A cidade de Bristol, na Inglaterra, é o cenário para história desses personagens; percebe-se amor, drogas, intrigas, dinheiro. A série mantém

¹⁴ A geração se define com a mudança do elenco a cada duas temporadas.

normalmente o foco de cada episódio em um personagem mostrando suas angústias, dilemas, relacionamentos, iniciando sempre do ponto de vista dele. Em praticamente todos os episódios são mostradas as famílias dos personagens, as relações entre eles e como, muitas vezes, a relação com a família acarreta algumas decisões na adolescência.

Na primeira temporada (Figura 1), a série teve ao todo nove episódios, sendo que cada um deles leva o nome de seu personagem principal (portanto, nove personagens principais nessa temporada) – com exceção do sétimo episódio, que abordou a amizade entre o personagem gay Maxxie e o muçulmano Anwar.

No primeiro episódio, a narrativa se constrói a partir dos esforços de Tony em fazer seu melhor amigo Sid perder a virgindade. Com o desenrolar da trama se descobre que Sid é apaixonado secretamente por Michelle, namorada de seu melhor amigo. O triângulo amoroso acaba se tornando uma das tramas principais da temporada causando vários conflitos.

À medida que os personagens são apresentados é possível conhecer melhor cada um deles como, por exemplo, a situação de Cassie, que revela um transtorno alimentar; o envolvimento de Chris com Angie, a professora da escola; Jal que tem problemas de relacionamento com sua mãe; a amizade de Maxxie e Anwar, abalada em virtude de a religião de Anwar não aceitar a sexualidade de Maxxie; e Effy, a irmã caçula de Tony, que é introduzida na história sem grande foco e, apesar disso, torna-se a protagonista da próxima geração. O final da primeira temporada mostra um acidente envolvendo Tony.

A segunda temporada começa seis meses depois do acidente e serve como base para mostrar como o acidente afetou o grupo, mostrando o amadurecimento de cada um. Tony se recupera do atropelamento do ônibus que havia deixado sequelas durante um tempo; Michelle começa a ter um relacionamento com Sid. Uma nova personagem é apresentada, Sketch. Ela é uma garota tímida, que secretamente é apaixonada por Maxxie e o persegue; Cassie sofre uma desilusão amorosa com Sid, sai de casa e passa a não se importar com nada e ninguém; O pai de Sid morre; Jal e Chris iniciam um relacionamento, porém acaba de forma repentina com a morte de Chris devido a

uma doença hereditária, Jal se vê sozinha e comete um aborto. A temporada termina com os personagens se separando e mudando para cidades diferentes.



Figura 1: foto de divulgação do elenco da primeira geração

Fonte: <http://goo.gl/Vz2HPn>

Na segunda geração (Figura 2), que corresponde à terceira e quarta temporada, ocorre a troca do elenco, mostrando assim novos personagens e novos problemas como a Síndrome de Asperger do personagem JJ, a descoberta de sexualidade e o relacionamento de Emily e Naomi. O possível assassinato do personagem Freddie, no penúltimo episódio da quarta temporada, e os transtornos mentais de Effy.

A terceira temporada começa mostrando os melhores amigos de infância Cook, Freddie e JJ conhecendo e se apaixonando por Effy; logo depois são mostradas Emily Fitch e Katie Fitch irmãs gêmeas com personalidades muito diferentes: Katie se mostra controladora e confiante, enquanto Emily é tímida e não sabe como agir perto de Naomi, sua paixão secreta; Pandora que já havia aparecido na segunda temporada, é ingênua e aceita qualquer coisa que Effy diz, por se considerar melhor amiga dela; Thomas é um imigrante que veio do Congo para tentar mudar de vida e acaba em um relacionamento com Pandora.

O começo da quarta temporada se passa seis meses após a terceira, mostrando todos os personagens em uma festa onde uma menina se suicida.

Alguns episódios depois, o suicídio é explicado e ligado a uma traição de Naomi, namorada de Emily.

A trama principal dessa temporada acaba envolvendo Effy, que após um colapso nervoso vai parar em uma clínica psiquiatra e começa fazer terapia com um psiquiatra que se mostra obcecado por ela; Freddie morre no penúltimo episódio da trama.



Figura 2: foto de divulgação do elenco da segunda geração

Fonte: <http://goo.gl/cmR1jV>

Na terceira geração (Figura 3), equivalente à quinta e sexta temporada, assim como nas anteriores, é realizada a introdução de novos personagens. Cada episódio, novamente, mostra um personagem como o principal, com a exceção do personagem Matty que é apresentado apenas na quinta temporada e não possui nenhum episódio em nenhuma temporada. No primeiro episódio, é apresentado Franky, uma personagem com aparência andrógena e que não tem certeza da sua sexualidade. Em seu primeiro dia na escola acaba conhecendo Alo que mora em uma fazenda e é viciado em pornografia e seu amigo Rich, um roqueiro que acha que metal é a única música de verdade; Nick, namorado de Mini, e suas amigas Grace e Liv. A temporada mostra conflitos de sexualidade, problemas entre a relação pais e filhos e amizade.

Essa geração não foi bem aceita pelos fãs gerando, por conta disso, uma queda nos índices de audiência no Reino Unido. Os índices de audiência caíram 40% durante a 5ª temporada.



Figura 3: foto de divulgação do elenco da terceira geração

Fonte: <http://goo.gl/5XiNSy>

A sétima e última temporada (Figura 4) foi ao ar no ano de 2013, cinco anos após a primeira temporada, e é composta por 3 capítulos, cada um deles divididos em duas partes, com três personagens principais: Cassie (Skins Pure), Effy (Skins Fire) e Cook (Skins Rise) – dois personagens da segunda geração e um da primeira. A ausência de personagens da terceira geração foi justificada pelos produtores, pois o objetivo da sétima temporada era explorar o amadurecimento, tornando difícil explorar esse sentimento dos personagens da terceira geração, pois nenhum personagem haveria alcançado os vinte anos.

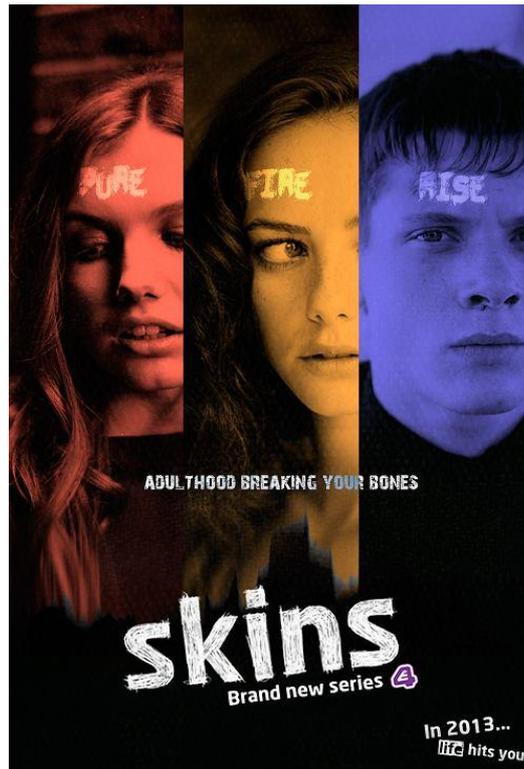


Figura 4: foto de divulgação do elenco da sétima temporada

Fonte: <http://goo.gl/ntlqkg>

Com bases nessas informações, considera-se que a sétima temporada se torna mais interessante em virtude de mostrar tal mudança, justificando assim a composição do *corpus* de análise, adotado nesta investigação.

4.2 Percurso e categorias de análise

Neste tópico, busca-se apresentar a proposta metodológica adotada no processo de análise dos episódios que compõem o *corpus* de observação. Ao todo, foi definido um episódio que se divide em duas partes (Pure parte 1 e parte 2), os dois com o enfoque em um mesmo personagem. A escolha por esses episódios se deu em virtude de a mudança deste personagem ao longo da trama.

O viés adotado na pesquisa considera o seriado *Skins* como um produto cultural, que mobiliza valores e sentidos capazes de interferir no processo de composição de identidade. Nesse sentido, a análise a ser empreendida sustenta-se (e se consolida) a partir do instrumental analítico dos Estudos Culturais e do conceito de *modos de endereçamento*, ou seja, “aquilo que é característico das

formas e práticas comunicativas específicas de um programa” (GOMES, 2007, p. 20).

Os estudos do modo de endereçamento começaram com o cinema e tinham como propósito ajudar a responder questões sociológicas, antropológicas, entre outras, que permeavam o universo do cinema. Segundo Elizabeth Ellsworth (2001), a base dos modos de endereçamento surge na teoria cinematográfica crítica com uma preocupação de entender as relações entre o texto de um filme e seus espectadores – sendo que este *entender* parte sempre do produto- Sendo assim, o nome endereçamento estabeleceria um caminho entre o filme, o público desejado e seu público real. Ou seja, seria capaz de dar resposta para: Quem esse filme pensa que você é? Sendo assim, o modo de endereçamento diz respeito à análise da relação entre emissores e seus possíveis receptores. Conforme Gomes (2007),

adotamos o conceito de modo de endereçamento naquilo que ele nos diz, duplamente, da orientação de um programa para o seu receptor e de um modo de dizer específico; da relação de interdependência entre emissores e receptores na construção do sentido de um produto televisivo e do seu estilo. Nessa perspectiva, o conceito de modo de endereçamento se refere ao modo como um determinado programa se relaciona com sua audiência a partir da construção de um estilo, que o identifica e que o diferencia dos demais. Ele permite verificar como instituição social e forma cultural se atualizam num programa específico (GOMES, 2007, p. 36).

A adoção desse instrumental de análise justifica-se pelo fato de que “o conceito de modo de endereçamento tem sido apropriado para ajudar a pensar como um determinado programa se relaciona com sua audiência a partir da construção de um *estilo*, que o identifica e que o diferencia dos demais” (GOMES, 2007, p. 21). Assim, acredita-se que a série *Skins*, embora esteja dentro do gênero seriado, constrói um estilo que lhe é próprio, definido a partir das temáticas que articula e dos sentidos que mobiliza.

Para que se possa utilizar esse instrumental é necessário, contudo, a “construção de operadores de análise que favoreçam a articulação dos elementos semióticos aos elementos discursivos, sociais, ideológicos, culturais e propriamente comunicacionais” (GOMES, 2007, p. 24). Assim, levando em consideração os objetivos que norteiam a pesquisa, definiram-se os seguintes operadores/categorias de análise: família, relacionamentos e consumo de drogas

– que serão compreendidos a partir das representações construídas *no e pelo* seriado, produto midiático escolhido como objeto empírico da investigação, em virtude do fato de que acabam auxiliando, de alguma forma, no processo de composição de identidade.

A autora desenvolveu quatro operadores de análise do modo de endereçamento, que não são categorias e sim direções para onde o investigador deve focar sua análise. Os quatro operadores são: o mediador; o contexto comunicativo; o pacto sobre o papel do jornalismo; a organização temática (Gomes, 2011).

O foco da análise se dá através do quarto operador: a organização temática. Cabe analisar, assim, como a temática é abordada, considerando as categorias de análise definidas para este trabalho.

O seriado *Skins* busca causar uma identificação com sua audiência através de uma estratégia relacionada com a temática adotada. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o programa quer para si uma audiência juvenil que esteja passando pelos mesmos dilemas (ou que tenha passado, recentemente) apresentados na narrativa do seriado, para que, assim, possa conseguir um maior nível de identificação com o público. A linguagem utilizada no seriado, assim como os personagens e seus dilemas, também estabelece um vínculo com o público.

O episódio a ser analisado é *Pure*, que mostra a personagem Cassie da primeira geração. Relembra-se alguns pontos sobre a Cassie, nas duas primeiras temporadas, a fim de comparar as mudanças que a personagem sofreu. A personagem possuía distúrbios alimentares e era esquecida pelos pais, após terminar com seu namorado Sid no final da segunda temporada decide ir para os Estados Unidos deixando para trás sua família, seus amigos e o ex-namorado.

Pure se passa um tempo depois da volta de Cassie para Inglaterra, após sua longa estadia nos Estados Unidos.

Analisando a personagem Cassie, de *Pure*, percebe-se uma jovem solitária, mais responsável e ainda carente de atenção, agora morando em Londres e trabalhando de garçonete em um café.

Na sequência, analisam-se cada uma das categorias definidas.

- *Família:*



Figura 5: Exemplifica o desleixo dos pais nas primeiras temporadas.

Fonte: <http://goo.gl/c4cj0v>

Foram apresentados, nas duas primeiras temporadas, os pais de Cassie (Figura 5): eles se mostraram negligente com relação à afetividade e os modos de cuidar dos filhos, demonstrando pouco interesse, responsabilidade e preocupação. Aparentavam estar mais interessados em manter um eterno romance do que em cuidar de seus dois filhos. Possivelmente, isso afetou diretamente na forma como Cassie se enxergava, sendo essa a provável causa de seu distúrbio alimentar: o distúrbio possivelmente sendo provocado não só por ela não se aceitar, mas também como uma maneira de chamar a atenção dos pais.

Apesar de seu distúrbio alimentar ser um dos detalhes marcantes da personagem nas primeiras temporadas, Cassie retorna em *Pure* visivelmente mudada – em razão, pode-se dizer, da melhora no relacionamento com sua família.

A mudança é visível a ponto de mostrar o contato com pai, que após a morte de sua mãe entra em depressão e começa a beber, e a ajuda que ela dá a seu irmão, evitando que ele passe pelas mesmas coisas que ela passou.

- *Relacionamentos:*

Em *Pure* é possível perceber a mudança que ocorre com a personagem em relação a sua vida solitária e sua baixa autoestima. O episódio tem o foco não nos romances vividos pela personagem, mas sim na própria Cassie.

O surgimento de *Oblivion*, um *site* que em seu conteúdo expõem fotos da personagem, tiradas a partir de um *voyeur* anônimo, faz com que ela suspeite de um dos seus colegas de serviço: Yaniv ou Jakob. Cassie descobre que as fotos são o trabalho de Jakob.

A partir disso, Cassie para de se esconder e decide se valorizar e gostar mais de si. Com o *site* ela acaba ganhando visibilidade e é chamada para trabalhar como modelo. Conquistando, assim, mais autoestima. Depois disso, ela percebe que Yaniv e Jacob, colegas de trabalho no café, são interessados nela, embora não sejam pessoas certas para ela.

A partir daí se percebe o quanto cresceu sua autoestima e também sua autoimagem – estando intimamente ligadas ao processo de criação de uma nova identidade: apesar de decidir ficar sozinha ela não se vê mais como uma pessoa solitária e sem atenção. Ficar sozinha, agora, representa uma opção, escolhida por ela própria.

- Consumo de drogas

Comparando a Cassie, apresentada no episódio *Pure*, com aquela apresentada nas primeiras temporadas, percebe-se que sua relação com as drogas é praticamente inexistente. Após conseguir o trabalho como modelo, Cassie é levada para uma festa onde a quase todo momento é convidada a se drogar, porém, em nenhum momento ela aceita, dando a entender que se tornou responsável e que, mesmo levando uma vida social, tornou-se “imune” às drogas (o que confirma que o uso dessas substâncias era a maneira encontrada por ela para chamar a atenção de seus pais).

A sétima temporada deixa claro que com o passar dos anos muita coisa muda e todos são sujeitos, um exemplo dessa afirmação é mostrado no trailer de divulgação da sétima temporada (figura 6).

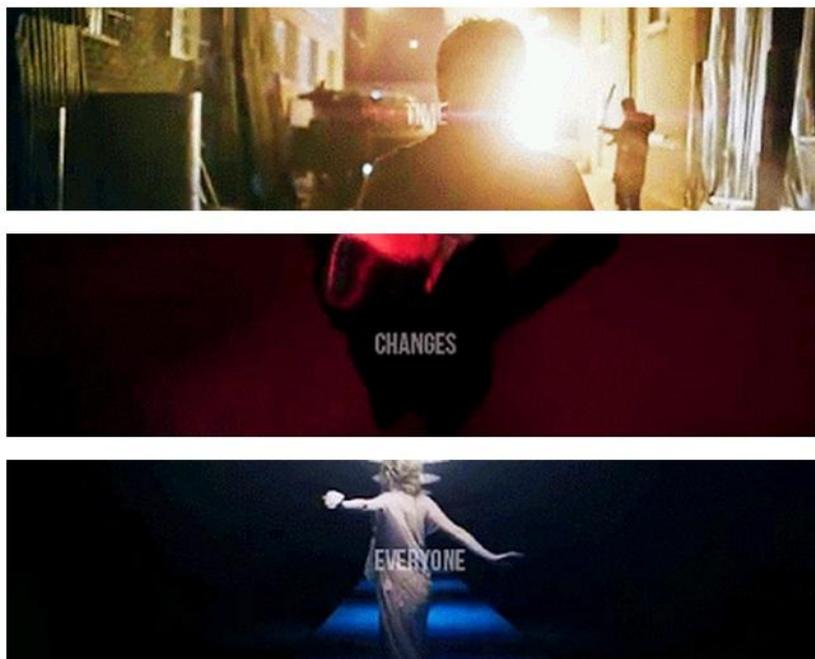


Figura 6: exemplo da afirmação de mudança conforme o tempo.

Fonte: <http://goo.gl/yKQq22>

Ao analisar o episódio *Pure* da série *Skins* é possível perceber que a sétima temporada do seriado busca promover uma identificação com o público bem com os personagens das primeiras gerações, que atualmente se encontram na casa dos vinte anos.

As relações abordadas pelo seriado interferem no processo de construção de identidade cultural do público jovem a partir do momento, em que esse público cria um vínculo com os dilemas do personagem do seriado, permitindo assim que o público se identifique com situações/dilemas, a qual ele já passou ou passa, idênticas aquelas dos personagens. Isto vai de encontro ao conceito de modo de endereçamento, conforme Ellsworth(2001)

O modo de endereçamento auxilia na formação da identidade dos jovens por se encontrarem os jovens com suas mentalidades ainda em formação, ávidos por informações. Conforme Hall, a identidade torna-se flexível, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos

representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1992, p.13). Sendo assim a partir da representação que o seriado faz dos jovens; a identidade pode ser transformada ou não de acordo com a cultura do indivíduo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho buscou contribuir para um melhor entendimento acerca dos modos de representação juvenis empreendidos pelo seriado *Skins*. Assim, observou-se que além da maturidade da personagem, esta também pareceu ser vista no público, pois este cresceu e amadureceu junto com a série. Este fato pode ser observado quando analisou-se um dos episódios da sétima temporada, com foco nos eixos temáticos: família, amor/sexualidade e drogas. Para isso, recorreu-se às hipóteses teórico-metodológicas dos Modos de endereçamento, utilizando-se das três esferas, que correspondem àqueles eixos mais enfatizados na série.

Apontando algumas noções sobre os seriados e enfatizando o diferencial dos seriados britânicos; pode observar que os diferenciais Britânicos de produção se destaca mais do modelo dos Estados Unidos, primeiramente com o número de episódios. Além disso as séries britânicas têm a preocupação de não se alongarem mais do que precisam e ainda cumpre citar a definição das abordagens temáticas; a composição das trilhas sonoras; a estruturação das aberturas, que serve de inspiração para outras produções.

Os diversos autores citados apresentaram vários panoramas para a construção da identidade; sendo esta analisada nos personagens do seriado, buscando assim caracterizar o objeto desta análise e, evidenciando características importantes para a construção desta identidade. Sendo assim, acredita-se ter conseguido contextualizar a série escolhida, de modo a melhor compreender as construções e desconstruções das identidades juvenis apresentadas em *SKINS*.

Os resultados desta pesquisa foram ao encontro com as hipóteses apresentadas no início desta pesquisa, pois após analisar o episódio, usando os eixos norteadores – família, relacionamentos e consumo de drogas- pôde-se observar como o seriado apresenta as relações do jovem com a família, já que representou na série um dos principais estruturadores em relação a construção da identidade. Considerando que a interação com a família realiza um importante papel, observou-se uma relação direta com a qualidade da relação familiar no comportamento e na construção de identidade dos jovens.

No seriado, a personagem Cassie viveu a situação de solidão, angústia e quase abandono por parte de seus pais e motivada pela falta de atenção deles, recorre à fuga, através de válvulas de escape, consumindo drogas e álcool e externando problemas alimentares.

Percebe-se também que as relações amorosas ajudaram na construção da identidade do personagem. Exemplo disto foi observado, comparando a última com a primeira temporada; quando nesta, após uma desilusão amorosa a personagem passava a utilizar maiores quantidades de drogas e a manter maior número de relações sexuais com estranhos.

Compreendendo então que o processo de construção de identidade está vinculado aos eixos --família e relacionamentos-- foi possível observar como a mudança destes com o passar dos anos desconstrói a antiga identidade e forma uma nova, fato este ocorrido com a personagem mais velha, ao lidar com seus problemas e aprendendo a viver com eles, conforme episódio mostrado na sétima temporada.

A ideia ou o tema que orientou e permeou toda a série e depois este trabalho foi que a qualidade de todos os relacionamentos depende diretamente da qualidade da relação que se fixou em cada pessoa, principalmente na sua relação com os eixos temáticos. Como grande parte da relação do indivíduo se realiza de modo inconsciente, assim quase todo drama e seus dinamismos nas relações com os outros acaba expressando sua própria identidade.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1991

_____ **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro : Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**. A transformação das pessoas em mercadorias. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. O consumo serve para pensar. In: **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CASTELLS, Manuel. *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. O poder da Identidade*. Volume 2. São Paulo, Paz e Terra, 1998

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

DU GAY, Paul, HALL, Stuart, JANES, Linda, MACKAY, Hugh, NEGUS, Keith. **Doing cultural studies**. The story of Sony walkman. London: Sage, 1999.

ELLSWOORTH, Elizabeth. **Modos de Endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também**. In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito* – Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

GADE, Christiane. **Psicologia do consumidor e da propaganda**. Ed revista e ampliada, São Paulo: EPU, 1998.

GOMES, Itania Maria Mota. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Abril de 2007. Disponível em: <http://www.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fcompos.org.br%2Fseer%2Findex.php%2Fe-compos%2Farticle%2FviewFile%2F126%2F126&h=bAQFPO5wN>. Acesso em 26/09/2013 às 21h09min.

GOMES, Itania M. **Metodologia de análise de telejornalismo**. In. GOMES, Itania M. (org.). *Gêneros televisivos e modo de endereçamento no telejornalismo*. Salvador: Edufba, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. São Paulo: Editora DP&A, 1992

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

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

ROCHA, Everardo, PEREIRA, Cláudia. **Juventude e Consumo: um estudo sobre a comunicação na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

SILVA JR, Gilberto. **De I love Lucy a Desperate Housewives: Notas sobre a história das séries americanas de TV**. Contracampo: Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/69/serieshistoria.htm>> .

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA. **Manual para elaboração e normalização de trabalhos acadêmicos: conforme normas da ABNT**. Bagé: Universidade Federal do Pampa, 2013.

VIANA, Nildo. **A dinâmica da violência juvenil**. Rio de Janeiro: Booklink, 2004.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.

Endereços eletrônicos:

Disponível em: <http://www.portalskinsbrasil.com/>. Acesso em 04/10/2013, às 17h30min.

Disponível em: <http://f5.folha.uol.com.br/televisao/2013/07/1308054-serie-revenge-deixa-a-globo-em-terceiro-lugar.shtml>. Acesso em 04/10/2013, às 17h30min.

CURI, Pedro A TV deles: Fãs brasileiros assistindo à programação norte-americana http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa7/093.A_TV_deles-Fas_brasileiros_assistindo_a_programacao_norte-americana.pdf

MATSUZAKI, Luciano Yoshio. Internet, seriados e emissoras de televisão: Práticas dos portais e das comunidades dos fãs. 2009. 122 f. Dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Comunicação, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.casperlibero.edu.br/rep_arquivos/2010/02/01/1265049588.pdf>. Acessado em: 11 dez. 2013.

<<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/05/Monografia-De-Olho-na-tela-O-consumo-de-s%C3%A9ries-de-TV-norte.pdf>>

Último acesso em 14 de março de 2014, às 18:49.

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2011/resumos/R25-0162-1.pdf>

Último acesso em 14 de março de 2014, às 18:49.