

Posicionamentos e relações valorativas sobre gêneros e mídias digitais: uma análise sociológica da série *13 Reasons Why*^{1 2 3}

Valuative standing positions and relations on gender and digital media: a sociological analysis on the TV 13 Reasons Why

Tulio Cunha Rossi 

 Universidade Federal Fluminense – UFF, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. <https://orcid.org/0000-0003-4391-7268>. tuliorossi@gmail.com.

Resumo

Apresenta-se uma análise sociológica da primeira temporada da série *13 Reasons Why*, produzida e disponibilizada pela Netflix. A análise leva em conta elementos do contexto de produção e difusão da série, do ponto de vista sociotécnico de sua relação com novas tecnologias de comunicação e informação e do ponto de vista da construção de relações de gênero e sua articulação com pautas feministas da atualidade. A análise utiliza técnicas da sociologia do cinema de Pierre Sorlin, com ênfase na construção de sistemas relacionais que organizam, na narrativa, as relações entre personagens, bem como com valores e posicionamentos morais e ideológicos que estes evocam. Dentro da construção dos sistemas relacionais de *13 Reasons Why*, destacam-se a configuração de uma hierarquia entre os estudantes que é entrelaçada à categoria gênero, e a expressão de posicionamentos valorativos relacionados ao uso, pelos personagens, de instrumentos de tecnologias consideradas analógicas em contraponto a tecnologias digitais.

Palavras-chave: gênero, imagem, mídias digitais, socialização

¹ Editor responsável: César Donizetti Pereira Leite. <https://orcid.org/0000-0001-8889-750X>

² Normalização, preparação e revisão textual: Ailton Junior – revisao@tikinet.com.br

³ Revisão (inglês): Andreza Aguiar (Tikinet) – revisao@tikinet.com.br

Abstract

This article presents a sociological analysis of the TV show 13 Reasons Why's first season, produced and released by Netflix. The analysis considers contextual elements of the production and diffusion of the show, standing from the sociotechnical point of view of its connection with new communication and information technologies. It considers, also, the perspective of gender constructing relations and its articulation with some current feminist guidelines. The analysis employs techniques from the sociology of cinema of Pierre Sorlin, emphasizing the construction of relational systems, which organize, into the narrative, the relationships among characters, and the values and moral, ideological positions evoked by them. Within the construction of 13 Reasons Why's relational systems, is emphasized the configuration of a hierarchy among students intertwined with the gender category and expressions of valuative standpoints related to the ways in which the characters use analogical technologies in counterpoint to the digital ones.

Keywords: *gender, image, digital media, socialization*

Introdução

O artigo resulta de uma análise sociológica profunda da primeira temporada da série *13 Reasons Why*, produzida e distribuída pela Netflix. Ele integra projeto de pesquisa em curso, cujo objetivo principal é identificar e analisar as construções imagéticas de protagonistas mulheres em produções realizadas especificamente para a internet, observando em que medida estas mantêm e modificam construções das mídias cinematográfica e televisiva no sentido de sustentar ou desconstruir estereótipos de gênero.

Embora a série tenha como mote o suicídio de uma estudante secundarista e as treze razões que a conduziram para este ato, este texto não se ocupa da discussão sobre o suicídio. Antes, prioriza-se a construção do microcosmo social em que a personagem se encontra inserida na narrativa e das condições que se configuraram para motivá-la a se matar. Ao mesmo tempo, observam-se os referenciais simbólicos explorados na produção da série para fundamentar as motivações da personagem, bem como para categorizar comportamentos considerados “positivos” e “negativos”. Notou-se que essas motivações estão intrinsecamente associadas à sua condição de gênero e, portanto, esse é o elemento norteador da análise ora apresentada, associado a outras questões como a especificidade do contexto adolescente e a forma como a série aborda o uso de mídias digitais – principalmente via telefones celulares – por personagens nesse contexto.

Destarte, problematiza-se a construção de discursos e imagens do feminino hoje em produções de grande circulação, levando em conta a atual incorporação de novas tecnologias de informação e comunicação à vida cotidiana. Assim, são questionadas referências de comportamentos e identidades relacionadas a gêneros e sexualidades construídas e reiteradas em mídias digitais⁴, seus potenciais impactos e que elementos da realidade social evocam, seja enquanto transformação ou manutenção de percepções dessa realidade.

O uso cotidiano de mídias digitais tem efeitos em diferentes dimensões da vida social contemporânea, que variam da esfera política à intimidade. Tal consolidação incorpora recursos e conteúdos multimídia – imagens, áudio e vídeo – tanto no nível dos dispositivos utilizados – como telefones celulares com câmeras embutidas – como no nível do acesso à internet, facilitado pelo advento da Web 2.0, em meados dos anos 2000, que reduziu expressivamente os custos de armazenamento e trânsito desse tipo de conteúdo (Boyd & Ellison, 2013, p. 154). Para Miskolci e Balieiro (2018), embora o campo de pesquisa da sociologia digital prospere, acompanhando questões cada vez mais presentes e complexas sobre mídias digitais, suas relações com as imagens e o audiovisual têm sido negligenciadas ou abordadas de modo superficial. É nesta lacuna que se insere o projeto de que este artigo faz parte, visando a um diálogo consistente entre a sociologia digital e a das imagens, a partir da sociologia do cinema (Menezes, 2003; Rossi, 2014; Sorlin, 1982).

A análise adaptou técnicas da sociologia do cinema de Pierre Sorlin (1982), com ênfase na construção da narrativa e dos sistemas relacionais que a compõem, agrupando personagens e organizando redes de relações e hierarquias que, de forma sintética, constituem os conflitos e valores que geralmente orientam o enredo (Sorlin, 1982, p. 237). Através dos sistemas relacionais são identificados valores e percepções sustentados pela produção, bem como posicionamentos morais e ideológicos de seus produtores e público pretendido. A análise revelou grande número de elementos sociologicamente relevantes na construção da narrativa, abordando temas como violência sexual, bullying, processos de socialização, suicídio e uso de mídias digitais. Por limitações de espaço, o presente artigo prioriza dois elementos: primeiro, a construção de uma hierarquia entre os estudantes da série, apontando que, enquanto expressão de relações de poder, ela reproduz a desigualdade de gênero. O segundo diz respeito à construção valorativa

⁴ A expressão é utilizada aqui e ao longo do artigo no sentido de “uma forma de se referir aos meios de comunicação contemporâneos baseados no uso de equipamentos eletrônicos conectados em rede, portanto referem-se – ao mesmo tempo – à conexão e ao seu suporte material” (Miskolci, 2011, p. 12).

das relações dos personagens com diferentes recursos tecnológicos, evidenciando o contraponto entre tecnologias analógicas – com ênfase nas fitas cassete utilizadas pela protagonista – e digitais, como os celulares, que são usados para acessar redes sociais, registrar e compartilhar texto e imagens.

Contexto de produção e recepção

A série, inspirada no romance homônimo de Jay Asher publicado em 2007, conta a história da adolescente Hannah Baker (Katherine Langford), que se suicida e deixa sete fitas cassetes gravadas com a sua narração das 13 razões que a levaram ao ato. Cada lado de cada fita corresponde a um personagem cujas ações, de alguma maneira, teriam contribuído para o suicídio de Hannah e cada episódio, de duração média de 55 minutos, é estruturado sobre um desses motivos. *13R*⁵ foi disponibilizada pela Netflix em 31 de março de 2017 e teve grande audiência e repercussão, em parte devido à polêmica instaurada pela forma considerada excessivamente gráfica com que foi construída a sequência do suicídio de Hannah e da hipótese levantada por muitos de que isso poderia estimular o ato entre jovens. A série também gerou debates sobre outros temas como bullying, abuso, assédio e violência sexual entre estudantes secundaristas, sendo que estes permeiam toda a trajetória de Hannah, de modo que seu suicídio é construído como resultante da experiência direta dessas formas de violência.

De acordo com a empresa Parrot Analytics, *13R* foi a série mais popular da Netflix no ano de 2017 e a segunda mais popular no Brasil (atrás apenas de *Stranger Things*). A empresa trabalha com dados de “demanda de conteúdo”, assim definida em seu relatório:

Consumidores expressam sua demanda por conteúdo através de múltiplas plataformas de expressão de demanda, incluindo plataformas de vídeo *streaming*, mídia social, compartilhamento de fotos, blogs e micro-blogs plataformas de avaliação de fãs e críticos, protocolos *peer-to-peer* e plataformas de compartilhamento de arquivos. A Parrot Analytics captura as expressões de demanda dessas fontes e as combina, usando o poder de avançada inteligência artificial, dentro de uma medida de peso único de demanda chamada *expressões de demanda*. Essa métrica de padrão industrial de demanda permite à Parrot Analytics manejar a métrica de audiência televisiva mais poderosa ligando consumidores e conteúdo pelo globo (Parrot Analytics, 2017, p. 4, tradução nossa)⁶.

⁵ Por limitações de espaço, ao longo do texto o nome da série aparecerá abreviado como *13R*.

⁶ Citação original: “Consumers express their demand for content through multiple ‘demand expression platforms’ including video streaming platforms, fan and critic rating platforms, peer-to-peer protocols and file sharing

Esse método se distingue por agregar diversas fontes da internet, extrapolando a audiência e levando em conta compartilhamento de arquivos, comentários em redes sociais, menções em blogs, avaliações de usuários, o que permite uma perspectiva da recepção distinta das métricas tradicionais. Assim, levam-se em conta dinâmicas específicas de consumo de conteúdos multimídia constituídas no presente contexto de massificação do acesso e utilização de mídias digitais e aqui, mais especificamente, de serviços de SVOD⁷, como a Netflix. Ainda de acordo com a Parrot Analytics (2017, p. 8), o número de assinantes da Netflix ao redor do globo chegava a quase 120 milhões naquele ano.

Já a Netflix utiliza outra métrica para avaliar a audiência de seus programas, criando indicadores baseados no número médio de horas assistidas por dia por usuário. Quando se trata de séries, as de média superior a duas horas foram denominadas “devoradas” e as com média inferior a duas horas foram denominadas “degustadas”. Além disso, ainda há outros indicadores verificados através de *surveys* com usuários: “séries que nos fizeram traír”, para aquelas que os usuários assistiam antes de seus parceiros (e não com eles) e “séries que nos uniram” para aquelas assistidas pelos usuários juntamente às suas famílias. A empresa publicou um *ranking* de 1 a 10 para cada um desses, sendo que, entre as séries “devoradas” em 2017, *13RW* aparece em 3º lugar (atrás de *3%* e *Stranger things*), em 2º lugar entre as séries “que nos fizeram traír” (atrás de *Narcos*) e entre as séries “que nos uniram” (atrás de *Stranger Things*). *13RW* não aparece apenas entre as séries “degustadas”, que, às vezes, não são assistidas até o final (Netflix, 2017).

A combinação dessas informações fornecidas pela própria plataforma com as da Parrot Analytics permite afirmar que *13RW* teve repercussão significativa entre os usuários de mídias digitais, assinantes e não assinantes da Netflix, o que a torna, sob a perspectiva de Sorlin, relevante para uma análise sociológica, haja vista que: “uma produção que tenha conhecido uma grande audiência, da qual se falou muito, tem mais chances de ter marcado mais profundamente o público que um filme que pessoa alguma viu” (Sorlin, 1982, p. 202).

Vários aspectos podem ter contribuído para o interesse pela série, com destaque às polêmicas despertadas pela representação gráfica do suicídio de Hannah, o que certamente instigou a curiosidade de muitos espectadores. Contudo, reduzir o alcance da série às polêmicas

platforms. Parrot Analytics captures the expressions of demand from these sources and combines them, using the power of advanced artificial intelligence, into a single weighted measure of demand called *Demand Expressions*. This industry standard demand metric enables Parrot Analytics to wield the industry’s most powerful TV metric linking consumers and content across the globe”.

⁷ Subscription Video on Demand.

por ela engendradas, além de simplista, em nada contribui para a compreensão do contexto cultural e social em que essa produção se torna relevante e dos signos e recursos narrativos que ela mobiliza para, efetivamente, causar reações em seu público. Por isso, utilizamos o conceito de representificação que:

... nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme, entre o que ele mostra o que ele esconde. Relações elaboradas com a história do filme, articulação de espaço e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos A *representificação* seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e exige nossa tomada de posição valorativa, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula (Menezes, 2003, p. 94, grifo do autor).

Pensando em termos de relações que, ao mesmo tempo, a série constrói internamente e aquelas que ela suscita entre um público heterogêneo e disperso ao redor do globo, *13RW* se insere num amplo rol de produções audiovisuais de grande repercussão que dialogam com pautas feministas amplamente difundidas na internet desde a segunda década do século XXI. No Brasil, autoras como Perez e Ricoldi (2018) percebem a internet como um veículo de manifestação e articulação central no presente momento do feminismo – a que chamam de “quarta onda”. De acordo com as autoras:

A principal característica da chamada quarta onda feminista é a atuação nos meios de comunicação digitais – a importância das novas tecnologias de comunicação foi destacada por 13 trabalhos. Esses mencionavam como o mundo digital possibilitou um ativismo digital, chamado de ciberativismo – conceito estendido à mobilização feminista na internet, o ciberfeminismo. Os blogs, redes sociais, sites, vídeos, enfim, todos os meios de comunicação via internet são um espaço de criação e divulgação de causas feministas com um alcance jamais pensado antes da ampliação do uso da internet (Perez & Ricoldi, 2018, p. 8).

As autoras lembram ainda que, embora a periodização do movimento feminista a partir de ondas tome por referência os Estados Unidos, a experiência e a temporalidade dessas ondas são significativamente diferentes se considerarmos o contexto brasileiro e latino-americano, ainda que haja um caráter transnacional visível, também facilitado por novas tecnologias de comunicação e informação. Marlise Matos (2014) destaca a aproximação da quarta onda com o pensamento decolonial, além de reiterar, como Perez e Ricoldi, seu aspecto interseccional que contempla, além do gênero, categorias como raça, classe e orientação sexual. Também são destacadas as variáveis configurações da opressão sofrida por mulheres em razão de aspectos políticos e culturais regionais, conferindo um caráter marcadamente plural da quarta onda e de

suas reivindicações, tanto em relação ao Estado quanto à sociedade civil. Nesse sentido, uma das características da quarta onda feminista seria:

O foco no “*sidestreaming*” feminista, ou seja, uma perspectiva que reforça a discriminação de gênero mas vai além dela e valoriza igualmente o princípio da não discriminação com base na raça, etnia, geração, nacionalidade, classe ou religião. Trata-se do reconhecimento de “feminismos outros”, profundamente entrelaçados, e, por vezes controversamente emaranhados com as lutas nacionais e globais para a justiça social, sexual, geracional e racial (Matos, 2014, p. 11).

A noção de quarta onda se articula ao contexto de construção da narrativa ora analisada, no sentido de que a série evoca a relação com as novas mídias para além de seus aspectos técnicos e operacionais, dialogando diretamente com questões culturais e políticas. *13RW* se dirige a um público de usuários de mídias digitais familiarizado não apenas com a tecnologia, mas com conteúdos circulantes nesse meio. Seus usuários, figuras ativas na difusão e recepção da série, consomem e comentam também sobre outras produções culturais, bem como compartilham impressões a seu respeito nas redes sociais e têm, graças aos algoritmos operantes nessas redes, tendência a visualizar conteúdos relacionados aos interesses e gostos por eles manifestados na internet.

Também é característico deste contexto cultural midiático, embora não necessariamente inserido na quarta onda feminista, o que Andi Zeisler chamou de “feminismo de mercado”:

Em um curto espaço de tempo o feminismo passou a ocupar talvez seu papel mais complexo ... está em voga uma adoção consumista do feminismo que o posiciona como uma identidade legal, divertida e acessível que qualquer um pode adotar. Alguns chamam de “feminismo pop”, “feminismo para se sentir bem” e “feminismo branco”. Eu chamo de Feminismo de Mercado. É descontextualizado. É despolitizado (Zeisler, 2016, p. XII, XIII citado por Lima, 2018, p. 6).

Como Lima também aponta, o feminismo de mercado encontra espaço privilegiado de difusão nas mídias digitais. Nesse sentido, também é possível situar, num complexo emaranhado de discursos entre a quarta onda feminista e o feminismo de mercado, a grande repercussão de produções audiovisuais com mensagens e conteúdos associados ao movimento nos SVOD – como a premiada série *O conto da Aia* (*The Handmaid's Tale*, 2017).

Assim, séries que abordam pautas feministas na Netflix encontram um mercado de potenciais espectadores interessados e familiarizados com as manifestações dessa onda na internet. Podem se destacar nesse contexto ainda outros sucessos, como *Marvel's Jessica Jones*

(2015), que aborda questões como violência e relacionamentos abusivos, ou o videoclipe da canção “Till it Happens to You” de Lady Gaga, lançado em 2015, que tematiza justamente abusos sexuais sofridos por estudantes nos Estados Unidos.

Entende-se que esses elementos integram uma realidade imensamente ampla e complexa e não é propósito deste texto dar conta dessa totalidade ou elaborar uma sociogênese do seriado e de sua repercussão. Tais apontamentos, antes, pretendem situar *13RW* em aspectos que consideramos fundamentais para que a série, tanto pela forma como sua narrativa é construída, como por sua repercussão, se torne social e sociologicamente relevante. Conforme Weber (2008, p. 29, grifo do autor):

Assim, todo o conhecimento reflexivo da realidade infinita realizado por um espírito humano, finito, se baseia na premissa tácita de que apenas um *fragmento* limitado dessa realidade poderá constituir de cada vez o objeto da compreensão científica, e de que só ele será “essencial” no sentido de ser “digno de ser conhecido”.

13RW então permite, não apenas por sua audiência, mas principalmente pelas escolhas empreendidas em sua construção narrativa, encontrar sinais para a compreensão da dimensão cultural do contexto de sua produção e recepção em relação a dois aspectos. O primeiro, de gênero, é aqui entendido sob a perspectiva de Joan Scott (1995, p. 88) enquanto “forma primária de dar significado às relações de poder. Seria melhor dizer: o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado”. O segundo diz respeito à tecnologia e às relações com ela socialmente constituídas enquanto forma cultural (Williams, 2016), superando analiticamente a visão mais comum limitada às potencialidades operacionais que ela oferece. Em relação a este último, o conceito de “convergência midiática” de Henry Jenkins (2009, p. 30) revela-se útil:

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando.

[Re]construção narrativa do social

A série, possivelmente no esforço em realizar uma construção verossímil do universo adolescente e dos porquês que conduziram a protagonista ao suicídio, é toda perpassada pelo uso de telefones celulares e aplicativos de trocas de mensagens. Esses recursos tecnológicos na narrativa, como veremos, são mais do que instrumentos utilizados pelos personagens, ajudando a organizar relações de valor entre eles. De acordo com Sorlin (1982, p. 238, tradução nossa):

A organização do roteiro jamais é simplesmente implementação de alguns dos caminhos abertos pela lógica narrativa: ela revela, através do desdobramento de uma ficção, um julgamento sobre eventos passados; é totalmente ideológica na medida em que, além de uma situação, ela reconstrói os dados fundamentais e interpreta seus desenvolvimentos.

Acompanhamos a série sob a perspectiva de Clay Jensen (Dylan Minnette), colega de Hannah que nutria por ela uma paixão não declarada. No primeiro episódio, Clay recebe as fitas deixadas por Hannah, bem como as instruções para ouvi-las e, a partir da sua experiência e de suas reações ao conteúdo das fitas, somos gradativamente apresentados aos demais personagens e ao que cada um deles teria feito a Hannah. A série alterna constantemente entre o presente dos personagens e *flashbacks* de quando Hannah estava viva; estes correspondem, ora ao conteúdo narrado nas fitas, ora a lembranças principalmente de Clay, embora *flashbacks* de outros personagens também apareçam, como da mãe de Hannah, Olivia Baker (Kate Walsh), ou Jéssica Davis (Alisha Boe). A transição entre presente e passado é feita por elipses, às vezes por meio de sobreposições ou em pequenos planos-sequência, onde a câmera fixa em um objeto no presente e, quando se move a partir dele, apresenta um evento construído como no passado, geralmente identificado com a entrada de Hannah em cena. Outra distinção é que no presente predomina um filtro de coloração azulada/acinzentada (remetendo à morte) e uma iluminação fria, enquanto os *flashbacks* são apresentados sob uma iluminação quente e mais abundante, com filtro amarelado.

Para fins analíticos, reduzimos a série a dois eixos narrativos paralelos, distinguidos pela sua temporalidade. De um lado, no passado, temos a narrativa de Hannah e suas motivações, em que o foco é a identificação de situações e comportamentos considerados nocivos

principalmente entre adolescentes e no núcleo escolar⁸. De outro lado, com foco no presente, têm-se os desdobramentos do suicídio de Hannah: o processo movido por seus pais contra a escola; as ações, reações e coalizões dos alunos citados nas fitas no sentido de tentar impedir que elas se tornem públicas, sendo que há uma constante desconfiança em relação a Clay, percebido como potencial delator, de modo que eles atuam em diferentes oportunidades no sentido de intimidá-lo.

Podem-se também identificar analiticamente dois núcleos fundamentais de personagens a partir de suas faixas etárias: o adolescente, central na trama, representa o público prioritário da série, enquanto o adulto é composto pelos pais dos estudantes e profissionais da escola em diferentes níveis hierárquicos: o diretor Bolan (Steven Weber), a vice-diretora Childs (Kimiko Gelman), o conselheiro educacional Sr. Porter, a conselheira anterior a ele, Sra. Antilly (Lisa Anne Morrison) e a professora de Comunicação, Sra. Bradley (Keiko Agena). Curiosamente, de todo o ensino médio construído na série, apenas essa última professora tem visibilidade e é justamente quem conduz uma disciplina voltada para a comunicação entre pares, na qual estudantes supostamente poderiam trabalhar a expressão de suas emoções – às vezes com bilhetes anônimos, como ocorre em um dos episódios – e o respeito mútuo. Após o suicídio de Hannah, parte dessa aula é dedicada à prevenção ao suicídio e identificação de sinais, didaticamente apresentados de forma a orientar os espectadores a ver em Hannah a manifestação de todos eles em sua trajetória. No entanto, a construção das aulas da Sra. Bradley sugere que seu conteúdo raramente é levado a sério, o que parece reforçar a distância entre as práticas dos estudantes e as posturas prescritas como “corretas” na instituição escolar.

Nesse sentido, é notável como ponto recorrente na construção das relações entre os personagens a incomunicabilidade entre o universo adulto – que pode ser lido como institucional, representado pela escola e pela família, tipicamente consideradas as principais instituições socializadoras – e o universo adolescente, repleto de segredos. Isso é notável especialmente na construção do casal Baker, principalmente de Olivia, que é mostrada reiteradamente estarrecida com a sensação de desconhecer a própria filha. Sob a perspectiva de Olivia, não apenas o suicídio de Hannah, mas sua própria vida parece um mistério a ser

⁸ O único personagem dos “porquês” de Hannah que não é um adolescente é o conselheiro Sr. Porter (Derek Luke), que teria, dentro da construção da narrativa, falhado em prestar assistência adequada a Hannah quando ela lhe procurou para falar de seu desejo de acabar com a própria vida e denunciar o estupro sofrido por Bryce.

investigado, uma verdade inacessível a ser descoberta de forma a dar algum sentido à sua morte e, principalmente, identificar culpados.

O aparente desconhecimento dos pais em relação aos filhos é também trabalhado em outros personagens. Em mais de uma oportunidade, os pais de Clay se questionam se conhecem seu filho, seja quanto ao uso de drogas⁹ ou à possibilidade de ele também promover agressões a outros colegas. Do lado da escola, o problema da incomunicabilidade e do desconhecimento pelos adultos e responsáveis pelos estudantes é construído principalmente a partir de Sr. Porter, mas aparece também em personagens como o diretor Bolan ou a já citada professora Bradley. A construção deste distanciamento entre os adolescentes e os adultos apresentados como seus responsáveis diretos – os pais em casa e os profissionais do ensino na escola – remete a pelo menos duas leituras sociológicas possíveis. A primeira delas parte da perspectiva adorniana de uma

dupla hierarquia observável no âmbito da escola: a hierarquia oficial, conforme o intelecto, o desempenho, as notas, e a hierarquia não-oficial, em que a força física, o “ser homem” e todo um conjunto de aptidões prático-físicas não honradas pela hierarquia oficial desempenham um papel (Adorno, 2014, p. 111).

Adorno observa que o sistema das escolas contribui não apenas para a manutenção da hierarquia oficial, mas também para a da não oficial, frequentemente legitimando-a. Em *13RW*, isso é notável em vários momentos na construção dos personagens populares que, em sua maioria – exceção a Marcus, presidente dos estudantes – integram equipes esportivas da escola, sendo homenageados em diversas oportunidades. Zach Dempsey (Ross Butler), considerado um astro do basquete, Justin Foley (Brandon Flyn), capitão do time de basquete e Bryce Walker (Justin Prentice), do time de futebol americano e de beisebol aparecem em diferentes episódios recebendo alguma espécie de ovação, numa construção próxima à de subcelebridades: no sétimo episódio, Zach é reconhecido e elogiado em uma lanchonete e seu pedido é “por conta da casa” por causa de sua atuação em um jogo na véspera. E em um dos últimos episódios, após Hannah ter sido estuprada por Bryce, há uma cena em que ele é ovacionado pelos colegas no corredor, enquanto o sistema interno de autofalantes da escola comunica sua proeza num jogo na véspera.

⁹ Isso acontece depois que, no episódio 9, Marcus Cole (Steven Silver) prepara uma armadilha, plantando maconha na mochila de Clay e fazendo uma denúncia anônima, conseguindo que ele ficasse suspenso por três dias, como forma de intimidá-lo para não revelar o conteúdo das fitas.

Enquanto todos cumprimentam Bryce, Hannah, do lado de seu armário, observa a cena com expressão de pavor e este lhe retorna com um sorriso confiante e uma piscadela.

Este aspecto da hierarquia escolar é bem resumido no depoimento de Kat (Giorgia Whigham) – amiga de Hannah que se muda de cidade já no primeiro episódio – para o processo movido pelos Baker contra a escola:

Olha. Os atletas andam pelos corredores como se fossem donos do lugar. Os professores deixam acontecer. Bolan deixa acontecer. Simplesmente é assim Tente ir à escola com um bando de neandertais que ouvem que são a única coisa de valor na escola e que o resto de nós só está lá para torcer por eles e dar a eles o que quer que precisem (Kat, 2017, ep. 13, 13'30”).

Embora Adorno não detalhe as características da hierarquia não oficial, é digno de nota o aspecto de gênero que ela implica, tanto no texto de Adorno quando se refere ao “ser homem”, como na construção das relações entre os estudantes da escola Liberty. As garotas que assumem os postos mais elevados na hierarquia – as líderes de torcida –, por definição, ocupam uma posição simbolicamente subordinada aos rapazes: enquanto os atletas dão seu espetáculo em campo ou na quadra, é função das líderes de torcida estimular o público para incentivá-los ou, simplesmente, entretê-los com coreografias sensualizadas em intervalos dos jogos. Ainda que essas garotas estejam no topo da popularidade dentro da hierarquia de estudantes, sua posição ainda é de alguma forma subjugada a rapazes.

Aliás, a atratividade das garotas para os garotos é apontada como importante elemento de popularidade no meio escolar de adolescentes em diferentes estudos (Adler, Steven, & Adler, 1994; Merten, 1997) e expressa, de certa forma, a reprodução de hierarquias de gênero dentro do ambiente escolar, tanto de modo extrainstitucional, nas interações entre estudantes na escola e em seu tempo livre, quanto, no caso das escolas norte-americanas, institucionalmente, pela atividade curricular de líder de torcida. De acordo com Merten (1997, p. 179, tradução nossa)¹⁰:

Duas rotas muito utilizadas para popularidade eram atrair o interesse de meninos de alto status (aqueles que eram especialmente atléticos ou bonitos) sendo fisicamente atraente e/ou participando de atividades de elevado prestígio. Por exemplo, ser líder de torcida colocava meninas à frente de seus pares, ao performarem em eventos esportivos da escola e as líderes de torcida podiam usar seus uniformes em classe nos dias em que se apresentaram, o que reforçava ainda mais o seu reconhecimento.

¹⁰ Citação original: “[citação]”.

Contudo, a atratividade não é garantia de popularidade. Tanto que Hannah, em uma brincadeira ofensiva liderada por Alex, integrava a “lista das mais gostosas” na categoria “melhor bunda”. Hannah, contudo, desde seus primeiros dias na escola Liberty foi tratada de forma diferente das líderes de torcida que, segundo ela mesma, “são o tipo de garota que os rapazes gostam de gostar, não de espalhar boatos a seu respeito” (Hannah, 2017, ep. 2, 31’07”). Já no primeiro episódio da série, Hannah foi colocada na chave das “garotas fáceis” após um encontro inocente com Justin Foley, quando dá seu primeiro beijo. Quando ela desce pelo corredor do parquinho onde eles se encontram, Justin tira uma foto com seu celular das pernas de Hannah, de modo que permite visualizar parte de sua virilha. A foto é espalhada para todos os alunos a partir de Bryce, que pega o celular de Justin e, junto com ela, os rumores de que Hannah seria fácil e teria feito bem mais com Justin do que beijá-lo. Quase todos os eventos que constituem os treze porquês de Hannah têm conexão com esse acontecimento, sendo que os demais decorrem, em grande medida, da predisposição dos personagens a tratar Hannah como “garota fácil”, praticando o *slut-shaming*, que consiste na degradação de mulheres em função de seu comportamento sexual [suposto ou não] e número de parceiros. Essa degradação, como se vê a partir de Jéssica, quando ela briga com Hannah no segundo episódio, não é um ato exclusivo de homens contra mulheres.

Embora a noção de dupla hierarquia seja interessante para pensar os sistemas relacionais constituídos em *13RW*, ela também se mostra limitada ao reiterar uma perspectiva de socialização que sobrevaloriza o papel das instituições formais – cujos atores legítimos são necessariamente adultos –, reforçando uma imagem de crianças e adolescentes como objetos passivos de ações formadoras de adultos e das estruturas sociais, e não como atores dotados de capacidade de interpretação e orientação do sentido de suas ações. Nesse aspecto, a adolescência – aqui entendida como social e historicamente construída e não apenas como fase de maturação fisiológica – concentraria conflitos entre as expectativas em relação à proximidade com a vida adulta e a permanência em um estatuto de autonomia limitada – sobretudo por lei, em função da menoridade – que aproxima o adolescente da criança (Rossi, 2007).

De acordo com Marchi (2009, p. 235), a tendência no campo da sociologia da infância e demais estudos sobre processos de socialização nas ciências sociais é de perspectivas que reconheçam as crianças e os adolescentes na condição de atores:

A referência central em relação à mudança paradigmática proposta pela SI diz respeito, portanto, ao fato de essa romper com as abordagens clássicas da socialização que tomam a criança como um objeto passivo no processo de socialização regido por instituições. Pode-se dizer que é em oposição a essa concepção tradicional da criança e sua educação que se ergueram os primeiros pilares da SI (Sirota, 2001, Montandon, 2001; Ferreira 2002). Aqui, o “paradigma da criança-ator” se opõe ao “paradigma da produção do adulto” (Béchariés, 1994) presente na construção social da socialização. A passagem da criança de um objeto ou produto da ação adulta para a condição de um também ator de sua própria socialização é a grande mudança que se estabelece: o esforço é o de revelar que, nos “papéis” de “filho” e “aluno”, a criança não é mero receptáculo de socialização numa ordem social adulta.

Os paradigmas que reduzem crianças e adolescentes aos papéis sociais de “filhos” ou “estudantes”, na condição de objetos passivos sob o determinismo da interiorização das estruturas sociais e padrões comportamentais exteriormente constituídos não se limitam a uma perspectiva analítica, mas, antes, evocam uma perspectiva de senso comum de significação do processo de desenvolvimento de crianças e adolescentes. Nesse sentido, *13RW* reproduz essa visão na forma como constrói não apenas a relação entre os núcleos adulto e adolescente, mas também na jornada de Olivia Baker ao processar a escola, atribuindo a responsabilidade pelo suicídio da filha à instituição socializadora, a ponto de projetar sobre esta a expectativa de um nível de controle e vigilância sobre as ações de seus estudantes – especialmente fora do ambiente escolar –, absurdo. Por outro lado, no núcleo adolescente da série, somos introduzidos a atores que constantemente lidam com escolhas e ações conscientes, ora impulsivamente, ora estrategicamente articuladas, por vezes estabelecendo relações de conflito e de cooperação, na maior parte das vezes, não mediadas por adultos.

Tecnologia e relações de valores

Além da composição das hierarquias do ensino médio norte-americano repletas de estereótipos já exaustivamente reproduzidos no cinema e em séries de TV – atletas, líderes de torcida, nerds, esquisitões, valentões etc. – há outro componente importante dos sistemas relacionais que conduzem a narrativa de *13RW*. É oportuno lembrar que esses sistemas constituem hierarquias de valores, permitindo aos espectadores associarem determinadas práticas, discursos e signos a personagens considerados “bons” ou “maus” dentro de orientações de juízos de valores geralmente pressupostos pelos produtores como compartilhadas por seu público. Tal associação nem sempre é explícita, passando muitas vezes despercebida, já que se manifesta em detalhes aparentemente secundários, embora ajudem a

demarcar que personagens deverão ser objeto de simpatia ou antipatia. Nesse sentido, *13RW* evoca discursos morais em relação às novas tecnologias de informação e comunicação que reforçam uma espécie de nostalgia – na qual a década de 1980 é a época preferida – de um passado idealizado em que relações e experiências humanas seriam mais “autênticas”, posto que menos mediadas pela tecnologia. Faz parte dessa idealização o discurso de que as pessoas não seriam tão obcecadas por sua autoimagem, expondo constantemente fotos, opiniões e pensamentos em suas mídias sociais a troco de “curtidas” dos demais usuários.

Antes de entrar nas construções específicas dessa relação valorativa com as novas tecnologias em *13RW*, é importante sinalizar que essa nostalgia se revela como um ponto de fixação¹¹ em produções cinematográficas e televisivas desde os 2000. Ela é presente entre algumas das produções de maior sucesso da própria Netflix, como *Stranger Things*, ambientada nos anos 1980 e repleta de referências a filmes e shows televisivos da época, ou episódios da série britânica *Black Mirror*¹², tais como “San Junipero”, ou ainda, *Bandersnatch*, filme interativo também com o selo *Black Mirror*.

Já na primeira aparição de Clay, em pouco mais de 2 minutos de série, vemos que ele observa garotas tirando *selfies*¹³ junto ao armário de Hannah que agora tem um aspecto de memorial, com fotografias, recadinhos, flores e seu nome em letras coloridas. Uma garota faz uma pergunta, que a outra responde: “*hashtag* nuncaesqueça”. Em outra cena, na sala de aula, vemos que se trata de uma espécie de campanha no Twitter em memória da garota que se suicidou. A expressão de Clay diante dessas manifestações sugere incômodo e estranhamento. As garotas que vemos nesse momento não são construídas como personagens na série e, pelo que se subentende ainda no primeiro episódio, seriam completamente alheias à existência de Hannah, sendo que a campanha *#nuncaesqueça*, como várias outras promovidas nessa rede social,

¹¹ “um problema ou um fenômeno que, sem ser diretamente implicado na ficção, aparece regularmente em séries fílmicas homogêneas e é sinalizado por alusões, repetições, uma insistência particular da imagem ou de um efeito de construção” (Sorlin, 1982, p. 230)

¹² Embora seja referida como “série”, *Black Mirror* não tem uma proposta de continuidade ou articulação entre os episódios. De caráter antológico, ela reúne pequenas histórias de ficção científica, onde geralmente novas tecnologias de informação e comunicação costumam ter lugar central, às vezes relacionadas a distopias, às vezes ao desenvolvimento de transtornos mentais ou problemas sociais em função de seu uso. A maioria dos episódios tem caráter de suspense e apresenta críticas mais ou menos explícitas às relações contemporâneas entre humanos e tecnologias.

¹³ Fotos de si.

acaba assumindo um aspecto de modismo de engajamento passageiro, com pouco lastro fora da rede.

Ao sair da aula, Clay é interpelado por Tony, rapaz latino, de baixa estatura, dirigindo um Mustang vermelho, aparentemente da década de 1960. Tony lhe oferece carona e pergunta se pode colocar uma fita para tocar. Clay exclama: “Ainda curte as mídias antigas, ham?” Tony responde que é muito melhor e Clay emenda que “antes tudo era melhor”. Na fita, vemos o nome da banda Joy Division e a música é um de seus maiores sucessos, “Love Will Tear us Apart”, de 1980. Além do carro antigo, gosto por mídias antigas e música pop da década de 1980, a forma como Tony se veste, com jaqueta de couro e volumoso topete, remete a personagens de estilo “jovem rebelde” do cinema dos anos 1950, como Marlon Brando em *O selvagem* (*The Wild One*, 1953).

Tony é fundamental na trama, não apenas como aliado de Hannah, sendo o responsável pelas fitas, mas também como amigo de Clay, ajudando-o em diversas oportunidades. Tony é construído claramente como um dos “mocinhos” e sua relação com as fitas é algo que o aproxima de Hannah. No quinto episódio, ela elogia a atuação de Tony como DJ em um baile da escola e sua preferência pelo uso de fitas. Ela então comenta não entender porque os pais dela ainda vendem fitas virgens em sua farmácia. Tony responde: “Para *mixtapes*¹⁴, claro. Uma arte perdida e essencial” (Tony, 2017, ep. 5, 43’56”) e presenteia Hannah com uma fita com uma música romântica que ela e Clay haviam dançado no baile instantes antes. É também Tony quem empresta para Hannah o gravador que ela utilizará para seu registro dos 13 porquês.

A aproximação com o antigo e a expressão de nostalgia são construídos positivamente na série enquanto por outro lado, o uso de mídias digitais, principalmente a partir de telefones celulares, é recorrentemente associado a atos e personagens construídos negativamente. Isso aparece já na fala da protagonista antes de contar sua história no primeiro episódio, quando apresenta o mapa dos locais importantes de sua trajetória junto com as fitas e diz: “Sem Google Maps, sem aplicativos, sem chance de a internet piorar tudo, como sempre faz” (Hannah, 2017, ep. 1, 24’15”). E, ainda no primeiro episódio, vemos que a internet tem um papel central para o desencadeamento do suicídio de Hannah, já que tudo começa com a foto tirada por Justin e

¹⁴ Uma tradução possível seria “coletâneas”.

compartilhada por Bryce, junto com os rumores que atribuíram a Hannah o estigma de “garota fácil”.

De acordo com Rossi (2014, p. 337), a habilidade de alimentar e expressar sentimentos de nostalgia em filmes – principalmente românticos – é muitas vezes apresentada como um elemento que distingue personagens positivamente construídos, sejam eles protagonistas ou coadjuvantes apresentados como aliados e colaboradores. Elias (2001) também aponta a nostalgia como um elemento central na gênese do romantismo na sociedade de corte francesa, não apenas em termos da construção de narrativas literárias, mas também de distinção moral entre os personagens a partir de sua relação com a idealização de um passado distante, às vezes jamais vivenciado. Embora *13RW* não seja uma “história de amor”, focando na reconstituição do processo de destruição da autoestima e vontade de viver de Hannah, a componente romântica tem presença significativa já que a história é acompanhada sob a perspectiva de Clay, que era apaixonado por Hanna. E mesmo a construção de Clay poderia remeter a características consideradas “antiquadas”, como o fato de usar como principal meio de transporte uma bicicleta, enquanto os demais adolescentes da sua turma dirigem carros, ou mesmo um gosto por filmes antigos sugerido em alguns diálogos com Hannah em seu trabalho no cinema da cidade.

Mesmo o personagem Tyler Down, fotógrafo da escola que geralmente utiliza uma câmera analógica e está nas fitas por perseguir¹⁵ Hannah e divulgar uma foto em que ela e Courtney se beijam, não chega a ser construído como um dos antagonistas. Ao contrário, Tyler é representante do nível mais baixo da hierarquia estudantil: tímido, franzino, gosta de fotografia e é rejeitado e maltratado por personagens de todos os outros níveis hierárquicos. O episódio dedicado à sua fita, além de destacar a preferência por câmeras analógicas a digitais, sugere que a foto por ele compartilhada foi uma vingança por Hannah tê-lo rejeitado com uma risada, quando a convidou para sair com ele. No mesmo episódio, Clay arma outra vingança: fotografou Tyler nu, de costas, a partir de sua janela quebrada – por outros que ouviram a fita e, seguindo suas orientações, foram espia-lo – e enviou para os demais alunos da escola. Além de a atitude de Clay ser repreendida por Tony, a construção que a série faz de Tyler neste e em outros episódios sugere que ele é o único que parece efetivamente receber alguma punição por seu envolvimento no suicídio de Hannah. Isso é fortemente contrastado com a postura protetiva

¹⁵ “To stalk”.

dos outros citados nas fitas em relação a Bryce, acusado de estuprar não apenas Hannah, mas também Jéssica.

A divulgação on-line da fotografia por Tyler é apresentada não como um ato típico daquele personagem, mas um deslize resultante de um ressentimento passageiro após ser rejeitado pela garota que revelara amar. Da mesma forma, o uso que Clay faz da tecnologia para sua pequena vingança de Tyler, além de ser repreendido por Tony – que, mais do que guardião das fitas e segredos de Hannah, ocupa lugar simbólico na narrativa de referência moral – é apresentado como atípico na construção do personagem. Ao mesmo tempo, a série sugere que Tyler paga um preço injusto por isso, sendo constantemente repellido pelos demais alunos mencionados nas fitas quando se reúnem para discutir como agir em relação a Clay. Tyler é sistematicamente humilhado, ameaçado, fisicamente agredido e expulso pelos demais estudantes, sendo, afinal, um párea naquela comunidade. Assim, apesar de seus erros, ele construído como outra vítima do mesmo sistema que levou Hannah ao suicídio, estando em maior proximidade, do ponto de vista do sistema relacional aqui analisado, de Hannah do que de outros citados na fita, tais como Bryce, Marcus ou Justin.

A construção de Tyler e sua participação nas motivações de Hannah para o suicídio explicita a complexidade das relações de gênero e poder dentro do universo escolar, suscitando elementos da realidade que não se limitam a ações diretas de um gênero sobre outro. Embora o ato de Tyler contra Hannah não tenha sido construído na série como dos mais marcantes, ele foi quem sofreu maiores represálias, seja com as pedras atiradas contra a sua janela, com as agressões físicas e verbais diárias na escola ou a circulação de sua fotografia compartilhada por Clay, personagem que não está, do ponto de vista da hierarquia construída no núcleo adolescente da série, muito acima de Tyler. Marcus, Zach, Bryce e Justin, por outro lado, encontram-se no topo da hierarquia e não sofrem grandes consequências de suas ações com Hannah. Estes quatro ocupam posições privilegiadas dentro do universo da escola e seus atos abusivos, além de se fiarem diretamente em suas posições de figuras populares – presidente dos estudantes e atletas – se apoiam em sua condição masculina. As hierarquias se reiteram e se complementam mutuamente.

Independente do quão censurável seja a conduta de Tyler em relação a Hannah, há um derradeiro detalhe, no episódio final, que o distingue dos demais personagens e o aproxima de Hannah na condição de vítima. Nesse episódio há cenas dos depoimentos de estudantes

tomados no processo movido pela família Baker. Vemos trechos dos depoimentos de Kat, Marcus, Zach, Courtney, Tyler e Jéssica. Os primeiros são mostrados como que da perspectiva da câmera digital amadora que faz o registro para o processo, imóvel, sobre a mesa, num pequeno tripé. A resolução é baixa e as imagens, vistas como que através do visor da câmera, mostram data e horário da gravação.

Pode-se interpretar que esse tipo de construção sugere que o depoimento visto pelo espectador é de alguma forma mediado, filtrado, e não corresponde à “real” visão dos depoentes. A baixa resolução reforça o contraste entre o que é construído como “fato” na série e o que é não apenas um registro audiovisual, mas um registro que, dentro da história da série, está permeado de preocupações dos sujeitos ali filmados em transmitirem versões coerentes e convincentes a respeito de suas relações com Hannah, em sua maioria (exceção a Kat), com a intenção de afastar qualquer tipo de suspeita de seu envolvimento com alguma prática ilícita que pudesse se relacionar à morte da adolescente. A ênfase nesse enquadramento através do visor da câmera reforça a ideia de que assistimos a uma encenação, uma imagem ensaiada e descolada do “real” daqueles personagens. Mas quando chega o depoimento de Tyler, essa estrutura não é utilizada: a imagem e a fala de Tyler são apresentadas ao espectador como “não mediadas”. E em seu depoimento Tyler fala, por experiência própria, sobre como é ruim o cotidiano na escola, de bullying e outras formas de violência, além de tentar denunciar a existência das fitas de Hannah. O mesmo ocorre com o depoimento de Jéssica.

Juntamente com Hannah, Jéssica e Tyler são construídos como vítimas de violência na série – ele de bullying e ela de estupro. E mesmo no caso de Tyler, há um aspecto sexual nessa violência, seja por causa de sua fotografia nu de costas, divulgada por Clay, e das brincadeiras que se seguem a esse evento, como abaixarem suas calças em público, seja pela construção de um rapaz que, no estereótipo de “esquisitão”, jamais desperta o interesse de garotas ou pelas repetidas vezes em que ele é fisicamente subjugado por personagens como Montgomery (Timothy Granaderos). Se na primeira temporada, o aspecto sexual da violência infringida contra Tyler talvez não seja considerado explícito, ele ganha mais importância na segunda temporada, em que, em outra cena polêmica, o rapaz é sodomizado por um grupo de agressores com um cabo de vassoura.

A série se destaca por mostrar que valores, práticas e discursos sexistas naturalizados que objetificam o feminino e produzem critérios de avaliação e julgamento deste em função do

seu sexo, perpassam todos os níveis da hierarquia da escola, manifestando-se tanto em personagens masculinos quanto femininos, heterossexuais ou não, populares ou párias. Isso é evidenciado no terceiro episódio, quando Clay, na intenção de elogiar Hannah, diz: “Você está na lista das gostosas Eles dizem que você tem a melhor...”¹⁶ e foi entre várias boas candidatas” (Clay, 2017, ep. 3, 29’41”). Mesmo Clay, construído como “bom moço”, reproduz com naturalidade o sexismo que permeia e sustenta as formas de violência que levaram Hannah ao suicídio. De modo semelhante, Jéssica também reproduz essa perspectiva quando briga com Hannah por entender aquela lista como prova de que Hannah estaria tentando roubar seu então namorado, Alex. A série, portanto, permite visualizar o caráter sistêmico de uma cultura sexista de opressão e violência contra a mulheres, perpassando diferentes atores e níveis hierárquicos de personagens.

Aqui se nota a expressão do poder não apenas em relação ao gênero, que reforça nossa escolha por essa categoria analítica, mas também por seu caráter horizontal e complexo, pulverizado em diferentes níveis e relações. Nesse sentido, a perspectiva foucaultiana é bastante elucidativa para compreender a rede de relações construída em *13RW* e que dinâmicas de poder ela evoca:

A condição de possibilidade do poder, em todo caso, o ponto de vista que permite tornar seu exercício inteligível até em seus efeitos mais “periféricos” e, também, enseja empregar seus mecanismos como chave de inteligibilidade do campo social, não deve ser procurada na existência primeira de um ponto central, num foco único de soberania de onde partiriam formas derivadas e descendentes; é o suporte móvel das correlações de força que, devido a sua desigualdade, induzem continuamente estados de poder, mas sempre localizados e instáveis (Foucault, 2009, p. 103).

Considerações finais

A análise permitiu identificar não apenas hierarquias explicitamente construídas entre grupos de personagens dentro da narrativa. Ao observar recursos e signos empregados na construção dessas hierarquias, bem como na produção de uma pretendida familiaridade com o público, que lhe desperte algum nível de identificação e empatia, notamos que são construídas relações de valor que, como apontou Menezes (2003), demandam tomadas de posições

¹⁶ Construído na chave do rapaz tímido, Clay é incapaz de dizer a palavra bunda.

valorativas. Essas relações se constituem dentro da narrativa, através do emprego de diversos recursos técnicos, seja na iluminação ou nos enquadramentos escolhidos para cada personagem em cada momento. Contudo, assim como em outras modalidades de comunicação, para que essas relações sejam inteligíveis e despertem reações dos espectadores, elas geralmente se fiam no repertório simbólico que se espera compartilhado pelo público para que este reconheça ao menos parte das referências e signos mobilizados e preencha, a partir de seu próprio conhecimento, as lacunas deixadas pela narrativa. Esse conhecimento é constituído em processos de socialização em contato com múltiplas instâncias, em interação com atores diversos e no consumo de produções culturais que podem variar entre filmes, livros, séries, músicas, entre outros.

Convém lembrar que os processos de socialização e interação entre diversos atores, bem como a construção de gostos e hábitos de consumo cultural é sempre social e historicamente contextualizada. De modo que o destaque – positivo ou negativo – de alguma produção se relaciona com temas e questões que trespassem espectadores e produtores, encontrando neles variados graus de ressonância, à medida que compartilham – seja em redes sociais digitais, seja em interações face a face – críticas, opiniões e juízos de valores acerca de personagens e eventos construídos na narrativa. Dessa perspectiva, *13RIV* se destaca em dois aspectos: o primeiro diz respeito ao presente contexto de visibilidade de pautas e manifestações feministas que integram a quarta onda feminista e têm nas mídias digitais uma importante plataforma de mobilização e divulgação de conteúdos. O segundo, já não tão evidente e que parece às vezes contraditório diante do primeiro, refere-se à relação valorativa construída com mídias digitais incorporadas às relações cotidianas, embora na maior parte do seriado o uso das mídias digitais aparente ser um pano de fundo para uma composição verossímil do universo adolescente atual. permeado pelo uso das novas tecnologias, em diferentes oportunidades, a série demarca posicionamentos valorativos claros relacionados ao uso dessas tecnologias. Seja na construção da relação de determinados personagens com aparatos considerados antigos, na escolha da personagem por deixar seus registros em fitas cassete e ainda afirmar que a internet “sempre estraga as coisas”, seja na construção dos eventos que contribuíram para levar a personagem ao suicídio. Isso ocorre nos dois casos de compartilhamento de imagens da protagonista considerados de caráter íntimo e sexual – a fotografia do encontro com Justin e a fotografia com Courtney.

Em outras situações, não diretamente relacionadas às motivações de Hannah, a relação com aparelhos celulares, principalmente com seus recursos de fotografia, tende a aparecer de

formas que as associam a algo negativo. Desde as expressões faciais de Clay no primeiro episódio após presenciar garotas que sequer conheciam Hannah tirando *selfies* na frente de seu armário, à breve sequência de rapazes aos risos fotografando Hannah por trás quando ela passa no corredor, depois de circular a “lista das gostosas” na qual ela figura como dona da “melhor bunda”. Além disso, pelo conteúdo específico da série, que trata de violência sexual, abuso e suicídio entre adolescentes, existe também a possibilidade interpretar nessas construções um aspecto pedagógico de conscientização a respeito do potencial nocivo do uso dessas tecnologias por crianças e adolescentes sem mediação e vigilância parental¹⁷.

De todo modo, chama atenção que, mesmo não sendo tema central da série, o uso de mídias digitais é muito importante na composição da narrativa. Ao mesmo tempo, a relação construída com as mídias digitais na série se comunica com discursos bastante comuns na própria internet, que enaltecem uma nostalgia romântica quanto a relações menos marcadas pelo uso constante de mídias digitais. Essa idealização de uma era analógica em contraponto à presente era digital é ainda mais evidente quando manifesto entre jovens de até 25 anos que, muitas vezes, cresceram já imersos num contexto tecnológico em que o acesso à internet e o uso de mídias digitais já estava presente em sua vida cotidiana, sem haver qualquer possibilidade de lembrança ou resquício de um modo de vida anterior.

Entretanto, por mais sugestiva que seja a exploração da nostalgia no mercado de produções culturais, ela jamais propõe alguma espécie de “retorno” ao passado. Passado este onde protagonistas como Hannah jamais teriam voz e respaldo para falarem de abuso e violência sexual. Aliás, um dos pontos fulcrais da série é que, até hoje, apesar de várias conquistas feministas, essas vozes ainda se veem sistematicamente silenciadas ou desacreditadas. O ponto da nostalgia aqui suscitado, que conecta *13RW* a uma série de outras produções que caem no gosto do público hoje está na produção social e cultural de valores que se identifiquem com capacidades construídas como extraordinárias de demonstrar um tipo de sensibilidade, empatia e percepção da realidade capaz de enxergar para além dos limites das telas de celulares e computadores, de expressar, reconhecer e contatar uma forma idealizada de “humanidade” e “enxergar verdadeiramente” o outro. Esse tipo de construção de relação moral e valorativa com tecnologias atravessa toda a modernidade, tendo já se expressado no cinema, no vídeo e na televisão, embora com algumas diferentes características em cada contexto. Talvez o que

¹⁷ Lembrando que a Netflix recomenda que menores de idade só assistam à série na companhia de adultos.

distinga nosso período atual nessa relação com a tecnologia e que se manifesta em *13RW* e em outras séries protagonizadas por mulheres é que ela suscite mais expressivamente questões de gênero nas quais as imagens da feminilidade já não são reduzidas à sua objetificação sensualizada. Nisso, o lugar que ocupa a voz de Hannah, elemento que conduz toda a narrativa enquanto informa e denuncia abusos e violência pode ser interpretado, para além de seu caráter diegético, como também simbólico do contexto político e histórico em que a série está inserida, enquanto fala que se contrapõe ativamente a imagens já construídas e reificadas do feminino.

Referências

- Adler, P. A., Steven, K., Adler, P. (1992). Socialization to gender roles: popularity among elementary school boys and girls. *Sociology of Education*, 65(3), 169-187.
- Adorno, T. W. (2014). *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra.
- Boyd, N., Ellison, D. (2013). Sociality through Social Network sites. In W. H. Dutton (Ed.), *The Oxford Handbook of Internet Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Elias, N. (2001). *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Foucault, M. (2009). *História da sexualidade v.1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.
- Lima, F. R. A. (2018). Da beleza ao empoderamento: a influência do ciberfeminismo na comunicação das marcas. Uma análise da comunicação da Avon no Facebook. In *Congresso Internacional Comunicação e Consumo*. ESPM, São Paulo.
- Marchi, R. C. (2009). As teorias da socialização e o novo paradigma para os estudos sociais da infância. *Educação & Realidade*, 34(1), 227-246.
- Matos, M. (2014). Quarta onda feminista e o campo crítico-emancipatório das diferenças no Brasil: entre a destradicionalização social e o neoconservadorismo político. In *38º Encontro Anual da Anpocs*. Anpocs, Caxambu.
- Menezes, P. (2003). Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 18(51), 87-97.

- Merten, D. (1997). The Meaning of Meanness: Popularity, Competition, and Conflict among Junior High School Girls. *Sociology of Education*, 70(3), 175-191.
- Miskolci, R. (2011). Novas conexões: notas teórico metodológicas. *Cronos*, 12(2), 9-22.
- Miskolci, R., Balieiro, F. (2018). Sociologia digital: balanço provisório e desafios. *Revista Brasileira de Sociologia*, 6(12), 132-156.
- Netflix. (2017). *2017 on Netflix – A Year in Bingeing*. Recuperado de <https://about.netflix.com/en/news/2017-on-netflix-a-year-in-bingeing>
- Parrot Analytics. (2017). *The Global Television Demand Report*. Recuperado de <https://insights.parrotanalytics.com/hubfs/Resources/whitepapers/Parrot%20Analytics%20-%20The%20Global%20TV%20Demand%20Report%202017.pdf>
- Perez, O., Ricoldi, A. (2018). A quarta onda do feminismo? Reflexões sobre movimentos feministas contemporâneos. In *42º Encontro Anual da Anpocs*. Anpocs, Caxambu.
- Rossi, T. (2007). O estereótipo da rebeldia na adolescência: uma abordagem sociológica. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Rossi, T. (2014). *Uma sociologia do amor romântico no cinema: Hollywood, anos 1990-2000*. São Paulo: Alameda.
- Scott, J. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, 15(2), 71-99.
- Sorlin, P. (1982). *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne.
- Weber, M. (2008). A “objetividade” do conhecimento nas ciências e na política sociais. In *Ensaio sobre a teoria das ciências sociais*. São Paulo: Centauro.
- Williams, R. (2016). *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo.

Dados da submissão:

Submetido à avaliação em 27 de abril de 2019; revisado em 03 de janeiro de 2020; aceito para publicação em 31 de agosto de 2020.

Autor correspondente:

Rua Jose do Patrocínio, 71, Centro, Campos dos Goytacazes, RJ, Brasil, Cep: 28035-302. tuliorossi@gmail.com