

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGHI  
LINHA POLÍTICA E IMAGINÁRIO

SIBELI OLIVEIRA DE ALMEIDA JANZEN

HISTÓRIA, CULTURA, GÊNERO E PODER:  
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM MOVIMENTO  
NO SERIADO DE TV HOMELAND (2001-2013)

Uberlândia

2016

SIBELI OLIVEIRA DE ALMEIDA JANZEN

HISTÓRIA, CULTURA, GÊNERO E PODER:  
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM MOVIMENTO  
NO SERIADO DE TV HOMELAND (2001-2013)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Política e Imaginário

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro

Uberlândia

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

J35h Janzen, Sibeli Oliveira de Almeida, 1982-  
2016 História, cultura, gênero e poder : representações sociais em  
movimento no seriado de TV Homeland (2001-2013) / Sibeli Oliveira de  
Almeida Janzen. - 2016.  
182 f. : il.

Orientadora: Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em História.  
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Representações sociais - Teses. 3. Gênero -  
Teses. 4. História e cultura - Teses. I. Carneiro, Maria Elizabeth Ribeiro,  
1923-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-  
Graduação em História. III. Título.

HISTÓRIA, CULTURA, GÊNERO E PODER:  
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM MOVIMENTO  
NO SERIADO DE TV HOMELAND (2001-2013)

Dissertação aprovada para obtenção do Título  
de Mestre em História no Programa de Pós-  
Graduação em História do Instituto de  
História da Universidade Federal de  
Uberlândia, pela banca formada por:

Uberlândia, 29 de fevereiro de 2016.

---

Profa. Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro – INHIS/UFU (Orientadora)

---

Profa. Dra. Liliane Maria Macedo Machado – FAC/UnB

---

Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior – INHIS/UFU

*Este trabalho é dedicado à minha avó Airs,  
para alguns “destemperada”,  
para mim “valente”.*

## **AGRADECIMENTOS**

Não existem palavras para expressar o quanto sou grata a Deus por possibilitar a oportunidade de desenvolver esta pesquisa. Não apenas pelo conhecimento adquirido, mas também pela jornada, aventuras e desventuras, as experiências que vivi para chegar até aqui. Pessoas especiais estiveram comigo neste caminho e não poderia deixar de mencioná-los e agradecer imensamente todo carinho, apoio e dedicação.

Agradeço à professora Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, por todas as orientações, sugestões, indicações, paciência e principalmente pela relação de amizade, ternura e afeto. Os últimos cinco anos não seriam os mesmo sem sua presença.

Ao meu marido, Diogo, meus pais Clarindo e Patrícia, e meus irmãos Rafael e Edgar, que sempre me motivaram e apoiaram nos momentos mais difíceis. À amiga Camila Hermida, por me entender e dividir comigo a angustia de querer fazer sempre além do que pensamos ser possível. Às amigas Vanessa, Mary, Maria Teresa e Kátia, pelas orações e por se preocuparem comigo.

Aos professores Florisvaldo Paulo Ribeiro Jr. e Liliane Maria Macedo Machado, que gentilmente aceitaram fazer parte desta banca. Às professoras Maria Andrea do Carmo Angelotti e Carla Miucci Ferraresi de Barros pelas leituras e sugestões que fizeram enquanto esta pesquisa ainda estava em andamento.

Agradeço, ainda, ao Instituto de História e a Universidade Federal de Uberlândia por me receberem tão bem desde o período da graduação. E, nesta ocasião, em especial ao secretário da Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História, Stênio Alves, que sempre foi gentil ao tirar minhas dúvidas a respeito dos processos burocráticos.

Finalizando, agradeço também à CAPES, pela bolsa de estudos que me possibilitou desenvolver este trabalho.

## **RESUMO**

Em contraste com os costumes de povos de tradição mulçumana, o governo estadunidense parece investir em articulações na mídia para forjar o modelo idealizado de vida Ocidental e, nesse esforço, cria também as imagens da “mulher”, do herói, do pai, da família, e todo um discurso cotidiano que invoca valores morais reiterados e disseminados, inclusive de “justiça” e “liberdade”, em contraposição a uma imagem do “terror”. Essa pesquisa teve por objetivo a análise da série de TV *Homeland*, utilizando como suporte teórico os estudos culturais, particularmente o conceito de Representações Sociais de Denise Jodelet, de poder e seus dispositivos, de Michel Foucault, e os estudos de feministas e de gênero, e as reflexões de Teresa de Lauretis. Observo como as correlações de forças operam e como as representações do feminino, da sexualidade e imagens do herói, - o “bom” homem, a “boa” esposa etc. - e da nação são construídas e reiteradas nos discursos, modelando homens e mulheres, pautando condutas e insinuando o comportamento socialmente desejável ou “correto” de sujeitos e/ou assujeitados, na produção da família, da sociedade ou da nação considerada exemplar.

Palavras-chave: História, cultura, gênero, poder, representações sociais.

## **ABSTRACT**

In contrast to Muslins traditions and costumes, the US government and society seems to invest in the media to forge discourses on Western way of life. In addition, it creates idealized images of the woman, the hero, the father, the family, and an everyday speech invoking repeated and widespread moral values, including “justice” and “freedom”, in opposition to the “terror”. In this research we analysed the TV series Homeland, using as theoretical support the Cultural Studies, particularly the concept of Social Representation by Denise Jodelet, the analytics tools created by Michel Foucault on power devices, and feminist studies by Teresa of Lauretis. I've tried to see how forces in correlations operate, and how representations of womanhood, sexuality and nationality are built and reiterated in speeches, creating patterns of behaviour for men and women. Spreading images of the “good” man, the “good” wife, and the “hero”, the audio-visual product creates and produces the family, the society and the nation considered exemplar.

Keywords: History, culture, gender, power, social representation.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
Localizações do conflito: imagens da nação e do herói, da família e do feminino.....	13
A Dissertação .....	22
CAMINHOS TEÓRICOS-METODOLÓGICOS: EM BUSCA DE UM MIRANTE EXCÊNTRICO .....	24
CAPÍTULO 1: CARRIE MATHISON: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO FEMININO..	49
A imagem da mulher destemida e o corpo indócil.....	50
O assédio sexual invertido e o “transtorno de humor” .....	57
A perspicácia e o destempero construídos no corpo de mulher.....	68
Relações dentro e fora da família e do casamento .....	73
Versões, conflitos e a norma heterossexual em operação.....	81
Corpos (in)disciplinados e casamentos (im)possíveis .....	89
Revelação e esquecimento .....	100
CAPITULO 2: CARRIE E BRODY: TECNOLOGIA DE GÊNERO EM OPERAÇÃO....	110
A “mulher verdadeira” e um padrão heteronormativo dominante .....	110
Entre a fragilidade feminina e a figura do herói.....	117
Entre os apelos da Nação, da carne e do coração.....	126
O Terror e violência associados à fé islâmica.....	139
A esperança em um recomeço e o atentado .....	143
A (im)possibilidade de esquecer o passado .....	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	158
FONTES .....	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	169
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS .....	177
ANEXOS.....	179
Lista das personagens: .....	179

## INTRODUÇÃO

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscreto por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade (CERTEAU, 2011, p.47).

Vivemos um momento em que, principalmente com o advento da globalização, culturas diferentes e povos de várias partes do mundo se aproximam em grandes metrópoles e também virtualmente, em redes sociais como *Facebook*, *Orkut*, *Twitter*, etc. Tal aproximação torna possível o encontro de indivíduos desconhecidos, cujos costumes e mesmo histórias eram apreendidos até então através de livros, imagens e relatos trocados entre viajantes e pesquisadores, e não da troca de experiências direta e imediatamente vividas. Durante os anos em que me dediquei ao estudo da língua inglesa na capital britânica, tive a oportunidade de conhecer pessoas vindas de várias localidades do mundo e, entre todos meus colegas, aqueles vindos de países orientais, cujos costumes e hábitos mais se diferiam daqueles praticados entre meus conterrâneos, foram os colegas que mais despertaram minha curiosidade e interesse.

Talvez de forma ingênuas, pensava em como garotas que tinham a mesma idade que eu continuavam a se submeter, ainda que longe de casa, a um conjunto de crenças que era visto pela maioria da sociedade de onde eu vinha como repressor e ditatorial. Desde então, assuntos ligados ao Oriente Médio e, principalmente, ao Islamismo passaram a fazer parte dos temas que motivavam minhas pesquisas<sup>1</sup>. Embora fosse difícil me colocar na posição de pessoas tão diferentes de mim, pude perceber que, para eles/as, deixar de viver ou praticar aquele conjunto de costumes era algo tão impensável quanto era para mim vivê-los ou praticá-los.

---

<sup>1</sup>Conforme Neuza Neif Nabhan (1996) “Mais do que unicamente religião, o islamismo é uma maneira de encarar a vida – e de experimentá-la. Tem sido assim, com poucas e limitadas modificações, desde que essa verdadeira civilização começou a se implantar a partir da obra de Maomé, seu fundador e primeiro líder”.

Apesar de o islamismo ter se tornado, nos últimos anos, uma das religiões mais influentes<sup>2</sup> do mundo, os mulçumanos ainda são minoria no Brasil<sup>3</sup>. Por isso, as informações sobre aquela cultura que estão disponíveis no nosso país costumam ser provenientes, em sua grande parte, de jornais, revista e da indústria cinematográfica/televisiva. Segundo Gatti,

(...) estamos acostumados, especialmente ao assistir a filmes de ação produzidos em cinematografias hegemônicas como a hollywoodiana, a ver a velada como oprimida por uma sociedade islâmica sexista, esteja ela portando o xador (...), usando o *niqab* (...), coberta inteiramente pela burca (...) ou simplesmente usando o *hijab* (...), este último, um acessório do vestuário que tem provocado amplos debates em países como a França. (GATTI, 2011, p.273).

Ao entrar em contato com a cultura islâmica através da convivência com colegas de classe, pude perceber que muitos de seus costumes poderiam ser analisados de outra perspectiva, diferente daquela que considera tais hábitos opressores, repressivos ou conservadores. Para muitos, manter esse conjunto de regras diz respeito a guardar as tradições e a memória de seu povo, além de exercer o direito adquirido no artigo 18º da Declaração Universal dos Direitos Humanos que prevê a liberdade de religião<sup>4</sup>.

Mesmo com as trocas culturais observadas e as tentativas de povos ocidentais de inserir sua própria cultura no cotidiano dos povos árabes dominados, principalmente de ingleses e franceses durante muitos anos da prática imperialista, a nação islâmica – tal como é reconhecido o conjunto de povos que professam o islamismo -, embora dividida e diferenciada, conseguiu manter suas tradições ao longo do tempo<sup>5</sup>. Na Argélia, por exemplo, durante os

<sup>2</sup> Segundo um estudo realizado em 2010, e publicado em 2012, pelo centro de pesquisas *Pew Research Center*, estima-se que existam 1,6 bilhões (23%) de mulçumanos no mundo. Isto torna o islamismo o segundo maior grupo religioso no mundo, atrás apenas dos cristãos, que totalizam 2,2 bilhões (32%).

<sup>3</sup> Conforme o centro de pesquisa *Pew Research Center* (2012), existem aproximadamente 40.000 (quarenta mil) mulçumanos no Brasil, o que significa um pouco mais de 1% da população brasileira.

<sup>4</sup> Conforme o art. 18º da Declaração Universal dos Direitos Humanos, proclamada pela Assembleia Geral dos Países das Nações Unidas em 1948, “toda a pessoa tem direito à liberdade de pensamento, de consciência e de religião; este direito implica a liberdade de mudar de religião ou de convicção, assim como a liberdade de manifestar a religião ou convicção, sozinho ou em comum, tanto em público como em privado, pelo ensino, pela prática, pelo culto e pelos ritos”. Para Malory Nye (2008), embora definir o termo “religião” seja bastante complicado, para muitos “religião” significa um conjunto de práticas como: ir até a igreja, ler e refletir sobre alguns textos bíblicos, crer e ter uma fé, praticar alguns rituais (NYE, 2008, p.2).

<sup>5</sup> Conforme Bernard Lewis, “a carreira do profeta Maomé – o modelo que todo bom mulçumano busca imitar (...) – divide-se em duas partes. Na primeira, durante os anos em sua cidade natal, Meca (?570-622), era um oponente da oligarquia pagã que então reinava. Na segunda, após a mudança de Meca para Medina (622-632), era o chefe de um Estado. Essas duas fases na carreira do Profeta, uma de resistência, outra de comando, estão refletidas no Alcorão, onde, em diferentes capítulos, os fiéis são instruídos a obedecer ao representante de Deus e desobedecer

movimentos de libertação do domínio francês, o uso do véu foi incentivado pelos militantes da Frente Liberação Nacional como forma de protesto e resistência às imposições dos colonizadores.

Assim, é possível notar que o ato de preservar todo um conjunto de hábitos, mesmo em tempos em que a sociedade global parece caminhar para a homogeneização de suas práticas, pode ser considerado um ato político, de luta, resistência e até mesmo de liberdade. Como nos lembra Arendt, o sentido da política, ou seja, a razão de se organizar as relações entre os diferentes, é justamente proteger a vida e assegurar a liberdade dos indivíduos e da sociedade. Conforme explica a filósofa,

A política, assim aprendemos, é algo como uma necessidade imperiosa para a vida humana e, na verdade, tanto para a vida do indivíduo como da sociedade. Como o homem não é autárquico, porém depende de outros em sua existência, precisa haver um provimento da vida relativo a todos, sem o qual não seria possível justamente o convívio. Tarefa e objetivo da política é a garantia da vida no sentido mais amplo. Ela possibilita ao indivíduo buscar seus objetivos, em paz e tranquilidade (...) (ARENDT, 2002, p.17).

Segundo Hannah Arendt, na medida em que uns dependem dos outros, as pessoas se organizam a partir de uma visão e de uma prática política para tratar de questões comuns e estabelecer parâmetros de convívio, e esta pressupõe as diferenças. A política, portanto, ela reafirma, “(...) baseia-se na pluralidade dos homens [e] trata da convivência entre os diferentes” (ARENDT, 2002, p.7). Deste modo, a política funciona como uma espécie de demanda social e um dispositivo para assegurar que os indivíduos, embora distintos, possam se relacionar e conviver harmoniosamente uns com os outros, ou pelo menos sem a eclosão de maiores conflitos.

É preciso lembrar, ainda, que a política surge no “entre-os-homens”, ou seja, nas relações, organizando “as diversidades absolutas de acordo com uma igualdade **relativa** e em contrapartida às diferenças **relativas**.<sup>1</sup>” (ARENDT, 2002, p.8. Grifo da autora). Forja-se, portanto, uma igualdade relativa entre os indivíduos, a fim de se estabelecer um conjunto de regras de convivência que respeite as diferenças de cada um.

Entretanto, a questão das diferenças, e sobretudo a produção de desigualdades deve ser enfrentada em sua dimensão complexa, articulada politicamente na cultura, e considerando

<sup>1</sup>ao Faraó, o paradigma do dirigente injusto e tirânico. Tais aspectos da vida e obra do Profeta inspiraram duas tradições no islã, uma autoritária e quietista, a outra radical e ativista” (LEWIS, 2004, p.31).

também princípios de uma minoria que, embora pertencente a um grupo maior, pode causar estranhamento. Como atenta o linguista Robério Pereira Barreto,

(...) tendemos a ver os costumes linguísticos, políticos e religiosos de povos diferentes de nós, como sendo afrontamentos e barbárie à pessoa humana. Todavia esquecemos que, por um lado, estamos demonstrando inconscientemente juízos de valores baseando-nos exclusivamente em informações da mídia, bem como associando tais acontecimentos aos nossos saberes locais, os quais foram adquiridos através de tradições advindas de nossos colonizadores; por outro lado, esquecemos de que a cultura de outrem tem seus fundamentos também significados em valores individuais e sociais, por isso há a realização de determinados procedimentos que nos chocam (BARRETO, 2008).

Alguns episódios da história tornam-se emblemáticos, porque, como observa Barreto, provocam abalos e reações individual e socialmente, local, regional e internacionalmente. Por exemplo, o ataque na revista Charlie Hedbo em Paris<sup>6</sup>. Depois de ser altamente noticiado em todas as redes de jornalismo, milhares de pessoas foram para as ruas das principais capitais do mundo para se manifestar contra os ataques e os atos de violência e lembrar das vítimas. Ou o “11 de setembro” que levou boa parte dos cidadãos estadunidenses a apoiarem a “Guerra ao Terror”<sup>7</sup>. Após os atentados provocados nos Estados Unidos em setembro de 2001, a imagem da cultura islâmica divulgada pela mídia nos países ocidentais tornou-se ainda mais negativa. Além de reconhecida como prática repressiva e opressora, passou a ser reiterada também como uma ameaça constante aos valores da sociedade ocidental e à liberdade individual. Ao atingir dois grandes símbolos do “estilo de vida americano”, o World Trade Center (um dos maiores centros comerciais de Nova Iorque) e o Pentágono (a sede do Departamento de Defesa dos Estados Unidos), uma minoria considerada fundamentalista<sup>8</sup> deu motivos para justificar o

<sup>6</sup> No dia 07 de janeiro de 2015 dois atiradores invadiram a redação da revista semanal, dizendo vingar o Profeta. A revista já havia sido alvo de ataques anteriormente, após publicar uma caricatura do profeta Maomé.

<sup>7</sup> Conforme Noam Chomsky, a “guerra contra o terrorismo já foi descrita em altos escalões como a luta contra uma praga, contra um câncer disseminado por bárbaros, por ‘opositores depravados da própria civilização’. É um sentimento do qual partilho. As palavras que estou citando, no entanto, foram proferidas 20 anos atrás pelo presidente Reagan e seu secretário de Estado. Há 20 anos, o governo Reagan assumiu o poder declarando que a guerra contra o terrorismo internacional seria o cerne da política externa estadunidense e descreveu-a nos termos que acabei de mencionar. De fato, essa guerra foi o cerne da nossa política exterior. Curiosamente, o governo Reagan reagiu à praga do terror, ‘disseminada por opositores depravados da própria civilização’, criando uma extraordinária rede terrorista internacional, de abrangência inaudita, que levou a cabo incontáveis atrocidades em todo o mundo” (CHOMSKY, 2002, p.11).

<sup>8</sup> Embora o termo “fundamentalismo religioso” tenha surgido nos anos 1920 nos Estados Unidos para identificar um grupo de radicais cristãos, atualmente o termo tem sido mais relacionado aos grupos islâmicos. A princípio o termo foi usado para se referir à crença na interpretação literal dos livros sagrados (sejam eles de qualquer religião); entretanto, conforme Adriana Kucher, após os atentados de 11 de Setembro, 2 grandes mitos foram criados: o

discurso preconceituoso que classifica todo um conjunto de ritos e crenças como perigoso e contrário à civilização, à liberdade e à paz mundial.

As preocupações com a constante ameaça terrorista tornaram-se conhecidas e reconhecidas em todo o mundo. No final de 2002, tal como observou o teórico Noam Chomsky, estrategistas de guerra estadunidenses diziam que o mundo estava entrando no período mais perigoso vivido pela humanidade desde 1962 e a crise dos mísseis cubana (CHOMSKY, 2004, p.73).

Paradoxalmente ou não, segundo esse estudioso, como previsto por inúmeros especialistas em estudos relacionados ao Oriente Médio, a “Guerra ao Terror”, que inicialmente foi declarada para pôr fim à ameaça terrorista, fortaleceu ainda mais o perigo. Fez com que o apelo global pela *jihad*<sup>9</sup> islâmica, que estava em declínio antes de onze de setembro, renascesse. Organizações como a Al Qaeda passaram a recrutar novos adeptos com facilidade e o número de ataques suicidas quebrou todos os recordes dos tempos modernos (CHOMSKY, 2004, p.240).

Em profusão discursiva, os ataques terroristas passaram a ser amplamente discutidos depois dos atentados de 11 de setembro. O tema se tornou tão popular que chegaram a ser publicadas coleções como “The age of terror”, de Strobe Talbott e Nayan Chanda, com uma série de ensaios e trabalhos acadêmicos da Universidade Yale, entre outras (CHOMSKY, 2004, p.73).

Além de trabalhos acadêmicos, questões relacionadas ao combate ao terrorismo motivaram a produção de inúmeras obras literárias, televisivas e cinematográficas em todo o mundo. Com isso, mitos nacionais e internacionais foram retomados ou construídos, lembrando que, como adverte Hobsbawm, “esses mitos da nação surgem espontaneamente das experiências efetivas da população. Trata-se de algo transmitido por outros: por livros, pelos filmes e, atualmente, pelos produtores dos programas de televisão” (HOBSBAWM, 2000, p.32).

primeiro deles diz que todo fundamentalista é muçulmano e o segundo diz que todos são terroristas (KUCHER, 2005).

<sup>9</sup> *Jihad*, ao contrário do que muitos pensam, não significa “Guerra Santa”. Conforme Ahmed Rashid “o grande Jihad, na explicação do profeta Muhammad [Maomé], é, em primeiro lugar, uma busca interior: implica o esforço de cada muçulmano para se tornar um ser humano melhor, a luta para melhorar a si mesmo. Além disso, o Jihad é uma prova de obediência a Deus e da disposição de cada muçulmano para realizar Seus mandamentos na terra” (RASHID, 2003, p.31).

Tal investimento discursivo é parte fundamental na produção de um imaginário social (SWAIN, 1994; BACZKO, 1985; CASTORIADIS, 1995) e na localização e reiteração das identidades. Particularmente, essas representações definem regiões de sentido, por exemplo, um território do ocidente e do oriente como instâncias antagônicas (SAID, 1989) e, assim, o pertencimento a um dos territórios significa um conjunto de valores e circunstâncias identitárias que se estabelecem e revigoram a cada enunciação.

### **Localizações do conflito: imagens da nação e do herói, da família e do feminino**

Desde a crise de reféns no Irã, em 1979, quando 52 estadunidenses ficaram presos durante 444 dias na embaixada americana em Teerã, tomada por militantes islâmicos que apoiavam a Revolução Iraniana, os Estados Unidos parecem se empenhar na tarefa de divulgar uma imagem negativa da cultura mulçumana.

Ao colocar a cultura estadunidense em contraste com os ritos e costumes do povo mulçumano, o governo norte-americano, através de meios de comunicação em massa como o cinema, televisão e a *internet*, faz investimentos no sentido de forjar o modelo de vida estadunidense, contornando-o como um padrão para os povos ocidentais. A cultura islâmica, do ponto de vista desse esforço norte-americano de produção de imagens, é frequentemente associada ao fanatismo, à opressão, ao machismo, à bigamia, ao terrorismo, ao fundamentalismo. Em contrapartida, fazendo operar um jogo binário, a identidade estadunidense se edifica no imaginário ocidental vinculada ao poder, à liberdade, à igualdade, lealdade, justiça, honra, entre outros valores da sociedade contemporânea que são insistentemente reproduzidos no cotidiano.

A massificação da informação, no que diz respeito aos conflitos existentes no mundo, o que Hobsbawm chamou de “efeito CNN”, e o papel que a opinião pública passou a desempenhar tiveram uma importância categórica na mudança da natureza da guerra. As notícias são estrategicamente selecionadas e têm se mostrado um excelente instrumento do governo para mobilizar a opinião pública (HOBSBAWM, 2000, p.23-24). E a indústria de entretenimento também não fica atrás, corroborando a elaboração teórica de Denise Jodelet (2001) sobre as representações sociais.

Diversas campanhas publicitárias e inúmeros programas televisivos, principalmente de cunho jornalístico, entre outros, fortaleceram a imagem exacerbada do soldado como “herói”. Tais discursos cotidianos enaltecem a figura do militar estadunidense, que passou a ser o grande herói da nação, aquele que luta bravamente para manter a paz, a democracia e a liberdade americanas e, consequentemente, seu estilo de vida, após os atentados de 11 de setembro de 2001.

Em *Homeland*<sup>10</sup>, o retorno para os Estados Unidos do fuzileiro naval, que ficou desaparecido no Oriente Médio durante oito anos enquanto “cumpria seu dever” na “Guerra Contra o Terror”, é anunciado da seguinte maneira nos programas jornalísticos: “(...) após o anúncio que o Sargento Brody, na verdade, **sobreviveu ao calvário** de oito anos, foi saudado com entusiasmo pelos americanos ansiosos por receber um **verdadeiro herói**”.<sup>11</sup> Observamos em tal afirmação a tentativa da mídia de associar o heroísmo ao sacrifício incomensurável em nome da pátria e a realização “bem-sucedida” da comunicação, ao glorificar aquele território simbólico de pertencimento e sentidos.

Considerando a relação feita entre sacrifício e “heroísmo”, a tarefa de milhares de soldados que partem todos os anos para os campos de batalha nas regiões de conflito é colocada como necessária para preservar a liberdade e o modo de viver estadunidense, assim como o “calvário” remete ao sacrifício de Jesus Cristo para salvar a humanidade.

Na imagem produzida logo no primeiro episódio da série televisiva, uma espécie de espetáculo é preparado para receber e exaltar aqueles que arriscam suas vidas em prol da nação. Mais uma vez em *Homeland*, percebemos a intenção de fazer com que a imagem do herói seja fortalecida logo que este retorna ao lar. Assim que o avião que trazia o mais novo herói estadunidense pousa em território nacional, o agente que o acompanha telefona para seu superior, David Estes, o diretor da Divisão Contraterrorismo da Central de Inteligência Americana (CIA), com a seguinte preocupação:

<sup>10</sup> Conforme o IMDb (*Internet Movie Database* – Base de dados de filmes na internet), *Homeland* (2011) é uma série de televisão produzida para canal de televisão americano *Showtime*, estrelada por Claire Danes, Mandy Patinkin e Damian Lewis, que mostra o drama de uma oficial da Central de Inteligência Americana (CIA) que acredita que um soldado estadunidense, ex-prisioneiro da organização terrorista Al Qaeda, passou para o lado inimigo e agora representa uma ameaça para a segurança nacional. A série televisiva se encontra em sua 5<sup>a</sup> temporada, embora neste trabalho iremos nos ater as três primeiras fases da história.

<sup>11</sup> Cena do episódio piloto de *Homeland*, aos 13m 41,628s. (Grifo nosso).

Agente da CIA: “Não podemos atrasar a cerimônia? ”  
 Estes: “Não sem parecer um idiota”.  
 Agente: “Ele está no banheiro, vomitando”.  
 Estes: “Os médicos não fizeram avaliação psicológica? ”  
 Agente: “Fizeram”.  
 Estes: “Então, qual o problema? ”  
 Agente: “Não sei David. Talvez oito anos num buraco tenha algo a ver com isso”.  
 Estes: “O Vice-Presidente está chegando agora. Preciso dele sorrindo e acenando como um herói. Como se fosse a parada da Macy’s”.<sup>12</sup>

Minutos depois, o fuzileiro caminha sorridente e acenando para uma multidão de outros soldados que foram recebê-lo. Em seu primeiro discurso, o “grande herói americano” retratado em Homeland cumpre o papel esperado e faz questão de agradecer à família, à sociedade e à nação pelo apoio na jornada que passou em favor do país:

Vice-Presidente dos Estados Unidos da América: “Em nome do Presidente dos Estados Unidos e da nação, é meu privilégio dar-lhe as boas-vindas! Sargento Nicholas Brody”.

Brody: “Obrigado, Sr. Vice-Presidente. Não sou muito bom em discursos. Minha esposa é quem fala mais na família. Mesmo que não possa mencionar os nomes, agradeço às forças especiais por me salvarem. Obrigado a todos por suas orações e pensamentos. Fez toda a diferença. Principalmente... eu quero... quero agradecer à minha família por sua força na minha ausência... e por manterem a fé que este dia chegaria. Eu sou um homem de sorte”.<sup>13</sup>

A força da família naquela sociedade parece ser indispensável sobretudo para sucesso dos heróis que se arriscam em terra distantes. Esposas e filhos também se sacrificam, ao ficarem distantes de seus entes queridos. O herói não estaria completo se não tivesse alguém o esperando em casa com a fita amarela amarrada à velha árvore do jardim<sup>14</sup>. Dessa forma, a imagem da família modelo é propagada e incorporada, pelo menos na intenção não apenas do roteirista, mas na dos personagens encarnados na trama. A esposa fiel e compreensiva, que auxilia o marido até mesmo nas tarefas que ele não domina com tanta facilidade (como discursar, no caso de Brody); os filhos bem-educados e cordiais, que respeitam seus pais; o marido que anseia estar com a família, que se dedica à somente uma esposa, que ensina e tem a admiração dos filhos. Assim, delineia-se o soldado ideal, o homem ideal, a mulher ideal, a família ideal, amalgamas de uma nação ideal.

<sup>12</sup> Cena do episódio piloto de Homeland, aos 15m29,901s.

<sup>13</sup> Cena do episódio piloto de Homeland, aos 19m44,693s.

<sup>14</sup> Nos Estados Unidos a fita amarela é usada como símbolo de solidariedade para com aqueles que estejam longe de casa. Significa esperança de que a pessoa retorne logo e em segurança para o lar.

Contrapondo a este ideal de família, Homeland apresenta Carrie Mathison, uma oficial da Central de Inteligência Americana (CIA) que ocupa, de modo geral, uma posição pouco comum para mulheres. A agente possui habilidades específicas que a tornam especial. Além do faro para investigação e raciocínio rápido, é fluente em vários idiomas (inclusive árabe), é destemida e está disposta a pagar qualquer preço para o sucesso de suas missões. Isso inclui lançar mão de estratégias que, pelo menos oficialmente, são pouco aprovadas no discurso corrente da sociedade ocidental. Seria uma imagem dissonante do ideal feminino estadunidense?

Logo nos primeiros capítulos, observa-se que a oficial desobedece às ordens de seus superiores quando acha conveniente, ameaça colegas, mente para seus informantes, prometendo coisas que não poderá cumprir (como proteção, por exemplo), rouba arquivos confidenciais, invade a privacidade de suspeitos sem autorização judicial e até mesmo se oferece sexualmente para conseguir informações e favores.

Além dessas e outras questões apresentadas na série, Carrie sofre de um transtorno de humor. Disfunção, esta, diagnosticada pela medicina e que a agente tenta manter em segredo temendo perder seu emprego<sup>15</sup>. Durante praticamente todos os episódios da primeira temporada os roteiristas produzem um jogo de cenas que faz o/a telespectador/a se manter incerto sobre as (des)qualidades da protagonista.

Embora Carrie fosse independente financeiramente e “bem-sucedida” profissionalmente, ela parece presa, condenada por um sistema cultural, social e político que insiste em reafirmar que o lugar da mulher contemporânea ainda permanece ao lado da família (FOUCAULT, 2005). Um sistema que é visto por Lauretis como produto e processo de uma tecnologia sexual onde “o gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre oposição ‘conceitual’ e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos” (LAURETIS, 1994, p.211). Seria o distúrbio

<sup>15</sup> O assunto aparece dissimulado e gradativamente, vindo à tona (para o/a telespectador/a) no final do segundo episódio, quando Carrie conversa brevemente com a irmã sobre a maneira como a agente resolveu lidar com o transtorno. Embora existisse certa desconfiança entre alguns colegas, o diagnóstico só é revelado para os colegas da CIA no nono episódio da série, quando Saul encontra Carrie, depois de um acidente em uma operação mal sucedida, em um estado de bastante agitação e dizendo coisas que pareciam sem sentido.

emocional e psicológico da protagonista uma maneira de justificar o quanto ela foge do padrão heteronormativo da sociedade ocidental contemporânea?

Além desta questão, outras também serão abordadas, como o que significam as representações do feminino construídas em *Homeland*? Quem são, o que fazem, como são modeladas? Minha intenção, durante a pesquisa, é observar e discutir, através da análise da série de TV estadunidense, como as imagens do feminino são construídas e reiteradas. Trata-se de imagens que permanecem em construção, que vêm se fortalecendo cada vez mais desde que os Estados Unidos sofreram “o maior atentado terrorista em território americano em 11 de setembro de 2001”<sup>16</sup>. Além disso, tentar perceber os mecanismos que as produzem, bem como o sentimento que motiva e aciona a articulação destas imagens e a consolidação de alguns sentidos.

Junto às imagens de mulheres, não por acaso, é construída a imagem modelada do herói, do homem público estadunidense, filho e defensor da nação, e nesta forma-se também a imagem do pai, protetor, o modelo ideal de família, e todo um discurso cotidiano que invoca aqueles valores morais reiterados e disseminados, inclusive de “justiça” e de “liberdade”. Será que a liberdade dos cidadãos americanos está realmente resguardada através de esforços militares para protegê-la? É possível dizer que o herói, a nação, bem como a família “ideal ou “perfeita” ali representada, de fato existem naquela sociedade? De que forma as imagens aparecem e precisam ser reiteradas para fazer operar uma construção política e/ou ideológica? Os ataques já praticados justificam o crescimento dos investimentos militares em ações ditas antiterroristas? Seria possível quantificar os investimentos na produção de imagens e na produção dessa cultura de “liberdade” e do “terror”?

O *teaser*<sup>17</sup> de *Homeland* veiculado na mídia antes que o programa estreasse em rede nacional mostrava um desfile de soldados e veteranos de guerra com a seguinte narração: “Alguns dizem que nosso modo de vida está em perigo... outros, dizem que se ficarmos paranoicos, os terroristas vencem. Mas, e se a ameaça for real? E ela é a única que consegue ver isso.”<sup>18</sup> “Ela”, no caso, é a heroína construída, a agente do governo que juntamente com o herói

<sup>16</sup> Uma imagem que emerge no século XX com a presença estadunidense decisiva nos destinos da 2ª Grande Guerra Mundial, renovada em conflitos ao longo de todo século XX, particularmente na Guerra do Vietnam.

<sup>17</sup> *Teaser*, que em inglês significa provocador, é uma edição curta para divulgação, isto é, uma estratégia de marketing para atrair a atenção do público para algo que ainda será lançado.

<sup>18</sup> Propaganda publicitária veiculada em setembro de 2011 no canal *Showtime* da TV americana.

construído protagoniza a série. Nas imagens do desfile, todos, exceto o grande herói que voltou para casa e uma especialista da Divisão Antiterrorista da CIA, aparecem com os olhos vendados pela bandeira dos Estados Unidos. “Ela” é a espiã determinada que se mantém nos bastidores, lutando contra a “ameaça” que o mundo ocidental vive. Ela exprime, talvez, a outra face dos olhos estadunidense frente aos conflitos do nosso tempo.

Seriam os inúmeros especialistas anônimos que fazem todo o trabalho de investigação para combater possíveis ataques, inclusive a protagonista da série, os “verdadeiros heróis” da nação norte-americana e do Ocidente? Aqueles, cujos nomes o herói retratado em Homeland não pode mencionar, mas tentou de alguma forma agradecer por terem salvado sua vida? A ameaça terrorista é mesmo real ou não passa de uma paranoia construída? Qual seria a intenção de um canal de televisão estadunidense, ao exibir uma ficção em que o grande herói nacional é, na verdade, uma ameaça ao conhecido modo de vida americano? Ao produzirem tal programa, qual teria sido a intenção dos roteiristas, ao escolherem uma personagem do sexo feminino para ser a grande protagonista e, porque não, a “grande” e “verdadeira” heroína da nação estadunidense?

A série Homeland leva o/a telespectador/a a acompanhar os desafios vividos por Carrie Mathison (estrelada por Claire Danes), uma oficial de operações da Central de Inteligência Americana que acredita na teoria de que um fuzileiro estadunidense, o Sargento Nicholas Brody (interpretado por Damian Lewis) ex-prisioneiro de guerra da Al Qaeda, mudou de lado, tornando-se inimigo do exército americano e, consequentemente, representa um significativo risco à segurança nacional. Na trama, Brody é casado com Jessica (apresentada pela atriz brasileira Morena Baccarin). O relacionamento do casal teve início ainda na adolescência e juntos, o casal teve dois filhos: Dana (estrelada por Morgan Saylor) e Chris (interpretado por Jackson Pace), ambos adolescentes.

Homeland, que é produzida pelo coletivo Teakwood Lane Productions, Cherry Pie Productions, Keshet Broadcasting, Fox21 e Showtime Networks, tem sido exibida desde outubro de 2011 no canal Showtime na TV estadunidense. No Brasil, a série estreou em março de 2012 no canal por assinatura FX e passou a ser exibido também na TV aberta em janeiro de 2014, pela Rede Globo, com o título de “Homeland – Segurança Nacional”. Segundo o IMDb - Internet Movie Database (Base de Dados de Filmes da Internet), a série também foi exibida

em outros 23 países<sup>19</sup>. O episódio piloto foi bastante aclamado pela crítica, recebendo vários elogios de jornais como The Washington Post<sup>20</sup>, Metacritic<sup>21</sup>, The Boston Globe<sup>22</sup> e IGN<sup>23</sup>, entre outros.

A maior parte dos episódios foi produzida e escrita pelos estadunidenses Howard Gordon e Alex Ganza, que se basearam em uma série israelense intitulada *Hatufim*, criada por Gideon Raff<sup>24</sup>, ainda inédita no Brasil. Gordon e Ganza desenvolvem trabalhos em conjunto desde 1986. A primeira parceria da dupla foi formada quando escreveram o roteiro de um dos episódios da série *The Wizard*<sup>25</sup>. Depois trabalharam, ainda, nas séries *Spencer: For Hire*<sup>26</sup>, *Beauty and the Beast*<sup>27</sup>, *24 Horas*<sup>28</sup>, entre outras.

*Hatufim*, que inspirou a trama de *Homeland*, retrata o processo de readaptação de soldados que retornam para suas casas depois de presenciarem os horrores da guerra. A jornalista especialista em séries, Fernanda Furquin, descreve o programa de TV, que estreou em Israel em 2010 e teve a segunda temporada exibida em 2012, como

(...) um drama sobre a readaptação de soldados que voltam traumatizados para a casa após uma longa ausência. Há dezessete anos, três soldados israelenses foram feitos prisioneiros durante uma missão secreta para matar um membro da Jihad. A história de *Hatufim* inicia quando o governo de Israel consegue finalizar as negociações de troca de prisioneiros. Terroristas islâmicos,

<sup>19</sup> Conforme o IMDb, *Homeland* é exibido nos Estados Unidos, Canadá, Noruega, Suécia, Holanda, Reino Unido, Espanha, Japão, Finlândia, Bélgica, Alemanha, Hungria, Argentina, República Checa, Estônia, Grécia, Croácia, Itália, Lituânia, Portugal, Sérvia, Rússia, Vietnam, Austrália, Irlanda e Brasil.

<sup>20</sup> Conforme o artigo 2011 *TV season: Few smooth takeoffs, many bumpy arrivals*, de Hank Stuever (2001).

<sup>21</sup> Conforme o artigo *Homeland: Season 1*, do site METACRITIC.

<sup>22</sup> Conforme o artigo *Which new fall series make the grade?*, de Matthew Gilbert (2011).

<sup>23</sup> Conforme o artigo *Homeland: Pilot Review*, de COLLURA, Scott Collura (2011).

<sup>24</sup> Gideon Raff também contribuiu no roteiro e produção dos episódios de *Homeland*, embora não esteja listado entre os principais desenvolvedores da série.

<sup>25</sup> *The Wizard*, segundo o IMDb, é uma série de televisão estadunidense, que conta a história de um garoto chamado Jimmy Woods, que sofre de uma doença mental grave e tem um talento natural para jogar videogames. Ele e dois amigos fogem de casa e cruzam o país até Los Angeles para competir no campeonato final de videogames.

<sup>26</sup> *Spenser: For Hire*, conforme o IMDb, é uma série norte-americana de mistério e suspense baseada no romance "Spenser" de Robert Parker. Na trama, Spenser é um investigador privado que vive em Boston, se envolve em um novo mistério de assassinato cada episódio.

<sup>27</sup> *Beauty and the Best* é, segundo o IMDb, uma série dramática estadunidense que conta versão atualizada do conto de fadas tem um foco duplo: a relação entre Vincent, (um mítico, nobre fera) e Catherine (promotora Nova York); e uma sociedade utópica repleta de segredo de párias que vivem em um santuário subterrâneo onde Vincent está protegido e amado.

<sup>28</sup> Conforme o IMDb, *24 horas* é uma série americana em que cada episódio apresenta uma hora da vida de Jack Bauer, chefe de operações de campo da Divisão Contraterrorismo da CIA, e cada temporada tem lugar dentro de um período de 24 horas.

responsáveis por um atentado à bomba que matou dezenas de cidadãos, serão entregues em troca dos dois soldados israelenses que sobreviveram, Nimrod (Yoram Toledano) e Uri (Ishai Golan), bem como o corpo do terceiro, Amiel (Assi Cohen).

Ao longo da primeira temporada, a série mostra a difícil adaptação de Nimrod e Uri à rotina de suas famílias e do país. Em paralelo, eles enfrentam a desconfiança de um psicólogo militar encarregado de interrogar os dois soldados. Acreditando que eles escondem algum segredo, o Dr. Haim (Gal Zaid) pede ajuda à agente Iris (Sendi Bar) para tentar descobrir a verdade. Assim, ela se envolve romanticamente com Uri, o mais frágil dos dois soldados (FURQUIN, 2013).

O drama israelense, que também foi exibido em diversos países da Europa, não inspirou apenas a criação de Homeland, os direitos de sua adaptação também foram adquiridos pela Pomodoro Stories, que deverá produzir uma versão para as televisões latino-americanas, e a Weit Media, que fará uma versão russa.

Claire Danes, que interpreta a personagem principal do drama estadunidense, começou sua carreira no cinema aos 10 anos. Entretanto, tornou-se mais conhecida pelo público americano aos 15 anos de idade, quando interpretou a adolescente Angela Chase, protagonista da série *My so called life*. A atriz ganhou um prêmio Golden Globe e foi indicada para receber um Emmy por sua interpretação na mesma série. Claire Danes ganhou, ainda, os prêmios Golden Globe, Emmy e SAG pela atuação na série *Temple Grandin* em 2010, e o Golden Globe e Emmy, em 2012 e 2013, pela atuação em *Homeland*. No Brasil, Danes tornou-se popular (principalmente entre o público adolescente) em 1997, aos 17 anos, quando atuou ao lado de Leonardo DiCaprio em *Romeu + Julieta*, uma adaptação da peça de Shakespeare dirigida pelo australiano Baz Luhrmann.

*Homeland*, que originalmente recebeu o título provisório *Patriots* (*Patriotas*), conta a história de um soldado estadunidense que foi dado como morto na invasão do Iraque em 2003. Milagrosamente, após oito anos em cativeiro, o soldado é encontrado por um pelotão americano e retorna ao seu país de origem como herói nacional. Entretanto, apesar de ser considerado um herói, o fuzileiro não convence uma especialista em investigações antiterrorista da CIA que, enquanto luta contra seus próprios problemas psicológicos, acredita tratar-se de um agente enviado pela Al Qaeda e passa a vigiá-lo.

A ideia inicial dos roteiristas Howard Gordon e Alex Ganza era produzir um filme; entretanto, ao perceberem que precisariam de mais tempo para desenvolver todos os temas que gostariam

de abordar, optaram por transformar o roteiro original em uma série de TV. Embora os produtores de Homeland tenham se inspirado na série israelense Hatufim, a estrutura narrativa das histórias é bastante diferente; o que leva muitos críticos a considerarem o roteiro de Homeland original e independente. Para Furquin, enquanto Hatufim parece concentrar-se na relação familiar e social vivenciada pelos soldados que retornam para suas casas depois de anos em cativeiro, a série estadunidense segue o estilo da série 24 Horas<sup>29</sup>, também produzida por Gordon e Ganza, em que o protagonista é um agente de investigação da Unidade Contra Terrorista (CTU) que não se preocupa com as implicações morais e éticas de suas ações para justificar a maneira como trabalha para evitar a ameaça terrorista. No caso de Homeland, a protagonista da história é uma mulher que, assim como a personagem principal de 24 Horas, está disposta a fazer qualquer coisa pelo seu trabalho (FURQUIN, 2003).

O termo “*homeland*”, que dá título à série, denota a opção pelo deslocamento da ênfase do “lar” à “pátria” e pelo alargamento do aspecto simbólico, ao articular as esferas macro e micro da vida social, bem como as relações/imbricações do público e do privado na constituição/recriação do mundo social.

Na intenção de explorar a construção da imagem feminina diante da ameaça terrorista que se fortalece cada dia mais desde os atentados de 11 de setembro, procurei priorizar a análise em torno da personagem central da trama de Homeland: Carrie Mathison. Descrita no sítio eletrônico do IMDb como “brilhante, instável e intensa”, e interpretada pela atriz estadunidense Claire Danes, a protagonista é uma agente da CIA que “possui a habilidade de decifrar casos e encontrar pistas onde nenhum outro pode”. Diagnosticada com distúrbio bipolar, luta para manter equilíbrio, às vezes manifesta excessos emocionais, enquanto mantém uma intuição afiada.

Apesar de o trabalho preencher a maior parte do seu tempo, Carrie tem um bom relacionamento com a irmã mais velha, Maggie, duas sobrinhas, Ruby e Josie, e de seu pai, Frank, que também sofre de transtorno bipolar. Enquanto estudava árabe na Universidade de Princeton, foi recrutada para trabalhar na CIA pelo seu mentor, Saul Berenson. Saul, de certa maneira, representa para ela uma figura paterna em quem ela confia para ajudá-la a navegar nas regras

<sup>29</sup> 24 Horas é uma série de televisão produzida e realizada nos Estados Unidos e estrelada por Kiefer Sutherland, no papel do agente da Unidade Contraterrorista Jack Bauer. Cada temporada da série possui 24 episódios que cobrem 24 horas de um dia da vida de Bauer, usando o método da narração em tempo real.

e políticas da CIA. Frequentemente, Carrie entra em conflitos com seu superior direto, o diretor da CIA, David Estes, com quem tem uma relação bastante tensa e, no passado, teve um caso amoroso.

Durante um trabalho no Iraque, um dos informantes contou para ela sobre um prisioneiro estadunidense que havia se tornado um colaborador da Al Qaeda. No início da série televisiva, convencida de que o Sargento Nicholas Brody seria este prisioneiro de guerra, torna-se obcecada pela ideia de provar para todos que ele é um terrorista e não um herói nacional. Acreditando que suas ações eram justificadas em vista da importância do trabalho que estava desenvolvendo e da perspectiva da investigação que só ela tinha, em muitas ocasiões Carrie comporta-se de maneira irregular e quebra os protocolos e leis impostas pela CIA e pelo governo norte-americano, causando incidentes internacionais, e chegando ao extremo de se envolver sexualmente e emocionalmente com o ex-fuzileiro e suspeito, Sargento Brody, alvo de sua investigação e considerado por ela, inicialmente, e por muitos, ao final, inimigo da nação.

## A Dissertação

A dissertação foi organizada em dois capítulos, no primeiro, intitulado “Carrie Mathison: representações sociais do feminino”, analiso a primeira temporada da série e, especificamente, a construção da personagem feminina que protagoniza Homeland.

Ao observar os traços e as pistas deixadas nas sequencias e nos diálogos entre as personagens da série, é possível perceber o sexo no centro do discurso. Como ensina Michel Foucault, “desde o século XIX há uma produção discursiva intensa em torno do sexo e não no sentido de punir, reduzir, restringir, mas sim em função de multiplicar e incitar” (SWAIN, 2008, p.2). Nota-se, ainda, como os dispositivos de poder operam modelando os significados de “mulher verdadeira”, especialmente o dispositivo amoroso, que será tratado mais adiante. Junto à construção da personagem, temas como o “terrorismo” e o trauma dos veteranos de guerra aparecem, entremeados na análise das representações das personagens, demonstrando como o texto da ficção está diretamente relacionado a questões do imaginário estadunidense e ocidental e que envolvem os/as telespectadores/as, e como essas construções emergem, criam e reiteram os sentidos para aqueles que acompanham a trama.

No segundo capítulo, “Carrie e Brody: tecnologia de gênero em operação”, analiso a segunda e terceira temporada da série. Ao dar continuidade à análise da personagem construída, é possível perceber, também nas representações da série, que as identidades não são fixas e/ou pré-determinadas, ainda que alguns sentidos e valores do feminino reapareçam reiterados. Trata-se de abordagem que sugere pensar as representações em um processo em construção e autoconstrução, que pode sofrer transformações dependendo da forma como é interpelada (HALL, 2006).

Tradicionalmente, alguns trabalhos foram atribuídos às mulheres nas sociedades ocidentais. Esta atribuição se deve à naturalização da fragilidade e da inferioridade feminina, contrapondo a inteligência, racionalidade e independência do sexo masculino (ENGEL, 1997). Da série, é possível apreender como o sistema sexo-gênero funciona, mesmo quando os operadores não parecem ter intenção de operá-lo. Além disso, podemos observar como o governo dos Estados Unidos da América opera estrategicamente para manter sua hegemonia e liderança frente aos demais países do mundo, tanto no Ocidente, quanto no Oriente, e como a figura do herói, não por acaso uma representação forte e central do masculino, também de caráter relacional, aparece como principal articulador para os operadores das estratégias utilizadas, também pela mídia, para assegurar esta hegemonia.

## CAMINHOS TEÓRICOS-METODOLÓGICOS: EM BUSCA DE UM MIRANTE EXCÊNTRICO

Entusiasmada com a série televisiva *Homeland* que acompanhei pelos serviços de oferta *on demand*, percebendo nela uma oportunidade para tratar das relações entre história e cinema, da problemática das identidades culturais e proceder a crítica feminista em um produto da mídia contemporânea, escolhi como objeto de estudo as três primeiras temporadas, já que estavam disponíveis para os usuários brasileiros da Netflix, uma das maiores operadoras de TV por *internet* do mundo.

Para facilitar o trabalho de decupagem e seleção dos trechos que gostaria de abordar, utilizei um resumo dos episódios disponível no blog de Mauro Orlandini<sup>30</sup>, crítico amador de séries televisivas. Também encontrei disponível *online*, em blogs de fãs da série *Homeland*, roteiros de alguns episódios e *scripts* com as falas das personagens. Enquanto assistia a cada um dos episódios, este material funcionou como guia para manter a ordem cronológica dos episódios e recortar trechos cujos destaques seriam importantes para a análise. Estes recortes estavam centralizados em torno de algumas temáticas como representações do feminino, do referente masculino, localizações identitárias de sexo-gênero, imagens da família, do casamento, da nação, entre outras.

Assim, instigada para pensar não apenas as relações entre a história e a ficção, mas também as diferenças da/na cultura, as construções identitárias, e sobretudo a veiculação e os efeitos das representações do feminino, passei a aprofundar a análise dos trechos recortados com base no aprofundamento dos estudos feministas, dos estudos culturais e da teoria crítica dos estudos pós-coloniais. Algumas perspectivas específicas foram fundamentais para a análise efetuada, por isso, antes de dar início aos capítulos, procurei explicitar e discutir outros conceitos e abordagens que orientaram as interrogações e os eixos da dissertação construída.

Em *Homeland*, procuro observar como as correlações de forças operam e como as representações do feminino, da sexualidade, bem como do herói, da família e da nação são

---

<sup>30</sup> Mauro Orlandini's Home Page, disponível em: < <http://www.iasfbo.inaf.it/~mauro/TV/> > Acesso em 01/06/2014.

construídas e reiteradas nos discursos, modelando homens e mulheres, determinando a maneira que o “bom” homem, a “boa” esposa e os filhos devem se portar, e estabelecendo, ainda, qual seria o comportamento correto, desejável, normalizado, em relação permanente com os “desvios”, de sujeitos ou assujeitados em uma família, sociedade ou nação considerada exemplar. Durante a análise, é necessário pensar nas peculiaridades do caso estudado e em características específicas que nos dão pistas do funcionamento dessas correlações de forças.

Entendo que seja importante observar os vários elementos da confecção de um filme - montagem, enquadramento, movimentos de câmera, iluminação, utilização ou não da cor – todos eles, são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, e lhe dão um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992, 3). Não pretendi, entretanto, fazer uma análise pormenorizada da série, no âmbito da linguagem cinematográfica, dos planos-sequência, dos elementos que constituem, mas uma abordagem livre que articulasse a forma e o conteúdo, em algumas relações específicas que propiciem o exercício da crítica da construção do feminino em alguns eixos escolhidos.

Compartilhando a opinião de Eric Hobsbawm ao dizer que o cinema muda a maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo<sup>31</sup>, optei pela estratégia de trabalhar com o cinema como linguagem e objeto de análise. Homeland, a obra escolhida como objeto de estudo, é, na verdade, uma produção em padrões cinematográficos realizada para ser exibida na TV. Nos últimos anos, as séries de televisão passaram por inúmeras transformações e têm se aproximado cada vez mais das produções cinematográficas. Toda a estrutura da equipe técnica e o equipamento utilizado nos processos de filmagem, edição e finalização de cada episódio são bastante semelhantes aos processos e estruturas utilizados no cinema.

Conforme Lilian Fontes Moreira, pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a televisão se destaca entre os dispositivos de mídia por “oferecer uma gama de produtos heterogêneos, construídos com base nos modos de subjetivação com os quais se expressa determinada sociedade” (MOREIRA, 2014, p.28). Para a autora,

enquanto os filmes cinematográficos se constituem a partir de certa progressão narrativa que se encaminha para a conclusão de uma situação específica, nas séries televisivas, as histórias se desenvolvem em temporadas

<sup>31</sup> Em entrevista a Nicolau Sevcenko na edição do dia 4 de julho de 1988 do jornal Folha de São Paulo (SEVCENKO, 1988, p. D-1).

de 8 a 13 episódios, de 45 minutos à uma hora de duração. Essa estrutura narrativa permite que os personagens sejam desenvolvidos em maior profundidade, do que em um filme de 90 minutos, criando um vínculo, um envolvimento do telespectador com o seu herói (MOREIRA, 2014, p.32)

Moreira aponta ainda, para uma preocupação com a qualidade da narração fílmica das séries que se assemelha à do cinema. Além disso, observa-se nas produções mais recentes, certo cuidado com a fotografia, luz, o som, entre outros, como ocorre nas produções cinematográficas. Segundo Moreira, o formato deve também ser considerado, já que “o desdobramento em vários episódios permite desenvolver com mais profundidade os temas referentes a cada assunto” (MOREIRA, 2014, p.32). Embora o produto final seja destinado para a televisão, devido às ofertas *on demand* como Netflix, Telecine Play, Netmovies, Google Play e iTunes, entre outros, o/a telespectador/a tem a liberdade para assistir os episódios em um ritmo particular, facilitando assim o acesso do público às séries.

Partindo das ideias de Jacques Le Goff e de Foucault sobre os documentos, e tendo em mente que separar a produção de um texto, seja ele literário, jornalístico, cinematográfico ou televisivo, das condições históricas em que foi produzida, nos parece tarefa quase impossível, senão desnecessárias, entendo que as séries televisivas podem ser usadas como fonte de análise histórica e auxilia na compreensão de realidades, uma vez que estas carregam consigo mensagens que vão desde a criação dos personagens, até os sentidos que vemos, sentimos, deciframos ou imaginamos a partir das imagens expostas na tela.

Para diversos/as estudiosos/as dos estudos feministas, as mulheres são oprimidas dentro da indústria cinematográfica. Elas são oprimidas por serem “embaladas” como imagens (objetos sexuais, vítimas ou vampiras); e, por último, elas são oprimidas dentro da teoria do cinema, por críticos do sexo masculino que celebram autores como Sirk ou Hitchcock por sua complexidade ou ironia ou que, de alguma forma, exaltam o material masculino, reiterando a representação do feminino como algo mais humilde ou “*weepie*”<sup>32</sup> (THORNHAM de 2009, p.9).

A teoria do cinema feminista começa, segundo Sue Thornham, como um ato político urgente. Sem ferramentas teóricas, não se pode começar a transformar mitos e práticas existentes, e as feministas de Simone de Beauvoir em diante começaram a ver o cinema como chave, ou

<sup>32</sup> Exageradamente sentimental (Tradução nossa).

melhor, “key carrier”<sup>33</sup> de mitos culturais contemporâneas. É através destes mitos - encontrados em religiões, tradições, língua, contos, músicas, filmes - que nossas existências materiais são vistas, e vivem. Conforme Thornham, citando Beauvoir, a representação do mundo, como o próprio mundo, é o trabalho de homens; eles descrevem isso do seu próprio ponto de vista, o que eles confundem com a verdade absoluta, as mulheres, também, devem inevitavelmente ver-se através destas representações (THORNHAM, 2009, p.10).

Sob a influência dos movimentos feministas do início dos anos 1970, inúmeras estudiosas começaram a observar o cinema de maneira diferente. Este novo olhar, segundo Smelik, “levou à redescoberta da mulheres esquecidas: diretoras, roteiristas, produtoras e atrizes e uma reavaliação de estrelas femininas”<sup>34</sup> (SMELIK, 1998, p.7-8). Tal abordagem encontrou suporte no método sociológico que buscava igualdade e emancipação no cinema. Para teóricas como Molly Haskell (1987) e Marjorie Rosen (1973) o cinema refletia a realidade das mulheres e a principal tarefa dos/as cineastas feministas deve ser “desfazer o feitiço de uma fantasia culturalmente dominante do eterno feminino, mostrando a vida ‘real’ de mulheres ‘reais’ na tela do cinema”<sup>35</sup> (SMELIK, 1998, p.8).

Outra importante teórica feminista dos anos 1970, Sharon Smith, preocupou-se em expor tanto como falsa quanto opressora a imagem limitada de mulheres oferecida pelo cinema. Para ela, esta é uma conta que está em pauta para vincular o poder das representações cinematográficas com o contexto social que produz e recebe significados, e para insistir no poder coletivo das mulheres para instigar a mudança. Trata-se de uma polêmica poderosa, mas sua estrutura teórica permanecia subdesenvolvida naquela época. Para ela, as vezes representações de cinema pareciam ser o produto de propaganda deliberada; as vezes pareciam o resultado de fantasia inconsciente. Segundo a autora, filmes refletem mudanças sociais, mas também moldam atitudes culturais. Seus estereótipos são produto de pressupostos inconscientes muito arraigados, sem muitas chances de serem alterados. O caminho a seguir para possibilitar as mudanças nas representações das mulheres no cinema seria “abraçar” uma maior variedade de

<sup>33</sup> Transportador-chave (Tradução literal).

<sup>34</sup> Tradução nossa de: “led to the rediscovery of forgotten women directors, script writers, producers and actresses and a reappraisal of female stars”.

<sup>35</sup> Tradução nossa de: “undo the spell of a culturally dominant fantasy of the eternal feminine by showing the ‘real’ life of ‘real’ women on the silver screen”.

papéis para as mulheres, mas Smith reconhece que para que isso ocorra completamente um novo modo de pensar seria necessário (THORNHAM, 2009, p.10).

Molly Haskell, entretanto, rejeita uma análise que vê filme apenas como um campo fértil para a exploração de estereótipos femininos, argumentando que os filmes deveriam ser examinados em todas as suas complexidades (THORNHAM, 2009, p.11). Em consonância a este pensamento, pesquisadores/as, principalmente marxistas, passaram a analisar os filmes como "textos" - estruturas complexas de códigos linguísticos e visuais organizados para produzir significados específicos. Eles não são apenas coleção de estereótipos. Para avaliar imagens cinematográficas de mulheres em termos de sua maior ou menor "verdade" ou os seus graus de "distorção" é, como argumenta Claire Johnston, o mesmo que perder o foco, uma vez que os filmes estruturam seus significados através de sua organização de sinais visuais e verbais (THORNHAM, 2009, p.12).

Para tais pesquisadores/as, são as estruturas textuais que devemos examinar, porque são nelas, em vez de em qualquer manipulação consciente pelo diretor de cinema indivíduo, que os significados são produzidos. Filmes, em suma, são portadores de ideologia. Ideologia, neste caso, definida como sistemas representacionais ou "maneira de ver", o que nos parece ser "universal" ou "natural", mas que na verdade é o produto das estruturas de poder específicos que constituem a nossa sociedade (THORNHAM, 2009, p.12). Durante os últimos anos o cinema tem sido, nas palavras de Laura Mulvey, "o terreno crucial" para os debates feministas sobre cultura, representação e identidade (THORNHAM, 2009, p.2).

Segundo Stuart Hall, também, é na forma discursiva que a circulação do produto se realiza, bem como a sua distribuição a diferentes públicos. Uma vez realizado, o discurso, quando é completo e eficaz, deve ser traduzido em práticas sociais. Para o autor, se este discurso não tem significado para o público alvo, ele deixa de ser consumido. Ou seja, se o significado não é articulado na prática, não tem efeito algum (HALL, 1997, p. 42).

A partir de semiótica, críticos/as de cinema feministas aprenderam a analisar o papel essencial das técnicas cinematográficas na representação da diferença sexual. Da psicanálise, aprenderam a analisar estruturas de desejo e subjetividade. Aos poucos, acompanhando os avanços epistemológicos, a teoria feminista do cinema mudou seu foco da crítica do conteúdo ideológico de filmes para a análise dos mecanismos e dispositivos para a produção de sentido em filmes. Os filmes não eram mais vistos como um reflexo, cheio de significados, mas como

uma construção destes significados; assim, para Smelik, o cinema como uma prática cultural produzativamente significados sobre as mulheres e feminilidade. No bojo desse deslocamento, a noção de ideologia é substituída por uma série de novos conceitos que fazem a análise feminista do poder das imagens, tanto mais nítida quanto mais forte (SMELIK, 1998, p. 9).

Autoras como Laura Mulvey argumentaram que as identificações cinematográficas “foram estruturadas ao longo das linhas de diferença sexual”<sup>36</sup>. Deste modo, as representações do modelo masculino perfeito, completo ou ideal se sustentam em oposição à imagem distorcida da personagem feminina frágil e passiva. Por causa disso, espera-se que o espectador se identifique mais com o homem do que com a personagem feminina nos filmes (SMELIK, 1998, p.10-11). De acordo com Mulvey, em termos psicanalíticos, a imagem da “mulher” é fundamentalmente ambígua na medida em que combina atração e sedução evocando a ansiedade da castração. Para Smelik, o cinema clássico resolve a ameaça de castração de duas maneiras: através da estrutura narrativa voyeurista ou através do fetichismo. Para dissipar esta ameaça no nível da narrativa, a personagem feminina deve ser considerada culpada. Esta “culpa” é selada por qualquer castigo ou salvação e a história do filme se resolve por meio dos dois finais tradicionais que são disponibilizados para as mulheres: ela deve morrer ou se casar. De qualquer maneira, a catarse está à mão para o espectador masculino (SMELIK, 1998, p.11).

Com Mulvey, entre outras autoras, a noção do “olhar masculino” tornou-se um termo taquigráfico para a análise de mecanismos complexos de cinema que envolvem estruturas como voyeurismo, narcisismo e fetichismo. (SMELIK, 1998, p.11). A pesquisadora sugere que a espectadora feminina não se identifique apenas com a ranhura de feminilidade passiva que lhe fora atribuída; ela também adota o olhar masculino, mesmo quando permanece “inquieta em sua roupa de travesti”<sup>37</sup> (SMELIK, 1998, p.12).

Mary Ann Doane (1987), ao fazer sua análise de cinema fundamentada nos estudos feministas chega à conclusão de que a identificação do sexo feminino e subjetividade são significadas negativamente em processos emocionais, como masoquismo, paranoíta, narcisismo e histeria. Para ela, os filmes sobre mulheres, apesar de seu foco em uma personagem principal feminina perpetuam esses processos e, assim, confirmam estereótipos sobre a psique feminina. Os

<sup>36</sup> Tradução nossa de: “were structured along the lines of sexual difference”.

<sup>37</sup> Tradução nossa de: “restless in its transvestite clothes”.

investimentos emocionais levam à superidentificação, destruindo a distância entre o desejo da personagem feminina e da espectadora. (SMELIK, 1998, p.13). A dificuldade para teorizar as espectadoras, ou a recepção feminina, levou Jackie Stacey (1987) a dizer que “críticos de cinema feminista parecem ter escrito o cenário mais escuro possível para o olhar feminino, chegando a considerá-lo como sendo do sexo masculino, masoquista ou marginal”<sup>38</sup> (SMELIK, 1998, p.13).

A questão da subjetividade feminina foi explorada não apenas em relação à espectadora, mas também na estrutura narrativa do filme. Colaboração fundamental para este campo de pesquisa, são os estudos de Teresa de Lauretis, que examinam as relações entre as mulheres na historiografia e as representações das mulheres no cinema, em uma perspectiva semiótica e psicanalítica. Para ela, na cultura ocidental a “mulher” é representada como “o outro”, diferente do homem. Esta “mulher” é uma ficção, uma representação, e é fundamentalmente diferente de “mulheres” no plural (LAURETIS, 1984, p.5).

Segundo Lauretis, o sujeito feminino se encontra em uma posição impossível: “as ‘mulheres’ encontram seu sentido em nenhum lugar, presas entre a representação da masculinidade e a imagem especular de feminilidade que ela produz elas não podem representar-se”<sup>39</sup> (SMELIK, 1998, p.116). Em Alice Doesn't (1984), Lauretis ensina que a subjetividade não é uma identidade fixa, mas um constante processo de autoprodução. Deste modo, a narrativa é um dos caminhos para reproduzir a subjetividade. Segundo a autora, “cada história deriva sua estrutura do desejo do sujeito e da sua inscrição em códigos socioculturais”<sup>40</sup> (SMELIK, 1998, p.16). Assim, conforme Lauretis, a narrativa é estruturada por um desejo tanto sociopolítico quanto econômico dominado pelo controle dos homens sobre as mulheres (SMELIK, 1998, p.16).

De acordo com Lauretis, a psicanálise não é capaz de abordar a relação complexa e contraditória entre "Mulher" e "mulheres". Já a semiótica possibilita uma visão sobre as maneiras pelas quais estruturas narrativas constroem e representam subjetividade e também

<sup>38</sup> Tradução nossa de: “feminist film critics have written the darkest scenario possible for the female look as being male, masochist or marginal”.

<sup>39</sup> Tradução nossa de: “‘woman’ finds herself in a meaningless nowhere where women cannot represent themselves, caught between masculine representation and the specular image of femininity it produce”.

<sup>40</sup> Tradução nossa de: “each story derives its structure from the subject's desire and from its inscription in socio-cultural codes”.

apontam para uma mudança potencial dessas estruturas. Jackie Stacey sugere que se separe a identificação de gênero da sexualidade, frequentemente confundidos em nome da diferença sexual. Para ela, quando a diferença não é reduzida apenas à diferença sexual, mas também é entendida como a diferença entre as mulheres, a representação de um desejo feminino ativo se torna possível, mesmo em filmes de Hollywood (SMELIK, 1998, p.21).

A hipótese subjacente do projeto de Anneke Smelik é que as cineastas feministas representam os sinais e significações de “mulheres” e de “feminilidade” de forma diferente a partir dos códigos e convenções do cinema dominante, e, ainda assim, empregam e distribuem (em vez de desestruturar) o prazer visual e a narrativa. (SMELIK, 1998, p.2). A subjetividade é algo fundamental para o projeto da autora. Ela vê a subjetividade como um processo contínuo, entendida como um processo dinâmico, necessário e possível para explicar a mudança e transformação. Adotando Foucault para seus propósitos, a autora acrescenta que as mulheres, não apenas aquelas sujeitas ao poder, elas também têm o potencial e o poder de tornar-se algo diferente daquilo que foram programadas para se tornar sujeitos e existir socialmente quando as circunstâncias sociais são favoráveis (SMELIK, 1998, p.2).

Segundo Smelik, o processo de tornar-se-sujeito é tomado em uma rede de relações de poder em que a diferença sexual é um importante fator constitutivo, juntamente com outros como raça, classe, orientação sexual, idade. A subjetividade “constitui e é constituída por um conjunto de experiências, bem como por condições materiais externas”<sup>41</sup> (SMELIK, 1998, p.3). A consciência da diferença sexual pode, em alguns casos, incentivar o sujeito feminino a mudar suas próprias condições e as de outras mulheres. Esta visão define e enquadra o papel da autora como teórica de cinema dentro dos estudos feministas (SMELIK, 1998, p.3).

Ainda pensando nos textos e nas narrativas do cinema, a retórica, para Anneke Smelik, é entendida como uma “força produtiva”<sup>42</sup>, que permite, no caso dos filmes feministas, que o/a diretor/ora encontre maneiras de criar um discurso que represente a subjetividade feminina. Deste modo, a retórica, conforme a autora, diz respeito não só ao nível estético, também se refere a códigos de comunicação (SMELIK, 1998, p.3).

<sup>41</sup> Tradução nossa de: “both constitutes and is constituted by a set of agencies and experiences as well as by external material conditions”.

<sup>42</sup> “productive force” (tradução literal).

Ciente das transformações e das mudanças nas representações culturais, provocadas por movimentos políticos como os feminismos, a luta contra os racismos e também pelos direitos homossexuais e, além disso, a par das mudanças que acompanharam as inovações tecnológicas, Anneke Smelik sugere que a teoria de cinema seja relacionada a uma pesquisa interdisciplinar, “a fim de analisar o campo de mudança de representação visual”<sup>43</sup> (Smelik, 1998, p. 3-4). Para a autora, “o cinema é uma prática cultural em que os mitos sobre mulheres e feminilidade, e homens e masculinidade, em suma, os mitos sobre a diferença sexual são produzidos, reproduzidos, e representados”<sup>44</sup> (SMELIK, 1998, p.7) Em relação a essa discussão, desde o início as teorias feministas sobre filmes são repletas de tensões entre política e prazer. Estas tensões podem ser consideradas positivas diante do enorme desenvolvimento dessas teorias nos últimos anos (SMELIK, 1998, p.7).

Concordando com Lauretis e Smelik, que focam seus estudos na narrativa, já que estas constroem e representam a subjetividade feminina, e usando as séries como linguagem, comunicação ou discurso, lembrando da importância ainda significativa das fontes escritas<sup>45</sup>, com o auxílio de alguns autores como Michel Foucault, Stuart Hall, Denise Jodelet, Michele Perrot e Noam Chomsky, entre outros, procuro fazer neste trabalho um estudo sobre a construção das identidades contemporâneas e a reiteração de certos sentidos e, principalmente, uma discussão sobre as representações do feminino, considerando-se sua historicidade, particularmente na sociedade norte-americana, mas não exclusivamente nela, com base nas personagens veiculadas em seriados televisivos que são distribuídos e compartilhados no mundo globalizado.

História, imaginário e as representações da sociedade se entrelaçam nos discursos da série e na análise formulada, como efeitos e objetos da reflexão, ou “atividade criadora e lucida”. Tal como sugere Cornelius Castoriadis,

a história é sempre história para nós – o que não significa que tenhamos o direito de mutilá-la ao nosso bel-prazer, nem de submetê-la ingenuamente às nossas projeções, posto que, precisamente, o que nos interessa na história é nossa **alteridade** autêntica, os outros possíveis do homem em sua

<sup>43</sup> Tradução nossa de: “*in order to analyze the changing field of visual representation*”.

<sup>44</sup> Tradução nossa de: “*cinema is a cultural practice where myths about women and femininity, and men and masculinity, in short, myths about sexual difference are produced, reproduced, and represented*”.

<sup>45</sup> Conforme Thompson, “A maioria das fontes escritas são de valor, pouco importando o interesse que levou ao seu registro.” (THOMPSON, 1981, p-16).

singularidade absoluta. (...) Nossa tentativa de interpretar o mundo para transformá-lo – não subordinando a verdade às exigências da linha do partido, mas estabelecendo explicitamente, a unidade articulada entre elucidação e atividade, entre teoria e prática, para dar sua realidade plena à nossa vida enquanto fazer autônomo, ou seja, atividade criadora lucida (CASTORIADIS, 1995, p.196. Grifo do autor).

Conforme o autor, tentar compreender o conjunto de símbolos que representam uma sociedade requer ir além das considerações formais ou até mesmo estruturais dessa sociedade. Ao compreender tal escolha é necessário captar as significações que essa sociedade carrega, produz e veicula. Para entender as instituições, buscando compreender a rede simbólica que as abrangem e sustentam, portanto, é possível formular uma série de perguntas: “porque **este** sistema de símbolos, e não um outro; quais são as **significações** veiculadas pelos símbolos, o sistema de significados ao qual remete o sistema de significantes; porque e como as redes simbólicas conseguem autonomizar-se”, ultrapassando, assim, os aspectos formais e/ou estruturais de tal instituição (CASTORIADIS, 1995, p.165-166. Grifo do autor).

O processo em que uma realidade humana ou social perde ou parece perder seu dinamismo e passa a apresentar a fixidez de um ser inorgânico, com perda de autonomia e, no caso do homem, de autoconsciência, é uma significação imaginária. Para Castoriadis, “do ponto de vista estritamente simbólico, ou ‘linguístico’, [esse processo] aparece como um deslocamento de sentido, como uma combinação de metáfora e de metonímia” (CASTORIADIS, 1995, p. 170). O autor considera incontestável o fato de que uma significação imaginária encontra no inconsciente dos indivíduos o ponto de apoio para existir. Entretanto, apenas o inconsciente não seria suficiente para tal tarefa, é necessário existir, ainda,

(...) significantes coletivamente disponíveis, mas sobretudo significados que não existem sob a forma sob o qual existem os significados individuais. (...) Este elemento, que dá à funcionalidade de cada sistema institucional sua orientação específica, que sobredetermina a escolha e as conexões das redes simbólicas, criação de cada época histórica, sua singular maneira de viver, de ver e de fazer sua própria existência, seu mundo e suas relações com ele, esse estruturante originário, esse significado-significante central, fonte do que se dá cada vez como sentido indiscutível e indiscutido, suporte das articulações e das distinções do que importa e do que não importa, origem do aumento da existência dos objetos de investimento prático, afetivo e intelectual, individuais ou coletivos – este elemento nada mais é do que o *imaginário* da sociedade ou da época considerada” (CASTORIADIS, 1995, p.174-175).

O imaginário social é, antes de qualquer coisa, a produção de significações e a concepção de imagens que são seu suporte. Segundo Castoriadis, “a relação entre a significação e seu suporte

(imagens e figuras) é o único sentido preciso que se pode atribuir ao termo simbólico” (CASTORIADIS, 1995, p.277).

Podemos observar claramente esse investimento na construção da imagem na descrição do soldado disciplinado do filósofo Michel Foucault, e também sugerido nos episódios da série. Depois da segunda metade do século XVII a imagem do soldado disciplinado passou a ser fabricada e substituiu a figura do camponês. Juntamente com o surgimento na noção de liberdade proveniente da Revolução Francesa, nascem também o que o filósofo francês chamou de “técnicas disciplinares de poder”. O homem que mantém “a cabeça ereta e alta; [acostumando] a se manter direito sem curvar as costas, a fazer avançar o ventre, a salientar o peito, e encolher o dorso” transformou-se em modelo de bom homem. Foucault diz, ainda, que

(...) a fim de que se habituem, essa posição [de cabeça ereta e corpo direito] lhes [era] dada apoiando-os contra um muro, de maneira que os calcanhares, a batata da perna, os ombros e a cintura [encostassem] nele, assim como as costas das mãos, virando os braços para fora, sem afasta-los do corpo... ser-lhes-a igualmente ensinado a nunca fixar os olhos na terra, mas a olhar com ousadia aqueles diante de quem eles passam... a ficar imóveis esperando o comando, sem mexer a cabeça, as mãos nem os pés... enfim a marchar com passo firme, com o joelho e a perna esticados (FOUCAULT, 2004, p.117).

Essas determinações fazem com que o condicionamento do homem a tais circunstâncias, e por que não dizer o seu aprisionamento a tais procedimentos, se tornem naturais. Para Foucault, a disciplina imposta desta forma fabrica corpos submissos e dóceis. Ao mesmo tempo em que os fortalece em termos econômicos de utilidade, diminui suas forças políticas. Esse modelo imposto não surgiu do nada, ele vem de processos múltiplos, alguns deles bastante sutis, de origens diferentes. Eles podem ser facilmente reconhecidos também nos colégios, nas escolas, nas unidades hospitalares e, apenas mais tarde, encontramos esse modelo disciplinar nas organizações militares (FOUCAULT, 2004, 119).

O historiador Bronislaw Baczko também contribuiu para a compreensão do imaginário social. Para ele não podemos separar os agentes/atos de suas representações/imagens de si e do outro; são estas representações que definem comportamentos, inculcam valores, atribuem méritos, corroboram ou condenam atitudes/decisões (BACZKO, 1985). Assim sendo, ao representar os agentes como, por exemplo, “mocinho” e “vilão”, características específicas são atribuídas a tais personagens, determinando o que é ser um indivíduo bom ou mau. Ainda segundo o autor, através dos imaginários sociais as coletividades constroem suas próprias identidades. Por conta disso, ao realizarmos um estudo mais aprofundado desses imaginários podemos decodificar as

funções e os papéis sociais, ou seja, o que se comprehende por “bom marido”, “trabalhador”, etc. (BACZKO, 1985).

“Mocinhos” e “bandidos”, “ocidentais” e “orientais”, os discursos sociais, inclusive o historiográfico, são construídos, portanto, tendo como referência as representações e dicotomias identitárias e lugares históricos e sociais que desenham certos pertencimentos (HALL, 2001). Pensando na importância da produção dessas obras e o impacto que elas exercem nas relações entre os indivíduos na sociedade contemporânea, fico a questionar a maneira como tais trabalhos, especialmente aqueles produzidos para serem exibidos na televisão e que, consequentemente, atingem um número maior de telespectadores/as, voluntária ou involuntariamente contribuem para consolidar a imagem do “mocinho” e do “vilão” e, com isso, no jogo das relações sociais, instituem padrões e modelos referenciais de indivíduos e sociedades.

As identidades, as formas de conhecer e reconhecer, os valores, os sentimentos individuais e coletivos, assim, se exprimem, organizam e difundem na sociedade por meio de representações sociais. Conforme a elaboração conceitual de Denise Jodelet, “(...) uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p.22). Esta seria, segundo a autora, a primeira caracterização da representação social.

Criamos coletivamente as representações para ter e compartilhar o conhecimento de como nos comportar e nos ajustar no mundo em que vivemos, afinal, não vivemos nele sozinhos e precisamos dividi-lo com outros (JODELET, 2001, p.17). Segundo Denise Jodelet, “a falta de informação e a incerteza da ciência favorecem o surgimento de representações que vão circular de boca em boca ou pular de um veículo de comunicação a outro” (JODELET, 2001, p.20). No mundo ocidental, por exemplo, pouco se sabe a respeito da motivação de homens e mulheres muçumanos que decidem participar de grupos extremistas. Imagens negativadas da cultura islâmica foram e são reiteradas e facilmente difundidas em jornais, revistas e, principalmente, na grande mídia cinematográfica e tornaram-se a realidade para muitos.

É preciso pensar que os indivíduos se apoiam em valores variáveis, de acordo com os grupos a que pertencem e baseando-se em saberes que foram transmitidos anteriormente e construídos histórica e culturalmente. Nessa direção, Jodelet observa que a elaboração das representações está ligada tanto a sistemas de pensamentos ideológicos ou culturais, quanto à condição social

e às experiências particulares de cada um dos indivíduos e aponta para seus efeitos, já que, para ela, “estas representações formam um sistema e dão lugar a teorias espontâneas, versões da realidade encarnadas por imagens ou condensadas por palavras, urnas e outras carregadas de significações” (JODELET, 2001, p.21).

Em constante movimento, através de várias significações, as representações revelam os indivíduos, ou lugares de sujeitos, os sistemas culturais que as concebem e definem o objeto que está sendo representado, forjando um território de consenso em meio às adversidades. Trata-se de um espaço social em que

[estas] definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse grupo. Esta visão, que pode entrar em conflito com a de outros grupos, é um guia para as ações e trocas cotidianas - trata-se das funções e da dinâmica sociais das representações (JODELET, 2001, p.21).

Neste sentido, a comunicação tem função relevante e fundamental nas trocas de pensamentos e discursos que possibilitam a criação desse universo consensual (JODELET, 2001, p.29-30). Segundo Jodelet, em que pesem as tensões, os diálogos e os movimentos dos discursos, a comunicação

é o vetor de transmissão da linguagem, portadora em si mesma de representações. Em seguida, ela incide sobre os aspectos estruturais e formais do pensamento social, à medida que em engaja processos de interação social, influência, consenso ou dissenso e polêmica. Finalmente, ela contribui para forjar representações que, apoiadas numa energética social, são pertinentes para a vida prática e afetiva dos grupos (JODELET, 2001, p.32).

As representações de gênero, da religião, da ordem capitalista e burguesa e da civilização norte-americana estão, portanto, produzidas e reproduzidas nas peças do cinema, da linguagem visual e da comunicação, na indústria que conforma e sustenta econômica, simbólica e politicamente um imaginário que valoriza uma nação ao construir suas identidades e vice-versa, e a comunicação e/ou discurso são seus orquestradores e sua força matriz. Conforme Jodelet, “a comunicação social, sob seus aspectos interindividuais, institucionais e midiáticos, aparece como condição de possibilidade e de determinação das representações e do pensamento sociais” (JODELET, 2001, p.30).

Stuart Hall defende também a relevância do campo teórico das representações sociais que, para ele, ocupam um lugar inovador nos estudos culturais. Para o autor, a representação está relacionada aos usos da linguagem na tentativa de se dizer algo para o mundo, sendo esta coisa

constituída de sentido; ou seja, para Hall, utiliza-se a linguagem para representar o mundo de maneira significativa para o outro (HALL, 1997).

Ao representar o mundo, cria-se e consolidam-se noções como a de “nação” e de “pertencimento”, o “nós” e os “outros”. As imagens identitárias são construídas, bem como as representações de raça-etnia, religião, sexo-gênero, entre outras (HALL, 2001). Essas categorias analíticas são ferramentas úteis, também construídas historicamente, que serão discutidas ao longo desse trabalho.

Tania Navarro Swain demonstra a articulação e a força instituidora de sentidos das representações sociais na sociedade. Por exemplo, o enunciado repetido inúmeras vezes nos compêndios jurídicos, manuais de comportamento, boas maneiras, etiqueta, “Os adultos, as mulheres e as crianças”, nos leva a pensar nas representações de uma sociedade que se pretendeu organizar e dar a ler em um determinado tempo e lugar. Leva-nos a crer que, as mulheres foram representadas como menores de idade nos textos da modernidade, já que não eram consideradas “adultos”. Para Swain, esta frase “exprime uma realidade construída, mas instituída e instituidora de práticas sociais que resultam na inferiorização das mulheres na sociedade” (SWAIN, 2009, p.24). Frases como esta, além de produzirem uma “verdade” que é naturalizada, estabelecem práticas históricas e normatizam o comportamento humano, atribuindo às mulheres uma localização social inferior em relação ao homem.

Durante anos as diferenças instituídas entre homens e mulheres têm sido colocadas como naturais em representações relacionadas ao sexo biológico. Apesar da numerosa produção de estudos no sentido de mostrar as condições históricas dessa construção identitária e romper com as práticas naturalizadas do discurso, particularmente desde os anos 70/80 do século XX, quando tomam força os estudos feministas, as desigualdades de gênero continuam sendo reafirmadas, principalmente na mídia e nos veículos de cultura de massa, como o cinema e a televisão, entre outros (SWAIN,2009).

Portanto, a crítica da série televisiva *Homeland*, baseada na reflexão sobre a construção da personagem principal em algumas de suas relações, discursos e diálogos, objeto desta pesquisa, é também motivo para exercitar a desnaturalização do discurso midiático e problematizar as construções identitárias veiculadas na TV. O desafio de historicização da série a que me proponho, baseado nas matrizes foucaultianas, nas teorias do imaginário e das representações sociais e, também, nos estudos feministas, implica inquirir algumas identidades laboriosamente

construídas, interrogar enunciados do roteiro, dos diálogos e de algumas imagens ou sequências, retirar personagens construídos de suas zonas naturalizadas de inteligibilidade – de sombras e/ou de visibilidade -, cujos efeitos parecem incidir na familiarização daquele jogo político de produção de identidades e sentidos (FOUCAULT, 2007; SWAIN, 2009).

Nessa direção, procuro acompanhar Tania Swain, quando reflete que:

[o] desafio hoje é auscultar as zonas obscuras que acompanham os nódulos “naturais” de inteligibilidade do humano, onde aparecem, com força e visibilidade, grupos e indivíduos que reivindicam um lugar fora do esquema binário. Quem são elas/eles, que vem quebrar meu Eu, o Nós, esta identidade tão laboriosamente estabelecida, defendida, cujo custo não ousamos avaliar? Quem são elas/eles, que pronome devo utilizar para nomeá-los, para ancorá-los no meu universo do familiar e do quotidiano? (SWAIN, 2009, p.24-25).

Constantes tensões e ressignificações nos discursos, somadas aos impactos produzidos pelos meios de comunicação em massa na construção de imagens do ocidente e do oriente, da civilização e da barbárie, e também das imagens do feminino e do masculino, parecem estar profundamente ligadas aos interesses disseminados de se criar o que Foucault designa como uma sociedade disciplinar, ou seja, docilizada<sup>46</sup>. Daí a organização na cultura de um conjunto discursivo e de um território ou localização comum, ou seja, um sentimento geral de nacionalismo, de religião, de ocidentalidade, de sexualidade, e a produção de sentidos daquilo que é correto e/ou errado, da norma e do desvio (FOUCAULT, 2005).

O poder, para o filósofo francês Michel Foucault, não significa um conjunto de instituições que garante a submissão ou a sujeição dos indivíduos a um determinado estado. Ao falar sobre o tema, o autor também não considera o poder como um modo de sujeição nem, tampouco, um sistema de dominação exercida por um grupo ou uma pessoa. Para Foucault, a “análise em termos de poder não deve postular, como dados iniciais, a soberania do Estado, a forma de lei ou a unidade global de uma dominação; estas são apenas e, antes de mais nada, suas formas terminais” (FOUCAULT, 2007, p.102).

<sup>46</sup> Conforme Michel Foucault em “Vigiar e punir”, a partir do século XVIII as realezas passaram a demonstrar bastante interesse no que o autor chamou de “esquemas de docilidades” da sociedade. Segundo Foucault, “[é] dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 2004, p.118). Para o autor, “ainda que não recorram a castigos violentos ou sangrentos, mesmo quando utilizam métodos ‘suaves’ de trancar ou corrigir, é sempre do corpo que se trata - do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão” (Foucault, 2004, p.25). Mais adiante, iremos falar um pouco mais sobre esta questão.

Nessa acepção, o poder não deve ser visto como uma característica pertencente exclusivamente a um governo ou uma instituição de grande influência, mas deve ser compreendido “como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas da sua organização”; isto é, a relação mútua entre pessoas, coisas, ideias, que através dos afrontamentos se transformam, reforçam, ou até mesmo se invertem (FOUCAULT, 2007, p.102). Poder deve ser compreendido, ainda, como “os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais” (FOUCAULT, 2007, p.102).

Dessa forma, o poder não pode ser visto como uma única obrigação ou isolada proibição, como em outras perspectivas em que se observa a tentativa do dominador de tornar os corpos docilizados. Neste caso, em específico, as relações de poder não investem simplesmente os indivíduos, elas passam por eles e através deles.

Nesta perspectiva, sublinhando que o poder não deve ser considerado como traço exclusivo de um governo, mas compreendido como “a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas da sua organização” (FOUCAULT, 2007, p.102), pretendo, ainda, observar como os discursos veiculados nos Estados Unidos da América lançam mão de tais dispositivos de poder, tais como o cinema e a TV, para manter uma certa ordem internamente, para alimentar um imaginário auto-referente, e também certa hegemonia no mundo. Para isso, procurei também pensar nos estudos sobre o imperialismo e na concepção deste termo nos dias de hoje.

Se pensarmos no conceito do termo “definição” como “uma declaração exata da natureza essencial de uma coisa”, a palavra “imperialismo” se tornaria, conforme o professor e pesquisador da Universidade Sheffield Hallam, Peter Cain, semelhante a outros termos como “liberdade” ou “libertação” (CAIN, 2006, p.IX). Entretanto, a definição de imperialismo é o que o filósofo William Gallie chamou de “conceito essencialmente contestado”<sup>47</sup> (CAIN, 2006, p. IX). Segundo Cain, a quantidade de variações na definição deste termo demonstram a enorme complexidade do tema, assim como “o fato de que as visões de império dos

<sup>47</sup> “Essentially contested concept” (tradução literal).

historiadores, formais ou informais, antigas ou modernas, baseiam-se fundamentalmente em premissas morais que às vezes são tão profundas que os protagonistas vagamente têm consciência da inflexão que eles dão ao seu trabalho”<sup>48</sup> (CAIN, 2006, p.IX).

Como nossas percepções morais mudam para fazer nossas histórias, neste momento, as atividades americanas no Oriente Médio não estão apenas estimulando novos debates sobre o que é o imperialismo, mas também estão começando a moldar as nossas reflexões sobre o que era no passado (CAIN de 2006, p.IX). Ou seja, conforme o autor, nenhuma história sobre o império pode ser escrita satisfatoriamente sem alguma mistura da velha e as novas maneiras de escrevê-las (CAIN, 2006, p.X).

No imaginário Ocidental, os impérios são considerados algo do passado, ou então pertencentes à fantasia do cinema. Entretanto, para a historiadora Barbara Bush, o império é “vivo e ressurgente”<sup>49</sup>, moldando uma nova ordem globalizada, econômica, cultural e política (BUSH, 2006, p.1). E embora ao longo dos anos, diferentes significados tenham sido atribuídos ao império<sup>50</sup>, todas essas atribuições implicam na expansão dos estados fora do seu território, ampliando os limites de poder e influência. “Império”, conforme Bush, é uma entidade geográfica limitada. Este seria um termo menos carregado que “imperialismo”, que inscreve relações sociais, culturais e políticas de poder entre o império e sua periferia subordinada. Deste modo, podemos considerar “Imperialismo” um termo subjetivo que é ideologicamente carregado e transmite uma gama de significados conflitantes (BUSH, 2006, p.1-2).

Apesar das diferenças consideráveis entre impérios na história, ou até mesmo no discurso imperial, Bush aponta uma característica unificadora entre eles: a “opressão de grupos colonizados”<sup>51</sup> (BUSH, 2006, p.2). No caso da Inglaterra, o movimento que tornou o Império Britânico em Comunidade pode ser considerado uma estratégia para se manter no poder diante da crescente resistência colonial (BUSH, 2006, p.3). Para Bush, “não existem comunidades que não foram precedidas por um império”<sup>52</sup> (BUSH, 2006, p.2-3). A autora considera a

<sup>48</sup> Tradução nossa de: “The fact that historian’s visions of empires, whether formal or informal, ancient or modern, are based fundamentally on moral assumptions that are sometimes so deep that the protagonists are only dimly aware of the inflection that they give to their work”.

<sup>49</sup> “Alive and resurgent” (tradução literal).

<sup>50</sup> A saber: Império, imperium, reich, commonwealth (ou Comunidade). (BUSH, 2006, p.1)

<sup>51</sup> “Oppression of colonized groups” (tradução literal).

<sup>52</sup> Tradução nossa de: “Can be no commonwealth without a preceding empire”.

comunidade como um império reformado, onde o centro e a periferia agem em parceria e, como premissa básica, entende-se que a comunidade seja uma associação de iguais. Ao contrário de império, a noção de comunidade tem conotações positivas, mas, ainda assim, trata-se de uma correlação de forças em que um tenta se sobressair em relação ao outro (BUSH, 2006, p.2-3).

O diálogo entre as abordagens pós-coloniais e ortodoxas possibilitou a investigação de novos aspectos da história colonial. Enfoques que, segundo Bush, desafiaram alguns paradigmas da historiografia ocidental (BUSH, 2006, p.4). Com isso, novas perspectivas sobre raça, classe, gênero, sexualidade, a psicologia da violência, a interação da economia e da cultura, áreas anteriormente negligenciadas ou marginalizadas nas histórias imperiais, têm proporcionado uma melhor compreensão dos impérios e suas consequências. (BUSH, 2006, p.5).

Barbara Bush defende que novas abordagens para a história imperial devem ser construídas com base em estudos convencionais existentes, dentro de um quadro crítico que incorpora ideias frescas informadas pela teoria pós-colonial (BUSH, 2006, p.6). Sob a premissa de que o imperialismo é uma das forças mais influentes que moldaram, e ainda estão a moldar o mundo.

Lembrando que, conforme Barbara Bush, para escrever sobre o imperialismo é difícil se manter livre de valores; interpretações do imperialismo e estruturas contemporâneas de poder global dependem de onde os indivíduos foram e estão posicionados dentro dos impérios, ou do que sobrou dos impérios, e em relação a interesses políticos e econômicos adquiridos e histórias de família pessoais (BUSH, 2006, p.7). Um historiador marxista como Eric Hobsbawm, por exemplo, adota um quadro conceitual de imperialismo diferente de um entusiasta do livre mercado como Niall Ferguson (BUSH, 2006, p.7). Segundo Bush, complexo e multifacetado, o imperialismo moderno gerou profundas contradições e definições dependem de diferentes posições teóricas e valores políticos (BUSH, 2006, p.45).

Assim sendo, torna-se de extrema importância perguntar-se por que, por quem e para quem a teoria foi desenvolvida, isto é, buscar clareza, consciência e autonomia em uma perspectiva crítica. Um livro escrito por um historiador distanciado do meio cultural moldada pela empresa imperial nacional será diferente da que é produzida por um pesquisador que foi criado em uma cultura particular do império, até mesmo uma crítica de tal cultura (BUSH, 2006, p. 49).

Teresa de Lauretis, tomando como referência as teorias de Michel Foucault sobre os dispositivos de poder<sup>53</sup> e a forma como a sexualidade é encarada (o que o autor chama de “tecnologia sexual”), propõe que o gênero seja visto como representação e auto representação. Desse modo, “o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente (...) nos seres humanos, mas (...) ‘o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais’ por meio do desdobramento de ‘uma complexa tecnologia política’” (LAURETIS, 1994, p.208).

É possível dizer, portanto, que as relações de poder entre homens e mulheres são determinados por um sistema de símbolos que associa o sexo a elementos culturais, estabelecendo a importância e a hierarquia social. Para Lauretis,

as concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutualmente, nas quais todos os humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais (LAURETIS, 1994, p.211).

Embora existam teorias e discursos que afirmam que homens e mulheres se completam, Lauretis acredita que a construção dos elementos que os definem criam e recriam uma hierarquia que atribui maior importância ao sexo masculino num jogo em que a complementariedade também é estratégica e não é neutra ou destituída de historicidade.

Pensar os binarismos em operação na série e a hierarquização social com base na diferença sexual, do ponto de vista histórico, sugere observar ainda que a teoria da complementariedade sexual, conforme Schiebinger, se ajustou às “correntes de pensamento democrático liberal” naturalizando as desigualdades sexuais (SCHIEBINGER, 2001, p.142). Para tornar natural as diferenças entre os homens e as mulheres,

os complementaristas concebiam a feminilidade como um contrapeso necessário à masculinidade: cada gênero era incompleto em si, mas juntos eles constituíam um todo operável. (...) Ideias de masculinidade, feminilidade e ciência desenvolveram-se, historicamente, informados e respondendo à necessidade econômica de ter as mulheres servindo como administradoras

<sup>53</sup> Conforme Michel Foucault, dispositivo de poder é “um conjunto decididamente heterogêneo que compreende discursos, instituições, organizações arquiteturais, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo” (FOUCAULT, 1996, p.244).

dos afazeres domésticos e os homens trabalhando fora de casa (SCHIEBINGER, 2001, p.144-145).

As teorias pós-estruturalistas do sujeito – psicologia e linguística, cinematografia e semiótica - são a chave do trabalho de Lauretis e de vários (as) colegas, em que ressoam a ideia de que “o pessoal é político”. Trata-se de dimensão preciosa para se proceder à análise do ponto de vista das teorias feministas, e sobretudo para a análise da série em questão, espaço em que contracenam sujeitos em relação, ou seja, homens e mulheres, e também mulheres entre si, isto é, a boa e a má agente estadunidense, dona de casa, mãe, filha, mulheres islamizadas etc.

Esta ressonância talvez esteja mais clara no conceito de Lauretis de “sujeito do feminismo”. O termo implica um entendimento que o sujeito (feminino) não é apenas diferente de mulher ou a representação de uma essência inerente à todas as mulheres, mas também diferente de mulheres, os seres históricos e sujeitos sociais definidos pela tecnologia de gênero e engendrados nas relações sociais. Mulher e mulheres são distintas entre si – e, portanto, apesar de dentro da mitologia da mulher, as mulheres podem de fato ser sujeitos de discurso e do desejo, podem até mesmo começar a representar mulher de outra forma. Lauretis introduz o “sujeito do feminismo” como um terceiro conceito, representando as tensões entre a representação idealizada (mulher) e a experiência real (mulheres), e a consciência particular dessa tensão (WHITE. 2007,p.3). Essas teóricas me ajudam a pensar as representações do feminino e também experiências das mulheres no plural.

Lauretis designou as experiências como os processos nos quais a subjetividade é construída (LAURETIS, 1994, p.228). Quando a autora conceitua a experiência, ela não se reporta a registros de dados sensoriais, ou a uma relação puramente mental (psicológica) para objetos e eventos; também não está falando sobre a aquisição de habilidades e competências por acumulação ou exposição repetida. Tampouco faz o uso deste termo no sentido individualista, idiossincrático de algo pertencente exclusivamente a uma pessoa, embora outros possam ter experiências "similares". Ela pensa o conceito discursivamente, ou seja, no sentido geral de “um processo pelo qual, para todos os seres sociais, a subjetividade é construída”. Este processo é contínuo, a sua realização é diariamente renovada. Para cada pessoa, portanto, a subjetividade está em construção. É o efeito da interação entre os indivíduos no mundo que Lauretis chama de experiência. Nesse trabalho, tomamos como referência esse conceito para pensar as práticas e representações construídas na série, isto é, mesmo em relação às personagens, pensar que a experiência não é produzida por ideias, valores ou causas materiais externas, trata-se se algo

pessoal e subjetivo que está mais relacionado ao “engajamento nas práticas, discursos e instituições que emprestam valores, significados e afetos para os eventos do mundo” (LAURETIS, 1984, p.159.)

Embora os estudos de Lauretis possam frustrar alguns dos leitores que desejam conhecer um feminismo menos problematizador ou complexo e mais afirmativo ou simplificador, esses são preceitos que pretendo trabalhar durante a análise aqui proposta. O conceito de feminismo elaborado por Lauretis se move dentro e fora do contexto onde assume um significado de tensão com outras formulações; o sujeito do feminismo está tanto dentro quanto fora da ideologia de gênero e não se contém de forma unívoca no interior de um imaginário social. Isto significa que as mulheres são construídas através do gênero e outras formas de ideologias, e o feminismo é a prática e consciência dos limites destas ideologias, a “des-reconstrução”<sup>54</sup>. De acordo com White, a categoria sujeito, que implica o conhecimento e a experiência de ser mulher, é central para o projeto teórico de Lauretis, e também será na pesquisa aqui apresentada (WHITE, 2007, p.3).

Lauretis também desenvolveu um conceito que sugere um certo lugar para “além das diferenças sexuais”<sup>55</sup>, uma vez que ao apontar as diferenças entre homens e mulheres, muitas vezes os/as pesquisadores/as se mostram indiferentes às divisões de raça, classe e sexualidade. O conceito de Michel Foucault de tecnologia social, em que os sujeitos são produzidos (ou “engendrados”<sup>56</sup>, como diria Lauretis) diferentemente, mas não em oposição ou opressivamente, é repensado por Lauretis em termos feministas que enfatizam o gênero e a experiência. Sua insistência em “diferenças entre mulheres como diferenças no interior [do conceito] mulheres”<sup>57</sup> ignora o impasse das políticas de identidade baseadas em agentes sociais volitivas coerentes, enfatizando múltiplas alianças e noções de divisão (WHITE. 2007, p.5).

<sup>54</sup> Tradução literal da expressão na língua inglesa “*de-re-construction*” usada por Lauretis para definir a prática das feministas de pensar e repensar as construções dos sujeitos históricos (WRITE, 2007, p.3).

<sup>55</sup> Tradução literal da expressão na língua inglesa “*beyond sexual difference*” usada por Lauretis para dizer que, ao se analisar uma sociedade, deve-se considerar outras características além das diferenças sexuais (WRHIE, 2007, p.5).

<sup>56</sup> Teresa de Lauretis parece preferir usar a expressão da língua inglesa “*engender*” que significa gerar, dar origem, produzir e, traduzindo literalmente para língua portuguesa, quer dizer “engendar”. Além de dar o mesmo sentido da palavra “produzir” usada por Michel Foucault, Lauretis brinca com a expressão “*en-gender*” dizendo que tal produção se dá dentro do gênero (*gender*) (WHITE, 2007, p.5).

<sup>57</sup> Tradução literal da expressão em inglês “*differences among women as differences within women*” usada por Lauretis para dizer que existem “diferenças entre as mulheres” e “diferenças dentro do conceito de mulheres”. A

A definição simples de gênero como diferença sexual ou a teoria da complementariedade dos sexos é insuficiente e frágil ao tentar compreender a natureza institucional da heterossexualidade. Lauretis sugere um entendimento foucaultiano de “tecnologia de gênero”, que em alguns casos cumpre e em outros concorre com as teorias que ganharam proeminência nos anos 1990, que consideravam o gênero um efeito performativo (WHITE, 2007, p.6).

Se pensarmos no gênero como uma categoria de análise histórica<sup>58</sup>, utilizado enquanto saber a respeito das diferenças sexuais (SCOTT, 1994, p.12-13), e lembrando, com Lauretis, que “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação” (LAURETIS, 1994, p.212), creio que o uso de tal categoria amplia as possibilidades de análises historiográficas e, de modo geral das representações do passado que ajudam a construí-lo, aprofundando e alterando definitivamente o campo da reflexão sobre as identidades sociais e as relações de poder.

Recentemente, Teresa de Lauretis recomendou que a crítica da cultura e do mundo social fosse feita de um ponto de vista “excêntrico”, fora da visão monopolista do poder de conhecimento androcêntrico<sup>59</sup>, ou seja, no bojo de uma análise que não esteja limitada pela instituição sociocultural da heterossexualidade (LAURETIS, 2007, p.163). Para a feminista Ann Ferguson, é a noção de heterossexualidade<sup>60</sup> que permite que os homens controlem o corpo das mulheres como instrumentos para seus próprios propósitos. Segundo a autora, essa noção só é plausível quando se supõe que existe dependência emocional das mulheres em relação homens, pensando neles como amantes em conjunto com outros mecanismos de dominação masculina (por exemplo, o casamento, a maternidade, a dependência econômica das mulheres sobre os homens). Mas as mães solteiras, mulheres negras e mulheres economicamente independentes,

autora enfatiza que dentro conjunto intitulado “mulheres” existem várias mulheres diferentes umas das outras e seria praticamente impossível classificar todas elas em categorias distintas (WHITE, 2007, p.5).

<sup>58</sup> Conforme Joan Scott, “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1990, p.14). Para alguns pesquisadores, o gênero deve ser estudado como uma categoria, assim como a classe e a raça, para assinalar o “engajamento do pesquisador numa história que incluía o discurso das/os oprimidas/os” (SCOTT, 1999, p.6). Para Scott, o estudo do gênero como categoria, “colocará as mulheres visíveis como participantes ativas e estabelecerá uma distância analítica entre a linguagem aparentemente fixa do passado”, ela irá promover a desconstrução dos enunciados e abrir a possibilidade para “reflexão sobre as estratégias políticas atuais e o futuro (utópico), pois ela sugere que o gênero deve ser redefinido e reestruturado em conjunção com uma visão de igualdade política e social que inclui não somente o sexo mas também classe e a raça” (SCOTT, 1994, p.19).

<sup>59</sup> Na língua inglesa, Lauretis utiliza a expressão “*the male (hetero)sexual monopoly of power/knowledge*”, que traduzimos como “visão monopolista do poder de conhecimento androcêntrico” (LAURETIS, 2007, p.163).

<sup>60</sup> Para Ferguson, a noção de heterossexualidade é central para as teorias sobre a opressão das mulheres.

por exemplo, em suas relações com os homens heterossexuais, podem escapar ou evitar esses outros mecanismos. Assim sendo, como o feminismo se propõe a ser um movimento revolucionário, para ela, não se pode dar prioridade a uma forma de “dominação masculina” (heterossexismo) e excluir o resto (FERGUSON, 1981, p.166).

Em consonância com o pensamento de Ferguson, Lauretis acredita que essas mulheres, que individualmente conseguiram escapar da dominação sexual ou financeira dos homens, continuam submetidas, na esfera pública, aos efeitos objetivos e sistemáticos que as definem. Para todos os homens e para elas mesmas, continuam sujeitas. Como mulheres heterossexuais, ainda são dependentes dos homens como, por exemplo, em questões de discriminação no emprego, assédio sexual, estupro, entre outras, em que a instituição da heterosexualidade está intimamente imbricada em todos os “mecanismos de dominação masculina” (LAURETIS, 2007, p.166-167)<sup>61</sup>.

Lauretis assinala, ainda, que o próprio fato de que, na maioria dos quadros teóricos e epistemológicos, sexo ou a diferença sexual é colocada em um ponto cego, ou um dado adquirido, reflete uma presunção heterossexual de que a oposição “social-sexual”<sup>62</sup> de “mulher” e “homem” é necessária e um critério fundador de cultura (LAURETIS, 2007, p.167).

Sobre a noção de diferença sexual como uma oposição entre macho e fêmea, mulher e homem, os primeiros movimentos feministas construíram sua compreensão das relações de poder como uma relação unidirecional direta do opressor para oprimidos, como a relação do colonizador e o sujeito colonizado. Trata-se de uma população colonizada que concebeu o corpo feminino como sendo mapeado pelo desejo fálico ou territorializado pelo discurso de Édipo. As mulheres eram imaginadas, olhando-se apenas através dos olhos masculinos (LAURETIS, 2007, p.168). Essa discussão pode ser objeto de reflexão para o/a telespectador/a ao se debruçar reflexivamente sobre o desenvolvimento da trama estadunidense, particularmente na construção das personagens femininas, suas emoções, seus sonhos e reações.... Por exemplo, a

<sup>61</sup> Tradução nossa da expressão na língua inglesa “mechanisms of male dominance” (LAURETIS, 2007, p.167).

<sup>62</sup> Tradução nossa da expressão na língua inglesa “sociosexual” (LAURETIS, 2007, p.167).

protagonista em questão aparece modelada pela figura do masculino? Do feminino? Ou seria na figura sujeito lesbiano<sup>63</sup>?

Segundo Lauretis, as estratégias de resistência e luta derivadas de tal entendimento se desenvolveram em duas direções principais. Uma voltada para o mesmo estatuto: em que se aceitou a definição da imagem de mulher como biológica, emocional e socialmente diferente, mas complementares para o homem, e exigiu o mesmo em direitos sem considerar como os "direitos do homem" variam de acordo com as relações sociais de raça e classe que determinam a existência de "homens reais". Este projeto significava a busca de assimilação de um lugar para as mulheres dentro de um discurso hegemônico, dentro da "ideologia dos mesmos", como Luce Irigaray (2002) formulou em sua crítica à feminilidade. Como alternativa, a direção do separatismo radical tomou uma postura polarizada de oposição aos homens e pressionou para se construir um discurso contra-hegemônico (LAURETIS, 2007, p.168).

Lauretis acredita, e eu concordo com ela, que o entendimento do feminismo, como uma comunidade cujas fronteiras mudam e cujas diferenças podem ser expressas e renegociadas por meio de conexões tanto interpessoais e políticas, anda de mãos dadas com um entendimento particular da experiência individual como o resultado de um conjunto complexo de determinações e lutas, de um processo de contínua renegociação das pressões externas e resistências internas. (LAURETIS, 2007, p. 173). Segundo a autora, a mudança proposta implica um "deslocamento" e um "auto-deslocamento": sair ou deixar um lugar que é seguro, psicologicamente, emocionalmente, linguisticamente e epistemologicamente. Significa ir para outro lugar que é desconhecido e arriscado, que não é apenas emocionalmente, mas conceitualmente outro; um lugar do discurso a partir do qual falar e pensar são, na melhor perspectiva, algo incerto e não garantido (LAURETIS, 2007, p.175).

<sup>63</sup> Lauretis defende o lugar de mulher lésbica, que não é simplesmente um indivíduo com uma "preferência sexual" pessoal, ou um sujeito social com prioridade simplesmente "política", mas um sujeito excêntrico constituído em um processo de luta e interpretação (LAURETIS, 2007, p.181). Quando autoras, como Monique Wittig (1980), escreve que lésbicas não são mulheres, ela contesta a maior parte da literatura sobre feministas lésbicas, que aprisionam as mulheres homossexuais no "mito da mulher". Entretanto, recusar-se a ser "mulher", para ela, não significa tornar-se "homem"; em suma, nas palavras de Wittig, a mulher homossexual pode ser algo diferente de "mulher" ou "homem". Essas mulheres, que não se encaixam na concepção frequentemente e hegemonicamente reiterada de "mulher" são, para Lauretis, o que ela prefere chamar de "sujeitos excêntricos". Posição esta, alcançada por meio de práticas de deslocamento político e pessoal através de fronteiras entre identidades e comunidades "sociais-sexuais", entre corpos e discursos (LAURETIS, 2007, p.182).

A respeito desse lugar excêntrico, Lauretis esclarece,

Tal deslocamento – esta des-identificação com o grupo, a família, o “lar”, e mesmo o feminismo, que são sustentados pelas exclusões e pela repressão que produzem qualquer ideologia do mesmo – é, ao mesmo tempo, e concorrentemente, um deslocamento do ponto de compreensão e articulação conceitual do olhar analítico (LAURETIS, 2007, p.175).<sup>64</sup>

Assim, o olhar excêntrico proporciona uma redefinição dos termos da teoria feminista e da realidade social do ponto de vista ao mesmo tempo dentro e fora de suas determinações (LAURETIS, 2007, p.175). E esta é uma perspectiva que justifica e me inspira nesse trabalho. Para Lauretis, uma visão excêntrica ou uma posição discursiva crítica é necessária para a teoria feminista, a fim de manter a capacidade do sujeito para o movimento e deslocamento, além de sustentar o próprio movimento feminista. É uma posição de resistência e de agência, conceitualmente e experimentalmente apreendido no exterior ou no excesso dos aparelhos socioculturais da heterossexualidade, através de um processo de saber incomum ou uma prática cognitiva que não é apenas pessoal e política, mas também textual, uma prática da linguagem, no sentido mais amplo (LAURETIS, 2007, p.175).

Diante dessa reflexão, tomando emprestado o olhar crítico de um sujeito excêntrico, proponho uma análise da personagem central na trama de Homeland. A protagonista da série apresenta características próprias de alguém que se recusa a se ajustar ao modelo hegemonicamente construído de “mulher”, e é com esta vertente de análise proposta que pretendo trabalhar. Proponho, ainda, demonstrar como os mecanismos de poder podem ser identificados e percebidos em seu funcionamento disperso em múltiplos pontos, em uma obra produzida para televisão e cujo alcance, principalmente devido ao sucesso em diversos países, vem crescendo cada vez mais (FOUCAULT, 2007).

---

<sup>64</sup> Tradução nossa de: “[That] displacement – that dis-identification with a group, a family, a “home”, even a feminism, held together by the exclusions and repression that enable any ideology of the same – is concurrently a displacement of one’s point of understanding and conceptual articulation. Thus, it affords a redefinition of the terms of both feminist theory and social reality from a stand point at once inside and outside their determinations”.

**CAPÍTULO 1: CARRIE MATHISON: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO FEMININO**

FOTO 01 – Foto de Claire Danes em Homeland



Fonte: Showtime (2011)

Perseguir as imagens dessa personagem feminina, criadas e desdobradas nas primeiras temporadas da série, é uma oportunidade de se pensar na relação entre a história, o imaginário social e a mídia ou o discurso, particularmente nas representações sociais veiculadas nos meios de comunicação também como tecnologias de sexo-gênero em operação, cunhadas no roteiro, nos diálogos, nas relações entre os demais personagens. Assim, procurei recortar algumas das sequências criadas em um produto midiático de grande repercussão para pensar as condições de possibilidade da história e da ficção contemporânea, e abordar criticamente algumas imagens do feminino criadas e reiteradas no interior do sistema cultural. Criada pela TV estadunidense e distribuída no ocidente, inclusive na TV brasileira, a série dissemina algumas imagens do feminino, ligadas à juventude, ao destemor, sensibilidade, ao destempero, à inteligência, à liberdade, à sexualidade e à solidão impressas no corpo de mulher americana. Nessa aventura de análise do produto visual, procuro proceder a uma reflexão sobre a historicidade dessas representações, e interrogar: estaria ali veiculada a construção de um novo/velho estereótipo do feminino no mundo contemporâneo?

## A imagem da mulher destemida e o corpo indócil

Logo nas primeiras cenas de *Homeland*, a protagonista Carrie Mathison aparece em uma missão em Bagdá, Iraque. Usando roupas discretas, sem maquiagem e cobrindo boa parte do corpo e dos cabelos como manda a tradição islâmica, dirige pelas ruas da cidade enquanto conversa por celular com seu superior David Estes sobre Hasan, um informante da CIA preso por ser um ex-construtor de bombas aliado de Abu Nazir<sup>65</sup>, líder de uma facção terrorista e principal alvo de investigação da agente:

Carrie: “Está preso há quase um ano e de repente decidem julgá-lo, e sentenciá-lo à morte?”  
 Estes: “O que esperava? Hasan explodiu 129 civis num mercado em Ramadi”.  
 Carrie: “Sei o que ele fez. E também sei que ele tem informação sobre um ataque iminente aos EUA”.  
 Estes: “Há três meses que ele nos enrola sobre esse ataque”.  
 Carrie: “Sim, e ele esclarecerá tudo se comutarmos sua sentença”.  
 Estes: “Não ditamos mais a lei aos iraquianos. É jurisdição deles, e Hasan seu prisioneiro”.  
 Carrie: “David... Espere um segundo [ela desce do carro e continua o trajeto caminhando]... Ele faz bombas para Abu Nazir. Se morrer agora tudo o que sabe estará perdido”.  
 Estes: “Teve sua chance, acabou”.  
 Carrie: “Estou indo para prisão agora. O JSOC<sup>66</sup> apelou ao exército iraquiano?”  
 Estes: “O JSOC não pode fazer nada”.  
 Carrie: “David, como diretor da CIA.... Você pode fazer isso”.  
 Estes: “Eu disse que acabou”.  
 Carrie: “Por favor, não me abandone”.  
 Um homem aborda David Estes: “O Senador Feldman procura por você”.  
 Estes: “Já vou”.  
 Carrie: “Por favor. Esta é a minha última chance com Hasan”.  
 Estes: “Carrie, tenho que ir. Vou desligar”.<sup>67</sup>

Descontente com a decisão do superior, Carrie Mathison a ignora e vai ao encontro de um homem que, após receber dela uma propina, a ajuda a entrar na prisão e tentar convencer pela última vez seu informante, Hasan, a contar o plano que um grupo terrorista pretende executar contra os Estados Unidos da América no território norte-americano. Logo nas primeiras cenas

<sup>65</sup> Particularmente, creio que os produtores da série possam ter criado esta personagem ficcional inspirando-se no líder um dos fundadores do grupo terrorista Al Qaeda, Osama Bin Laden, principal responsável pelos ataques terroristas de 11 de Setembro de 2001.

<sup>66</sup> Conforme o sítio eletrônico Global Security, a sigla “JSOC” significa: *Joint Special Operations Command* (Comando de Operações Especiais Conjuntas). Esta é uma unidade militar estadunidense, encarregada de estudar requerimentos e técnicas de operações especiais para assegurar a interoperabilidade e a padronização de equipamento, planejamento e conduta em operações especiais.

<sup>67</sup> Cena do episódio piloto de *Homeland*, aos 00m30,170s.

da sequência de episódios que contariam a primeira parte da história desta agente da inteligência americana, observamos a imagem em construção de uma mulher destemida, disposta a fazer o possível e o impossível pela nação e lutar por um ideal: proteger a hegemonia estadunidense, mesmo que para isso fossem necessários o uso da ameaça, da propina, da insubordinação, e até dispor das forças militares norte-americanas.

Quem são essas personagens? Que cenário de forças políticas é este? O que elas representam no mundo contemporâneo? Sob que condições históricas de possibilidades está construída aquela trama? O que significa ser mulher, norte-americana, agente da CIA, protagonista da série, na sociedade estaunidense e no *front* da “Guerra ao Terror”?

Conforme o filósofo Noam Chomsky, a retórica oficial do departamento de Estratégia da Segurança Nacional, o *National Security Strategy*, reforçou a importância de se de proteger a hegemonia estadunidense, ao afirmar que “Nossas forças serão suficientemente fortes para dissuadir adversários potenciais de buscar um reforço militar na esperança de ultrapassar ou igualar o poder dos Estados Unidos”<sup>68</sup> (CHOSMKY, 2003, p.11). Para o especialista em assuntos internacionais John Ikenberry, tal declaração pode ser descrita como a “grande estratégia [que] começa com um compromisso fundamental para a manutenção de um mundo unipolar no qual os Estados Unidos não têm competidor”<sup>69</sup> (CHOMSKY, 2003, p.11). Ou seja, para o governo estadundense e seu departamento de segurança, esforços não devem ser medidos quando se trata de manter a predominância ou o poder dos Estados Unidos da América.

Carrie Mathison parece construída no interior desse imaginário social, ou seja, como uma personagem obstinada e destemida e, de fato, ao longo de toda a série não mede esforços para atingir seus objetivos. Como observamos na sequência há pouco descrita, a agente insiste com o chefe, suborna funcionários públicos e até mesmo viola leis internacionais de jurisdição. Assim, a primeira impressão que o/a telespectador/a tem, ao assistir as cenas iniciais de *Homeland*, é que a heroína seria, na verdade, um “anti-herói”, ou uma “heroína pós-moderna”, mulher, profissional da agência do governo estadunidense, que transgride os limites da ordem,

<sup>68</sup> Tradução nossa de: “Our forces will be strong enough to dissuade potential adversaries from pursuing a military build-up in hopes of surpassing, or equaling, the power of the United States”.

<sup>69</sup> Tradução nossa de: “grand strategy [that] begins with a fundamental commitment to maintaining a unipolar world in which the United States has no peer competitor”.

da cidadania e da nação. Carrie, mulher jovem, portanto, parece construída como sujeito indisciplinado, nada frágil ou indefesa. Ela carrega consigo o desejo de salvar seus compatriotas de uma ameaça iminente e é capaz de fazer qualquer coisa para ter sucesso nesta empreitada, até mesmo romper protocolos e normas reiteradas pelo ordenamento jurídico e pela moral da sociedade como um todo, atitude esta que talvez não se esperaria de um herói da TV.

Como já destaquei na sessão dos caminhos teórico metodológicos, e como nos lembra Foucault, o bom soldado é aquele disciplinado, que se mantém imóvel, esperando os comandos de seu superior (FOUCAULT, 2004, 117). As primeiras cenas de *Homeland* nos apresentam uma protagonista paradoxal, no corpo feminino aparentemente indócil, despreocupada com padrões de disciplina e da ordem estabelecidos, e que justifica suas ações “subversivas” por lutar em prol dos milhares de cidadãos colocados em risco diante da ameaça terrorista. A personagem é uma mulher acima da lei, cujo poder parece ser ainda maior do que aquele institucional da CIA. A sequência já no início serve para mostrar que, sua imprudência foi tamanha, que a agente acabou presa por infringir leis internacionais e invadir um território de segurança máxima sem as devidas autorizações. Na ficção, acompanhando os parâmetros das relações internacionais, esta ação causou certo desconforto entre os governos estadunidense e iraquiano, uma vez que descumpriu o acordo internacional de respeito às leis e hierarquias dentro de territórios estrangeiros, conforme se entende na sequência.

A construção da personagem se desdobra: as cenas seguintes ao incidente da prisão no Iraque, mostram a protagonista, dez meses depois, chegando em casa, dando indícios de que estivesse voltando de uma festa que terminou com o amanhecer. As cenas, embora rápidas e entrecortadas, sugerem que, apesar de dedicada ao trabalho árduo de investigadora da CIA, que se expõe a uma imensa gama de riscos, a personagem seria uma jovem estadunidense comum, também voltada para os prazeres da vida noturna. Seria um traço de um temperamento próprio marcado pela inquietação? Será que a noite seria uma parte não revelada da investigação? Ou uma encenação fragmentada da vida privada para seduzir o/a telespectador/a? Ela troca as roupas de festa por outra, que mostra menos o corpo e que talvez fosse mais apropriada para o trabalho<sup>70</sup>. Antes de sair de casa, a agente toma um medicamento e tira do dedo esquerdo um

<sup>70</sup> Londa Schiebinger, ao tratar sobre as diferenças identificadas entre cientistas do sexo masculino e feminino, diz que alguns estudos apontam que, “embora ser feminina implica ter ao menos um olho aberto para a moda, ser

anel que se assemelha aos costumeiros anéis de noivado ou compromisso. Depois disto, Carrie segue para Langley, Virginia, onde fica a Agência Central de Inteligência – George Bush, e recebe uma informação que mais tarde surpreenderia a todos os cidadãos e as cidadãs estadunidenses.

A agente adentra a reunião coordenada por David Estes, na qual o coordenador informa àquela equipe que um soldado estadunidense havia sido encontrado em uma operação para eliminar uma lista de inimigos políticos. Apesar da desconfiança que se observa em sua expressão, os agentes comemoram o retorno do “herói americano”, o Sargento Nicholas Brody, para casa.<sup>71</sup>

Intrigada, Carrie procura o agente Saul Berenson, seu mentor, aliado e amigo dentro da CIA, para contar as últimas palavras ditas por Hasan, o prisioneiro com quem tentou conversar no incidente no Iraque, antes que fosse presa pela polícia por invadir uma delegacia:

Saul: “O que ele disse exatamente? ”.  
 Carrie: “Um prisioneiro de guerra americano foi convertido”.  
 Saul: “Disse isso em inglês? ”.  
 Carrie: “Sim, sussurrou pra mim, antes de os guardas me afastarem”.  
 Saul: “Usou a expressão “convertido? ...”.  
 Carrie: “Ele quis dizer convertido... trabalhando para Abu Nazir”.  
 Saul: “Por que só estou sabendo disso agora? ”.  
 Carrie: “Porque até dez minutos atrás, eu não sabia de nenhum prisioneiro vivo no Iraque ou Afeganistão”.  
 Saul: “Então, está sugerindo que Abu Nazir... [um casal passa por eles e pausam por alguns segundos a conversa] Está sugerindo que Abu Nazir nos atraiu para seu esconderijo para que resgatássemos o sargento Brody? ”.  
 Carrie: “Sei que parece inusitado”.  
 Saul: “Inusitado é pouco. Por que não soltá-lo? Parecer que ele fugiu? Por que sacrificar treze homens treinados? ”  
 Carrie: “Porque Abu Nazir está apostando alto. Assim, ninguém suspeitaria”.  
 Saul: “Exceto você? ”.  
 Carrie: “É, exceto por mim. E o sargento chegará da Alemanha amanhã pela manhã, o que nos dá menos de 22 horas”.<sup>72</sup>

Prestes a ser executado, no rápido encontro que tiveram, Hasan Ibrain havia sussurrado algumas palavras no ouvido de Carrie, dizendo que um americano estava trabalhando para Abu Nazir. Logo que David Estes anuncia o retorno do soldado que ficou aprisionado pelo líder

uma cientista requer uma desdenhosa indiferença à aparência” (SCHIEBINGER, 2001, p.153). Penso que o mesmo se aplica para todas as profissões que comumente são atribuídas ao sexo masculino, como militares, engenheiros, construtores, etc.

<sup>71</sup> Cena do episódio piloto de Homeland, aos 06m10,955s, em que o Diretor da CIA se refere ao Sgt. Nicholas Brody, desaparecido na Guerra contra o Iraque a oito anos, como herói nacional.

<sup>72</sup> Cena no episódio piloto de Homeland, aos 06m56,001s.

terrorista durante oito anos, a agente não hesita em ligar as informações que havia recebido e imediatamente relaciona Nicholas Brody ao estadunidense “convertido” mencionado por Hasan. Ela procura agir rápido e tenta reunir condições para sua investigação, e mais uma vez precisa burlar as limitações e regras da cidadania norte-americana, desta vez no que diz respeito à privacidade. Continuando o diálogo, Saul parece não entender onde Carrie pretendia chegar ao dizer que tinham apenas 22 (vinte e duas) horas:

Saul: “Para fazer o quê?”

Carrie: “Autorizar um pacote de vigilância. Grampear seu telefone, pôr escutas na casa, segui-lo onde quer que vá”.

Saul: “David nunca concordaria”.

Carrie: “Claro que não. É um trunfo de guerra para o governo e David o entregou de bandeja. Por isso vim até você”.

Saul: “Não vou passar por cima dele”.

Carrie: “Mas se eu estiver certa, e ele for um terrorista, precisamos começar a vigiá-lo assim que ele descer do avião”.

Saul: “Nunca vai acontecer”.

Carrie: “Mas...”

Saul: “Fora de questão. Carrie...”

Carrie: “Certo, tudo bem. O que tenho que fazer? ”

Saul: “Prove que plantaram o local do esconderijo. Ou uma razão para duvidar da autenticidade”.

Carrie: “Eu estou isolada, Saul. Estou a oito mil quilômetros de meus contatos. Não posso reunir informações de trás de uma mesa”.

Saul: “Encontre uma forma. Não, não me olhe desse jeito. Combatemos o mesmo inimigo aqui”.<sup>73</sup>

Como percebemos no diálogo acima, a primeira reação do diretor da divisão Oriente Médio da CIA, Saul, foi de desconfiança, por isso refuta a teoria proposta por Carrie. Mais uma vez, a protagonista está disposta a contrariar as regras da privacidade e as ordens de seu superior para dar início a uma investigação que ela julga ser pertinente. Desta vez ela tenta persuadir o colega a embarcar com ela na investigação de um caso que a ele parece pouco provável. Ao perceber que o amigo não concorda em fazer parte de uma missão que exigiria um comportamento sigiloso e não autorizado pelas autoridades da CIA, a personagem tenta usar a relação pessoal entre eles para convencê-lo. Saul fica incomodado com a maneira que a pupila o olha e, mesmo quando nega o pedido, deixa claro que está do lado dela, ao dizer: “Não, não me olhe desse jeito. Combatemos o mesmo inimigo aqui”<sup>74</sup>. Embora o diretor estivesse contrário àquela iniciativa da agente, ele se coloca como aliado e disposto a ajudá-la sob determinadas condições.

<sup>73</sup> Cena no episódio piloto de Homeland, aos 06m56,001s.

<sup>74</sup> Cena do episódio piloto de Homeland, aos 08m41,417s.

Após as sequências iniciais, a construção da personagem segue desenhando uma relação de desigualdade, onde a mulher parece saber mais do que os colegas da agência, parece ser mais astuciosa, mais inteligente, mais destemida, em suma, mais inquieta, imprevisível e interessante do que os homens, inclusive os superiores do trabalho de investigação. A diferença sexual, ao contrário dos discursos da norma androcêntrica, parece atuar a favor do feminino na balança dos valores sociais, o que, a princípio, convida telespectadores/as a pensar na série como um discurso contra-cultural. Seria esta, a intenção dos autores deste programa televisivo em especial? Os episódios seguintes nos levam a crer que não.

Mesmo sem a autorização da CIA e sem o apoio de Saul, a agente decide trabalhar sozinha nesta investigação: contrata uma equipe de vigilância e monta por conta própria micro-câmeras na casa do suspeito e uma central de observação em seu apartamento para acompanhar todos os passos que ele daria ao voltar para casa. Após alguns dias de investigação, Saul descobre que a agente deu sequência ao plano que formulou sozinha, mesmo sem sua autorização, ou seja, invadiu a privacidade de um cidadão estadunidense sem que fosse autorizada institucionalmente para fazê-lo. O amigo e superior a interpela com ironia, e depois com espanto:

Saul: “Achou mesmo que ia se safar dessa?”  
 Carrie: “Achei que se tivesse provas...”  
 Saul: “Você tem alguma? Qualquer coisa? Algo que indique que ele seja quem você pensa que ele é?”  
 Carrie: “Não”.  
 Saul: “Então pegue um advogado. Precisará, quanto reportar-se ao IG [sic] pela manhã”.  
 Carrie: “Saul, por favor...”.  
 Saul: “Não há o que dizer”.  
 Carrie: “Apenas quero evitar um novo ataque”.  
 Saul: “Bem, fico contente que cuide do país”.  
 Carrie: “Sério... Já perdi antes. Não deixarei acontecer novamente”. [Se referindo ao Atentado de 11 de setembro]  
 Saul: “Foi há dez anos. Todo mundo perdeu algo naquele dia”.  
 Carrie: “Sim, mas todos, não sou eu”.  
 Saul: “Eu entendo isso. Não creio que um júri entenderá”.  
 Carrie: “Vamos lá, você me recrutou, Saul. Você me treinou e colocou-me em campo. Diga-me o que posso fazer para deixar isso entre nós”. [Se oferecendo sexualmente para o chefe]  
 Saul: “Que merda está fazendo? Adeus, Carrie”.  
 Carrie: “Ah, foda-se! Merda. Merda”.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Cena do episódio piloto de Homeland, aos 43m37,301s.

As primeiras sequências apresentam o conflito, e à frente dele a personagem inusitada, pelo fato de ser uma mulher, agente da CIA, na situação de protagonista e, ainda por cima, na contramão da ordem e da instituição maior de segurança do Estado norte-americano, ainda que agindo em nome do que ela acredita ser a melhor forma de combater aquele outro construído como o maior inimigo do país: o “terrorismo”.

Inimigo, este, que oferece o ambiente histórico, social e psicológico da trama, cuja definição parece bastante complexa no mundo político contemporâneo. Como atenta a historiadora Renata Torres Schittino, inúmeros “autores debruçaram-se sobre o assunto e chegaram a conclusões tão variadas que se contradizem entre si. Alguns conseguem considerar o terrorismo como uma manifestação política, enquanto outros observam que se constitui como pseudo-política” (SCHITTINO, 2004, p.12)

Sob a perspectiva da história, pode-se pensar como o termo “terrorismo”, segundo Noam Chomsky (2002, p.8), começou a ser empregado no século XVIII para reportar-se aos atos violentos da parte dos governos para garantirem a submissão do povo. Este conceito foi abandonado e posteriormente o termo passou a ser atribuído à indivíduos ou grupos. Para o filósofo,

enquanto o termo designava, originalmente, imperadores que molestam os seus próprios súbditos e o mundo, é agora restrinido ao ladrão que incomoda os poderosos. Mas não inteiramente restrinido: o termo ainda se aplica a imperadores inimigos, uma categoria que vai sendo alterada consoante as necessidades de poder ou a ideologia (CHOMSKY, 2002, p.8).

Para o historiador David Whittaker (2005, p.21), a maior parte das pessoas, tanto no Ocidente quanto no Oriente, tem uma compreensão, ainda que vaga, sobre o que é “terrorismo”, mas não possuem um entendimento preciso acerca do tema. Concordando com Chomsky, que diante das dificuldades ao escolher uma definição do termo optou por utilizá-lo “para referir a ameaça ou o uso da violência para intimidar ou coagir (geralmente para fins políticos, religiosos, ou outros)” (CHOMSKY, 2002, p.9), Whittaker diz que

O terrorismo, no mais amplamente aceito uso contemporâneo do termo é fundamental e inherentemente político. E está vinculado de forma inexplicável ao poder: a busca, a conquista e o uso do poder para conseguir mudança política. O terrorismo é, assim, violência – ou, igualmente importante, ameaça de violência –, usada e direcionada na perseguição de objetivo político ou a seu serviço (WHITTAKER, 2005, p.21).

O terrorismo tornou-se oficialmente um dos principais “inimigos” dos Estados Unidos nos anos 1980, quando o ex-presidente estadunidense Ronald Reagan declarou estar em guerra contra o terror, e se comprometeu a “remover os ‘cancros’ que queriam provocar um ‘retorno à barbárie na era moderna’. Identificaram dois principais centros do ‘terrível flagelo do terrorismo’: a América Central e a região do Médio Oriente/Mediterrâneo” (CHOMSKY, 2003, p.18). Conforme Chomsky, em 1985 chegou a ser decretado estado de emergência no país, para enfrentar o que consideravam ser “a incomum e extraordinária ameaça à segurança nacional e à política externa dos Estados Unidos” (CHOMSKY, 2003, p.64). Desde então, os Estados Unidos empreenderam inúmeras campanhas e ações militares com a justificativa de combater este inimigo. Esse, portanto, seria o teatro histórico e o cenário social, isto é, o território de sentidos em que se passa aquela ficção, suas figuras, seus gestos e condutas, de onde emergem as representações sociais que nos interessam recortar e analisar.

### **O assédio sexual invertido e o “transtorno de humor”**

Aparentemente, em um ato reativo, como se fosse inconsciente ou inconsequente, talvez por se sentir acuada, Carrie se oferece sexualmente a Saul, como forma de comprar o silêncio do amigo e diretor da CIA a respeito da transgressão que cometera. Nesse momento possível pensar: diante de situações de risco, as mulheres teriam a sedução como arma para comprarem a aliança oportuna dos homens? Seria essa, a mensagem veiculada no roteiro? O assunto sugere ampliar a reflexão.

O assédio sexual é uma questão relevante que tem sido objeto de preocupação da sociedade estadunidense, inclusive de várias instituições, principalmente após o final dos anos 1980, e a existência deste tipo de comportamento passou a ser noticiada e penalizada com maior frequência. Em um estudo feito entre professoras e alunas da Universidade Harvard nos Estados Unidos em 1987, foi constatado que 2% das professoras de carreira, 49% de funcionárias não efetivas e 34% das alunas de graduação alegam ter sido sexualmente assediadas pelo menos uma vez por alguma autoridade da Universidade (SCHIEBINGER, 2001, p.110).

Segundo a pesquisadora feminista Londa Schiebinger, “[a] legislação sobre assédio sexual foi estabelecida basicamente para proteger mulheres. Mas chamar a atenção para o assédio pode

aprofundar divisões entre os sexos” (SCHIEBINGER, 2001, p.112). A autora cita relatos de que na Universidade Harvard, por exemplo, professores pararam de almoçar com suas orientandas e cortaram completamente qualquer contato informal, para evitar equívocos. (SCHIEBINGER, 2001, p.112). Embora a criação desta legislação<sup>76</sup> em específico se justifique para proteção das mulheres, elas acabam fundamentando também a decisão de profissionais no sentido de excluir colegas do sexo feminino de seu convívio.

Apesar dos registros a respeito do tema indicarem que as mulheres são as principais vítimas de assédio sexual, os roteiristas da série nos levam a pensar que as mulheres, principalmente aquelas que fogem de um padrão no sistema sexo-gênero<sup>77</sup> (LAURETIS, 1994, p.212), usam e abusam de uma proteção oferecida pela lei como bem entendem. E, assim, talvez reafirmem uma outra imagem historicamente construída da mulher sedutora, perigosa enganadora. Entendidos como atributos naturais da mulher, além dela ser vista como frágil, submissa e doce, a ela também são atribuídas qualidades como “a perfida e amoralidade, (...) um ser moral e socialmente perigoso, devendo ser submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o cumprimento do seu papel social” (ENGEL, 1997, p.332). Carrie Mathison, embora tivesse alcançado destaque profissional, até aquele momento parecia não se encaixar nos padrões do sistema sexo-gênero, ao contrário, parecia ser perigosa, amoral, sedutora e precisava ser repreendida.

Quando Saul, colega e amigo, deixa o apartamento, a personagem parece entrar em uma espécie de excitação e troca de roupas compulsivamente. Depois de mudar várias vezes de roupas, retoca a maquiagem, coloca novamente o anel que havia retirado na manhã em que soube sobre o retorno do soldado desaparecido, e sai de casa em direção a um bar, onde se oferece

<sup>76</sup> Nos Estados Unidos, o Departamento de Estado Americano<sup>76</sup> se compromete ao assegurar que os locais de trabalho fiquem livres de assédio sexual. A primeira lei que proibiu a discriminação no emprego no país foi Lei dos Direitos Civis de 1964<sup>76</sup>. Entretanto, uma lei específica, no que diz respeito ao assédio sexual, só passou a existir anos mais tarde. Segundo Catharine A. MacKinnon, e Reva B. Siegel (2004), o termo “*sexual harassment*” (assédio sexual) foi inventado e popularizado por Lin Farley, em 1975, com base em padrões que ela reconheceu durante um curso que ministrava em 1974 da Universidade de Cornell. Apesar em 1980 uma regulamentação específica sobre o assédio sexual foi emitida pela EEOC -Equal Employment Opportunity Comission (Comissão de Igualdade na Oportunidade de Empregos). A Lei dos Direitos Civis de 1991 acrescentou, ainda, alguns dispositivos que buscavam expandir os direitos das mulheres, permitindo a elas que processassem e cobrassem indenizações compensatórias e punitivas de discriminação ou assédio sexual.

<sup>77</sup> Conforme Teresa de Lauretis, “o sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sóciocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade” (LAURETIS, 1994, p.212).

sexualmente a um estranho. Seria um traço de uma personalidade livre, moderna, de uma mulher que busca prazeres na noite? Ou de uma carência desmedida que busca conforto em relações com estranhos? Seria a mulher arrojada e também sedutora em ação barrada pela responsabilidade da agente em pleno momento de lazer? Ou as duas coisas construídas naquela representação de mulher? Antes que deixasse o bar com o desconhecido, Carrie observa na televisão a entrevista que o Sargento Brody havia concedido à imprensa logo que chegou em casa; a protagonista repara que ele faz alguns sinais com as mãos e, após ver esse detalhe que lhe parece significativo, muda instantaneamente seu plano para o fim de noite. Rapidamente, ela se dirige a casa de Saul e diz ter encontrado evidências de que sua tese fosse verdadeira: para ela, o soldado retornado seria, ele mesmo, o fuzileiro estadunidense que se tornara um agente islâmico convertido.

Em uma sequência anterior, quando a equipe de vigilância particular, contratada por Carrie Mathison sem que os superiores da CIA soubessem, montava os equipamentos necessários para a monitoração das câmeras plantadas na casa de Brody, um dos funcionários descobre um frasco com alguns comprimidos no apartamento da agente. Quando confrontada por Virgil, líder de tal equipe, sobre o uso de medicação antipsicótica, a protagonista diz lidar com um transtorno de humor desde que tinha 22 anos de idade. O medicamento em questão é a Clozapina, indicada para tratamento de sintomas agudos de Esquizofrenia. Conforme o sítio eletrônico da Associação Brasileira de Psiquiatria, esta medicação “geralmente é usada para pacientes que não tiveram uma resposta adequada às outras medicações antipsicóticas”<sup>78</sup>. A Clozapina, segundo a informação médica, pode ajudar o paciente a controlar alguns sintomas como alucinações, paranoias, pensamentos desorganizados, irritabilidade, agitação, hiper-excitabilidade, humor eufórico e sintomas de isolamento social, pouca motivação, diminuição no interesse em si mesmo e nos outros.

A questão se esclarece para o/a telespectador/a no segundo episódio da série, como se o desequilíbrio emocional ou mental pudesse, talvez, explicar e acentuar as peculiaridades da personagem feminina. Na sequência, percebe-se que, para manter em segredo seu tratamento, Carrie conta com a ajuda de sua irmã, Maggie, que, por ser médica, tem acesso à medicação que ela precisa sem a necessidade de um receituário. Em um dos diálogos entre elas,

<sup>78</sup> Conforme o texto “Clozapina – Informações para pacientes e familiares”, da ABP Comunidade.

percebemos a dificuldade de Maggie para lidar com a “doença” da irmã sem deixá-la desamparada e, ao mesmo tempo, sem colocar em risco sua própria carreira:

Maggie: “Fica para o jantar ?”  
 Carrie: “Não posso... Eu...”.  
 Maggie: “Adoraria, mas está correndo, como sempre”.  
 Carrie: “Maggie...”  
 Maggie: “Não, não... Não precisa explicar... Eu e o papai nos preocupamos com você”.  
 Carrie: “Sim. Como ele está? ”  
 Maggie: “Considerando que ele tem a mesma doença que você? Agora está sob meu teto, ele faz terapia e tratamento. Esse é o acordo. Então, ele está bem”.  
 Carrie: “Terminou? ... Puxa, Maggie. Relaxe um pouco. Só uma vez, me dê um tempo...” [Maggie entrega um frasco com comprimidos] “... Só sete desta vez? ”  
 Maggie: “Saquear minhas amostras pode ajudar você... mas põe em risco minha licença. Então... sete comprimidos. E nos vemos de novo daqui a uma semana, não um mês. Ou lide com o problema como uma pessoa normal... e passe por um psiquiatra”.  
 Carrie: “Eu já disse, no meu trabalho...”.  
 Maggie: “Se revelar sua doença vão restringir seu campo de ação. Eu entendo”.  
 Carrie: “Sou muito boa no que eu faço”.  
 Maggie: “E eu não sou uma picareta...” [Carrie dá sinais de que está indo embora] “O papai vai ficar chateado por não ter visto você”.  
 Carrie: “Onde ele está? ”  
 Maggie: “Bill tirou o dia de folga. Eles foram jogar golfe. Você disse que viria hoje à noite. Ainda não são nem seis horas”.  
 Carrie [abraçando a irmã]: “Na próxima”.  
 Maggie: “Está bem”.  
 Carrie: “Vou me despedir das meninas”. <sup>79</sup>

A doença é construída na trama como justificativa para todos ou quase todos os comportamentos singulares, arrojados, imprevisíveis, ou até mesmo improváveis de uma protagonista feminina. É o lugar de licença, controle e sedução da personagem e do/da telespectador/a na organização dos acontecimentos. As atitudes impulsivas, estranhas, inusitadas provém de um corpo feminino, forte e frágil, que tem um transtorno e é medicalizado. Trata-se de um espaço de negociação na história? Espaço que sustenta/explica a personagem feminina em seus atos transgressores com base em uma norma moral, médica, sexual, ao mesmo tempo em que reforça a posição fixa de sujeito frágil, emocional, merecedor de tratamento, característica do feminino no jogo binário? Dessa marca que a identifica,

<sup>79</sup> Cena do segundo episódio de Homeland, aos 43m02,991s.

localiza e difere socialmente, é possível observar “desvios” significativos de sua atuação no mundo do público e do privado que são construídos naquela personagem.

O trecho acima, além de colocar a personagem no lugar de uma fragilidade/força medicalizada e/ou uma anomalia patológica, também sugere pensar como, nas últimas décadas, a família passou a ocupar um lugar privilegiado nos debates a respeito da saúde pública (ALECASTRE; MORENO, 2003, p.44). Segundo as professoras Vânia Moreno e Márcia Bucchi Alencastre, no “cenário da saúde mental os familiares têm sido chamados a participar ativamente na implantação do projeto terapêutico do portador de sofrimento psíquico bem como são atores privilegiados na luta por melhores condições de assistência psiquiátrica” (ALECASTRE; MORENO, 2003, p.44).

Buscando garantir o convívio em comunidade dos pacientes que sofrem de transtornos psicológicos, intervenções educativas que buscam atender os familiares destes pacientes têm sido incrementadas em vários países, inclusive no Brasil. (ALECASTRE; MORENO, 2003, p.46). A responsabilidade pelo cuidado dos pacientes com transtorno mental, que outrora fora atribuída às instituições hospitalares, hoje é vista como competência da família, e a série exibe essa conduta<sup>80</sup>. Segundo Borba, Schwartz e Kantorski, a partir dos anos 1960, em alguns países como a Itália, e na década de 1980 no Brasil, médicos e especialistas começaram a repensar as práticas de saúde mental, principalmente após a constatação das condições desumanas de tratamento a que eram expostos os portadores de transtorno psíquico, isolados do convívio da família e da sociedade como um todo (BORBA; SCHWARTZ; KANTORSKI, 2008, p.589).

De acordo com as condutas da medicina atual, portanto, representando aquela que está ciente das dificuldades pelas quais a família passa ao lidar com um paciente portador de transtornos de humor dentro de casa, Maggie parecia acreditar que a melhor maneira de manter a irmã saudável era aproximá-la da família, fazendo terapia e tratamentos adequados. Carrie, entretanto, acentuando a caracterização da personagem, preferia permanecer com certa distância e, a contragosto da irmã, continuar fazendo o uso de medicamentos sem o

---

<sup>80</sup> Para Borba, Schwartz e Kantorski, “a família é conceituada como um sistema formado por valores, crenças, conhecimentos e práticas que direcionam suas ações na promoção da saúde de seus integrantes, zelando pela prevenção e o tratamento da doença. Intrínseco ao conceito de família como sistema está o processo de cuidar, no qual a família define estratégias a seguir em caso de queixas ou sinal de mal-estar” BORBA; SCHWARTZ; KANTORSKI, 2008, p.589).

acompanhamento de um profissional para manter em segredo sua “doença”, demarcando, por outro lado, ainda mais fortemente na história, a construção de um temperamento impetuoso, transgressivo e desviante no corpo daquela mulher em uma imagem de apelo ao público.

Tal construção parece oportuna, e confere verossimilhança à trama até porque esta atitude nos leva a pensar em milhares de pessoas que, assim como a personagem representada na série, têm dificuldade de lidar com seus transtornos, temendo a não aceitação da sociedade que é preconceituosa e desconhece as atuais orientações médicas no sentido da recuperação dos pacientes. Embora a indicação seja a não hospitalização dos pacientes e a tentativa de inserir os portadores de transtorno de humor na própria sociedade como maneira de facilitar o controle da “doença” e, consequentemente, a melhora dos sintomas, muitos ainda insistem na exclusão e no isolamento destes pacientes. Apesar de já existirem iniciativas educativas, no sentido de alertar a sociedade sobre a importância da desinstitucionalização do tratamento deste tipo de pacientes, percebemos que, neste caso, a falta de informação a respeito destes programas contribui para o fortalecimento e generalização da imagem negativa criada em torno dos portadores de transtornos psicológicos.

A “histeria”, como forma e manifestação de “doença” mental, foi construída associada ao feminino em diferentes momentos históricos (FOUCAULT, 2008; ENGEL, 1997). Segundo Magali Engel, “[d]a caracterização da histeria como essencialmente feminina à associação entre histeria e atributos da natureza feminina não havia uma distância significativa”, assim como a “fragilidade”, “emotividade” e a “incapacidade de esforços acurados do pensamento” eram atribuídos à mulher natural, a predisposição ao transtorno psicológico também era (ENGEL, 1997, p.346).

Para Birman (2001), a explicação mais aceita na Antiguidade era a de que o útero poderia ser o grande causador de ataques convulsivos e as demais alterações identificadas na histeria. Assim sendo, por serem incontroláveis e pré-dispostas a sofrerem de um surto histérico a qualquer momento, as mulheres pareciam desafiar o “biopoder”<sup>81</sup> (BIRMAN, 2001). A escolha

<sup>81</sup> Segundo Michel Foucault, durante muito tempo um dos privilégios característicos do poder soberano foi o direito sobre a vida e a morte. Atualmente, os governos assumiram a função de defender a vida e com isto as condenações à morte tornaram-se cada vez menos comuns. Conforme o autor, a partir do século XVII, “[o] homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no

de uma personagem do sexo feminino para representar um indivíduo com transtornos psicológicos não me parece, portanto, uma escolha inocente ou ingênuas. Tal escolha reitera a construção do feminino como frágil e suscetível a diagnósticos médicos negativos, decorrentes da própria condição do corpo feminino, ou seja, como construto a-histórico.

Além das dificuldades decorrentes do transtorno de humor que a personagem reafirma, a agente, construída no interior daquela sociedade, precisa lidar, ainda, com a dimensão do sistema sexo-gênero (LAURETIS, 1994, p.212), insinuada na desconfiança de seus superiores, como David, com quem teve um caso amoroso no passado, e a culpa pelo fim de seu casamento. Mais uma vez, é o feminino desenhado pela sexualidade da personagem principal que está em questão, seu comportamento marcadamente sedutor, bem como as consequências de sua atitude destemperada. Afinal, nas entrelinhas do roteiro e nas entretelas das imagens, a ela é atribuída a responsabilidade pelo fim do casamento do chefe maior. Isto é, nociva, ela é capaz de abalar, ao mesmo tempo, as duas instituições. No quarto episódio da primeira temporada este desconforto fica evidente em uma cena onde Carrie Mathison e alguns colegas se encontram por alguns minutos em um bar para se descontraírem e comemorarem o aniversário de um colega depois de um dia de trabalho:

Carrie: “Não, eu tenho que ir”.  
 Estes: “Dê um tempinho aqui”.  
 Carrie: “Tempinho? ”  
 Estes: “Por que não? ”  
 Carrie: “Por que está sendo simpático comigo? ”  
 Estes: “Preciso de uma razão? ”  
 Carrie: “Não se quiser que eu acrede numa palavra do que diz”.  
 Estes: “Muito bem... Certo. Percebi que estou preso à ideia de estar bravo com você... em vez de realmente estar bravo com você”.  
 Carrie: “Só para esclarecer, estamos falando de Bagdá ou do que houve antes de Bagdá? ” [referindo-se ao incidente na prisão no Iraque, retratado nas primeiras cenas de Homeland].  
 Estes: “As duas coisas”.  
 Carrie: “Você descobriu que tem câncer ou algo assim, David? ”.  
 Estes: “Viu? É um hábito para você também. Nenhum de nós esquece”.  
 Carrie: “Esquece o que exatamente? ”  
 Estes: “Nossa fase de odiar um ao outro”.  
 Carrie: “Isso pode ter sido em qualquer hora, não? ”  
 Estes: “Eu não acho”.

---

político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade” (FOUCAULT, 1988, p.134). O controle sobre a vida passou a ser executado com o que Foucault chamou em “A história da sexualidade” de “biopoder”. O autor nos ensina que esta forma de poder serviu para reforçar o controle dos corpos já que este tinha a tarefa de se encarregar da vida e necessitava de mecanismos contínuos, reguladores e corretivos (FOUCAULT, 1988, p.135).

Carrie: "Caso eu nunca tenha dito, direi agora. Desculpe, David".  
 Estes: "Só para esclarecer, estamos falando de Bagdá ou o que houve antes de Bagdá? ".  
 Carrie: "As duas coisas... as duas coisas..., mas mais antes".  
 Estes: "Não acredito que fui atrás de você em Nova Iorque".  
 Carrie: "Eu nunca deveria ter ido embora. Você merecia uma explicação".  
 Estes: "Não sei. Acho que eu fugiria de mim também".  
 Carrie: "Se eu soubesse que seu casamento ia terminar...".  
 Estes: "Não, não... A verdade é que já estava provavelmente terminado".  
 Carrie: "Como vai a Victoria? ".  
 Estes: "Casou de novo... com um judeu simpático de Fort Lauderdale, um médico. Ela e as crianças se converteram ano passado".  
 Carrie: "Está brincando? A Victoria? ... Bem... *mazel tov*" [fazendo um brinde em homenagem ao fim que levou a ex-mulher do chefe].<sup>82</sup>

A construção da personagem, não apenas nessa sequência, parece fazer crer que manter um vínculo amoroso com alguém parecia ser realmente um “problema” para a protagonista. A princípio, ao assistirmos a série, pensamos que tal decisão era motivada pela obsessão que a agente tinha pelo trabalho. Um relacionamento duradouro e mais intenso com outra pessoa poderia impedir a ela de dedicar-se totalmente às investigações e às missões que eram propostas pela CIA. Mais tarde, começamos a perceber que, de acordo com o que o roteiro quer dar a ler, o motivo deste isolamento emocional se dava também ou ainda mais pelo medo do abandono e da rejeição. Esse traço da personagem vai se demarcando nos episódios da primeira temporada e, aos poucos, vai se tornando explicativo até mesmo de seu comportamento destemido. A mulher autônoma, independente, corajosa, combativa, incansável, inteligente, seria construída pelos materiais que forjam a fragilidade, o medo e a solidão. E aí encontramos o estereótipo de um feminino remodelado.

Diálogos na série<sup>83</sup> revelam que Carrie sofria dos mesmos sintomas de transtorno de humor que o pai apresentava, talvez sugerindo que fosse uma herança genética e a explicação da “doença” explicita o sistema sexo-gênero. Durante a adolescência da agente, o pai foi abandonado pela esposa repentinamente e a desculpa usada por ele para justificar a ausência da mãe era o fato da esposa não conseguir mais lidar com problemas no relacionamento devido ao estresse, por conviverem com o humor instável e a dependência do portador de sofrimento psíquico, além do medo das recaídas e do comportamento confuso no período das crises. Essa

<sup>82</sup> Cena do quarto episódio de Homeland, aos 32m24,312s. No final desta cena, Carrie e David Estes brindam, ironicamente, usando a expressão “Mazel Tov”, utilizada pelos judeus para expressar congratulações para uma ocasião festiva, como o casamento da ex-esposa de David Estes com um médico judeu.

<sup>83</sup> O diálogo entre Carrie e a irmã Maggie, no final do segundo episódio, por exemplo, sugere que a agente vai até a casa da irmã para buscar o medicamento que precisa e controlar o transtorno de humor.

explicação fundamenta a compreensão, para o/a telespectador/a, no sentido de que, temendo tornar-se um problema, assim como o pai que havia sido rejeitado pela mãe, a protagonista teria preferido se fechar e viver só.

Carrie precisava lidar, ainda, com as fofocas que circulam entre os outros colegas, em decorrência do caso amoroso que tivera com o chefe. O corpo sexualizado e, aparentemente indisciplinado, reaparece pontuando e explicando seu protagonismo, em diferentes momentos da trama. Durante uma tarefa investigativa, o analista Danny Galvez deixa transparecer sua curiosidade e a questiona sobre os boatos que corriam:

Galvez: “Boato ou fato? ”  
 Carrie: “O quê? Eu e o Estes? Por que o interesse repentino? ”  
 Galvez: “Não sei. Vivo ouvindo que tiveram algo”.  
 Carrie: “E isso é da sua conta? .... Tivemos um momento. Um erro. Já é coisa do passado”.  
 [Galvez dá uma risada].  
 Carrie: “O quê? ”.  
 Galvez: “Apostei na pessoa errada”.  
 Carrie: “Por quê? É tão improvável assim? ”  
 Galvez: “Mais ou menos”.  
 Carrie: “Ele é o cara mais inteligente da divisão do Oriente Médio”.  
 Galvez: “Não é isso. Eu não vejo vocês dois se dando bem”.  
 Carrie: “Não terminou bem”.  
 Galvez: “Alguma vez termina? ”<sup>84</sup>

É possível lembrar novamente Foucault, que nos adverte no sentido de que o sexo está no centro da discussão, até quando não se pretende falar sobre ele. Para o autor, “o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (FOUCAULT, 2007, p.24). Ainda que as personagens não utilizem a palavra “sexo”, o/a telespectador/a consegue perceber que a conversa informal dizia respeito ao relacionamento sexual entre Carrie e seu superior, David Estes. O diálogo revela, ainda, a “vontade de saber” e a curiosidade dos colegas em relação ao tema que, pelo menos em tese, seria de cunho privado. Michel Foucault, sobre essa “proliferação discursiva” historicamente recente, esclarece que

(...) considerando-se esses três últimos séculos em suas contínuas transformações, as coisas aparecem bem diferentes: em torno e a propósito do sexo há uma verdadeira explosão discursiva. É preciso ficar claro. Talvez tenha havido uma depuração – e bastante rigorosa – do vocabulário

<sup>84</sup> Cena do quarto episódio de Homeland, aos 29m09,902s.

autorizado. Pode ser que se tenha codificado toda uma retórica da alusão e da metáfora. Novas regras de decência, sem dúvida alguma, filtraram as palavras: polícia dos enunciados. Controle também das enunciações: definiu-se de maneira muito mais estrita onde e quando não era possível fazer dele; em que situações, entre quais locutores, e em que relações sociais; estabeleceram-se, assim, regiões, senão de silêncio absoluto, pelo menos de tato e discrição: entre pais e filhos, por exemplo, ou educadores e alunos, patrões e serviços. É quase certo ter havido aí toda uma economia restritiva. Ela se integra nessa política da língua e da palavra – espontânea por um lado e deliberada por outro – que acompanhou as redistribuições sociais da época clássica.

Em compensação, no nível dos discursos e deus domínios, o fenômeno é quase inverso. Sobre o sexo, os discursos – discursos específicos, diferentes tanto pela forma como pelo objeto – não cessaram de proliferar: uma fermentação discursiva que se acelerou a partir do século XVIII. Não penso tanto, aqui, na multiplicação provável dos discursos “ilícitos”, discursos de infração que denominam o sexo cruentamente por insulto ou zombaria aos novos pudores; o cerceamento das regras de decência provocou, provavelmente, como contra-efeito, uma valorização e uma intensificação do discurso indecente. Mas o essencial é a multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder: incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais; obstinação das instâncias do poder a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio sob forma da articulação explícita e do detalhe infinitamente acumulado (FOUCAULT, 2007, p.23-24).

A priori, poderia se pensar que as práticas sexuais da personagem não deveriam ser discutidas nos ambientes de trabalho, mas sim tratadas discretamente apenas entre alguns, como “pais e filhos” e “educadores e alunos”. Entretanto, o que percebemos na série e no discurso social é o interesse dos colegas para descobrir se a agente teve ou não um caso amoroso extraconjugal com o diretor da CIA. Para Foucault, em relação a tal comportamento, não se trata apenas de uma curiosidade, mas um “interesse público” apoiado “por mecanismos de poder para cujo funcionamento o discurso sobre o sexo (...) passou a ser essencial” (FOUCAULT, 2007, p.26).

A historiadora norte-americana Sueann Caulfield também percebe esta “colocação do sexo em discurso” de que Foucault falava e, ao trabalhar com as concepções sobre o crime e a honestidade sexual no Brasil, observa que desde os primeiros compêndios normativos brasileiros, os conceitos tradicionais sobre honra e moralidade ocuparam um lugar central nos documentos jurídicos e as ofensas sexuais não eram crimes contra a pessoa, mas sim contra “a segurança da honra e honestidade das famílias” (CAUFIELD. 2000, p.74). Esta é uma tradição que acompanha as regulamentações jurídicas desde a Antiguidade, principalmente nos países do Ocidente e naqueles cuja jurisprudência é fortemente influenciada pelo ordenamento jurídico do antigo império romano, que considerava a “liberdade sexual” dos indivíduos um

bem jurídico<sup>85</sup>. A honra da família estava, como nos ensina a Caulfield, atrelada à honra nacional e esta era assegurada sobretudo pela “honestidade”, pela “castidade”, em suma, pela honra desenhada na integridade e no comportamento do corpo feminino (CARNEIRO, 2014, p.35).

Embora os princípios morais e legislativos sobre a família e os crimes sexuais na sociedade brasileira não sejam exatamente os mesmos verificados nas sociedades protestantes ou nas culturas americanas ou de origem anglo-saxônica, e há uma imensa distância temporal e cultural entre os dois contextos, é possível pensar em algumas relações referindo-se à sociedade brasileira no início da República. Caulfield aponta a existência de um “um complexo honra-vergonha que dá aos homens uma ampla liberdade sexual, ao passo que exige das mulheres a castidade e a submissão à autoridade masculina. A mulher não possui honra, somente vergonha” (CAULFIELD. 2000, p.46). As ações de Carrie apresentadas na série demostram uma mulher que parece não se preocupar com este “complexo honra-vergonha” até o momento em que é questionada sobre suas ações.

Percebemos que o caso amoroso da protagonista com o chefe era comentado pelos colegas de trabalho e, embora a agente achasse que não devesse explicações aos colegas, logo trata de se justificar quando o caso é mencionado, dizendo que havia sido um “erro” e que estava no “passado”. Durante várias cenas apresentadas em *Homeland*, a protagonista contraria a norma estipulada pelo complexo descrito por Sueann Caulfield. Carrie parecia não se prender à autoridade masculina, muito menos se mantinha casta por não ser casada, até porque os tempos eram outros. Ao contrário disso, entretanto, em várias cenas a agente se envolveu sexualmente com parceiros desconhecidos e não hesitou ao se relacionar com um homem casado, decidindo por fim na relação somente quando o colega de trabalho decidiu assumir publicamente o caso amoroso. Se o casamento não parecia ser um ideal, nem um obstáculo para seus encontros amorosos, também é possível perceber seu desconforto em assumir para os outros seu espaço de liberdade.

A personagem construída aparece vinculada a um dispositivo de poder que está diretamente “ligado à construção social específica do feminino, cuja iteração, repetição de suas

<sup>85</sup> Cf. Luiz Regis Prado, “o bem jurídico vem a ser (...) uma criação de experiência e como tal é um interesse vital do indivíduo ou da comunidade” (PRADO, 2011, p,36).

particularidades resulta em sua reprodução” (SWAIN, 2013, p.6): o dispositivo amoroso. Para Tania Navarro Swain,

é reprodução de antigas fórmulas a que caracterizaram as mulheres: doces, devotadas, amáveis e, sobretudo, amantes. O amor as atualiza na expressão identitária de “mulheres”: é sua razão de ser e de viver. Elas estão prontas ao sacrificio e ao esquecimento de si por “amor”, ao esquecimento de si por “amor”. A promiscuidade sexual se mescla à busca de um parceiro ideal, antigo sonho de jovens casamenteiras. É o dispositivo amoroso, cujos tentáculos inculcam às mulheres o desejo irregressível do amor romântico mas que entra em contradição total com as aspirações da “mulher moderna”. As revistas que se proclamam “femininas” incitam ao casamento, à antiga cerimônia que o sacraliza; elas ensinam como segurar seu homem e professam que a beleza é incontornável, abrindo porém as portas de uma sexualidade “libertina”. Com efeito, se outrora a arte culinária era o anzol para o príncipe, agora é a sexualidade transbordante que reina (SWAIN, 2013, p.8)

Ainda conforme a autora, é possível perceber dois eixos em que o feminino é produzido: o eixo do “sexo-trabalho-autonomia” e o do “amor-maternidade-dom de si”. Para a autora, essas estratégias sociais se embaralham modelando um feminino incoerente: “o trabalho e a autonomia face aos apelos da maternidade e da domesticidade, a sexualidade múltipla face ao desejo de um casamento estável, a necessidade de seduzir oposta à afirmação enquanto sujeito liberto do olhar de outrem” (SWAIN, 2013, p.7).

Ou seja, o comportamento da personagem em tela nos remete aos costumes e representações da “mulher moderna”, que busca na sexualidade libidinosa um parceiro ideal. A personagem exibe uma representação do feminino que deixa transparecer sua sexualidade, se entrega quase que completamente ao trabalho e busca sua autonomia, entretanto, se incomoda com os comentários dos colegas. Ela parece presa ao eixo “sexo-trabalho-autonomia”, mas deixa transparecer que talvez preferisse pertencer ao eixo “amor-maternidade-dom de si” e sentir-se consoante ao modelo de “verdadeira mulher”.

### **A perspicácia e o destempero construídos no corpo de mulher**

O corpo indócil, medicalizado e sexualizado da mulher emocionalmente instável é, por outro lado, construído como um território fértil de sua capacidade investigadora. E a imagem do fuzileiro retornado na TV, para Carrie, é reveladora daquilo que suspeitava. Na imagem veiculada, o fuzileiro, Nicholas Brody mexia os dedos aceleradamente, de uma forma singular. Ao observar o movimento dos dedos, a agente considera que ele estaria enviando mensagens

criptografadas para alguém nas imagens de sua chegada aos Estados Unidos que eram transmitidas pela mídia e, assim, ela consegue convencer Saul de que sua teoria poderia ser verdadeira. Nas imagens, o sargento fazia gestos contínuos com os dedos, que poderiam ser uma espécie de código utilizado para informar algo. Diante destas evidências supostas, Saul consegue uma autorização judicial para que fosse montado um esquema de vigilância na casa de Brody. Entretanto, o chefe da divisão do Oriente Médio da CIA obteve tal documento em uma espécie de barganha política, ao ameaçar trazer à tona um erro que um juiz cometeu no passado, e por conta disso a autorização tinha um prazo bastante limitado<sup>86</sup>. Ao terminar o período liberado para a vigilância, a protagonista ainda não havia coletado provas que confirmassem suas suspeitas e como estava determinada a dar continuidade à investigação, decide, em uma ação inusitada, se aproximar do suspeito.

A pedido de sua esposa, Jessica, preocupada com o comportamento desequilibrado do marido, o Sargento Nicholas Brody começa a participar dos encontros de um Grupo de Apoio para Veteranos. Em sua primeira visita ao grupo, Carrie o segue e força uma aproximação, em outra atitude que caracteriza a impulsividade de um corpo indócil e uma mente arrojada ou fora da norma. Ao entrar no centro que sediava o encontro, a agente finge esbarrar em Brody e se desculpa iniciando um diálogo entre eles:

Carrie: “Desculpe”.

Brody: “Não se preocupe... Eu conheço você. Você estava na reunião da...” [se referindo à reunião na CIA em que o sargento fez um relatório dos acontecimentos durante os anos em que esteve preso].

Carrie: “Por favor”.

Brody: “O quê?”.

Carrie: “É que eu... eu... eu não deveria estar aqui”.

Brody: “Por que não?”.

Líder do Grupo de Apoio: “Todos sentados. Vamos começar”.

Carrie [saindo rapidamente]: “Caramba”.

Brody [seguindo Carrie]: “Ei! Ei, espere. Espere! Espere aí!”.

Carrie: Desculpe. “Eu não sabia que você estava nesse grupo”.

Brody: “Não estou. É minha primeira vez”.

Carrie: “Então, vou deixá-lo em paz”.

Brody: “Espere um pouco. Como disse que era mesmo o seu nome?”.

Carrie: “Carrie. Carrie Mathison”.

Brody: “Eu não entendo... Qual o problema? Por mim, tudo bem se você quiser ficar”.

Carrie: “Não é isso. Ninguém lá dentro pode saber em que trabalho. Ainda sou uma agente secreta em atividade”.

<sup>86</sup> O diálogo apresentado aos 09m28,621s do segundo episódio da série, entre Saul e o juiz em questão, não deixa claro o que teria acontecido para justificar a tal ameaça.

Brody: "Seu segredo está seguro comigo".  
 Carrie: "Além do mais, conto muito mais coisa para estranhos mesmo. Nunca vou à mesma reunião duas vezes".  
 Brody: "Parece complicado... Você está bem?"  
 Carrie: "Você está bem?... Bem, volte para dentro. Vão começar".  
 Brody: "Não voltarei lá, assim você pode voltar".  
 Carrie: "Por favor. Sério... Não precisa".  
 Brody: "Talvez possamos ter nosso encontro secreto aqui. O que você acha?".  
 Carrie: "É tentador".  
 Brody: "Certo?"  
 Brody: "Posso perguntar uma coisa?"  
 Carrie: "Claro".  
 Brody: "Onde mesmo você serviu? Bagdá?".  
 Carrie: "Sim".  
 Brody: "Por que é tão difícil conversar disso com quem não esteve lá?".  
 Carrie: "Tenho uma pergunta melhor. Porque é tão difícil conversar qualquer coisa com quem nunca esteve lá?".  
 [Começa a chover]  
 Carrie: "Agora, estou indo mesmo".  
 Brody: "Não me deixe assim... Sozinho, na chuva".  
 Carrie: "Você ficará bem. Ninguém espera que diga algo antes da segunda ou terceira reunião".  
 Brody: "Supondo que eu chegue à segunda ou terceira".  
 [Carrie sorri, entra no carro e deixa Brody sozinho] <sup>87</sup>.

Na fala do ex-fuzileiro, percebemos a dificuldade que enfrentava ao retornar para casa. Apesar do esforço da esposa para recebê-lo novamente no lar, alguma coisa a fez pensar que um grupo de apoio para pessoas na mesma situação de Nicholas Brody, um veterano de guerra, poderia ajudá-lo melhor do que o apoio exclusivamente da família. A experiência vivida pelo sargento nos anos em que esteve no Oriente deixou marcas em seu comportamento que o tornaram uma pessoa diferente daquela que saiu em missão mais de oito anos antes.

Estudos dos centros de pesquisa de psicologia concordam em dizer que os impactos da guerra sobre os sujeitos envolvidos nela podem dar origem a "factores de risco para o desenvolvimento de Perturbação Pós-Stress Traumático de Guerra" (FERNANDES; MAIA, 2000, p.381). Segundo as pesquisadoras Eugenia Fernandez e Angela Maia, da Universidade do Minho de Portugal, é comum observar em veteranos de guerras comportamentos como: "sonhos persistentes e repetidos que envolvem cenas de guerra, imagens e memórias intrusivas de situações de combate; dificuldade em lidar ou total evitamento de objectos, pessoas, ou de qualquer sensação que faça lembrar a guerra" e, além disso, muitos veteranos acabam se isolando por não terem dificuldade para conversar sobre o assunto e encontrar pessoas que os

<sup>87</sup> Cena do quarto episódio de Homeland, aos 46m22,618s.

compreendam (FERNANDES; MAIA. 2000, p.382). Ainda segundo as autoras, os veteranos que são vítimas desse trauma, “apresentam em comum uma dificuldade em confiar e sentir-se seguros em relação aos outros e em relação ao meio” (FERNANDES; MAIA. 2000, p.384).

Para o historiador Francisco César Alvez Ferraz, da Universidade Estadual de Londrina, desde a Revolução Francesa a questão dos veteranos de guerra tem se apresentado como um problema social (FERRAZ, 2008 p.464). Tratava-se não apenas de um problema financeiro (diante da dificuldade para indenizar a grande quantidade de combatentes que voltaram para casa impossibilitados de trabalhar, ou as famílias dos mortos), enfrentava-se outro problema talvez ainda maior:

Freqüentemente, os ex-combatentes encontravam dificuldades em voltar à vida familiar, depois de tanto tempo no exército. Por sua vez, as famílias também tinham dificuldades em compreender aqueles jovens e suas transformações durante a guerra. As notícias e correspondências de guerra censuradas não ajudaram a entender a natureza e o efeito dessas experiências. Heróis ou assassinos sanguinários, tais imagens não correspondiam à vivência dos combatentes. Em alguns países, constatou-se que uma parcela significativa dos casamentos anteriores à guerra fracassou depois do retorno dos soldados. Os índices de violência e maus tratos a familiares também cresceram (FERRAZ, 2008, p.468).

A série abre espaço para a discussão do tema e parece apresentar a dificuldade de muitos combatentes de guerra. Brody não se sentia confortável em discutir as questões que o incomodavam com a esposa, muito menos os traumas da guerra ou os pesadelos que não eram incomuns, e, ao entrar contato com a agente que, assim como ele, participou de uma missão na “Guerra ao Terror”, parecia encontrar uma possibilidade de se abrir com alguém que havia passado por experiências relativamente semelhantes às dele e que, portanto, poderia entendê-lo.

Obviamente, esta ação de Carrie, ao se aproximar de Brody, não era do conhecimento nem havia sido autorizada pelos superiores. Mais uma vez, conforme o traço do caráter destemido, incontrolável e imprevisível, fora da norma, a personagem mostra-se disposta a fazer tudo para dar continuidade à investigação que iniciara há pouco mais de um mês. Investigação, esta, que até aquele momento não tinha resultado em evidência alguma que comprovasse a tese elaborada pela agente: a de que ele, o fuzileiro retornado, seria o militar “convertido” a serviço do inimigo número um dos EUA.

A protagonista encontra o investigado novamente no dia seguinte à reunião do grupo de apoio. Desta vez em um abrigo da CIA, onde um terrorista capturado, Afzal Hamid, seria interrogado. Por solicitação de David Estes, Brody observaria a ação para colaborar com possíveis informações que ele teria coletado no tempo em que esteve preso. Carrie e Saul encontram nesta atividade a oportunidade perfeita para monitorar as reações do suspeito diante de um dos seus possíveis torturadores e/ou colegas.

Ao receber o sargento, a agente se apresenta novamente lembrando que se conheceram na reunião que aconteceu na CIA logo que ele retornou aos Estados Unidos e, consequentemente, dando pistas de que não gostaria que seus colegas soubessem do encontro na noite anterior, no Grupo de Apoio aos Veteranos. Brody mente, concordando com Carrie e se prepara para a atividade para qual havia sido chamado. Ao ver o homem capturado, o ex-fuzileiro o reconhece como um de seus torturadores e durante o interrogatório, quando Saul mostra a foto do líder terrorista Abu Nazir, o sargento estadunidense para de respirar por alguns segundos. Para a agente, esta reação dava indícios de que ele escondia algo e reafirmava as suspeitas de que Brody poderia ser aliado de uma facção terrorista ligada ao adversário mais temido: Abu Nazir.

Dias depois, David Estes permite que Brody converse por alguns minutos com seu torturador (pedido este que havia sido negado anteriormente por Carrie). Durante o confrontamento, ex-fuzileiro se descontrola e tenta agredir o prisioneiro. Mais tarde, Afzal Hamid comete suicídio utilizando uma espécie de navalha que não havia sido encontrada pelos encarregados pela segurança durante as vistorias rotineiras. A agente apresenta para Saul as imagens da discussão do sargento e o prisioneiro, e o acusa de ter passado o objeto que proporcionou o suicídio. O diretor da divisão do Oriente Médio decide não levar adiante as acusações, porque através das imagens capturadas na sala de interrogatório não era possível afirmar com convicção se o denunciado realmente havia passado a arma para o prisioneiro. Eles discutem e a protagonista, contrariada, volta para seu escritório e começa a ficar inquieta e demonstra um estado de extrema ansiedade. Ela vai até a casa da irmã aos prantos, sem saber o que fazer:

Maggie: “Carrie”.

Carrie [chorando]: “Desculpe, Maggie. Eu não tinha para onde ir”.

Maggie: “Puxa, o que houve? ”.

Carrie: “Acho que pedi demissão”.

Maggie: “O quê? Não diga bobagem”.

Carrie: “É sério. Já chega. Já chega. Não aguento mais”.

Maggie: “Espere, pare. Pare”.

Carrie: “Você tinha toda razão. Você tinha toda razão. Disse que meu trabalho ia acabar me matando! ”.

Maggie: "Respire fundo. Acalme-se, Carrie? Acalme-se".  
 Maggie: "Saul sabe de alguma coisa? ".  
 Carrie: "Saul? ... Saul é parte do problema".  
 Maggie: "Mas ele sempre apoiou você".  
 Carrie: "Agora estou sozinha, sem nenhuma dúvida... Quer mesmo saber a verdade? Já faz tempo que estou sozinha".  
 Maggie: "Pare. Ambas sabemos que não vai pedir demissão. É só o calor do momento. Não é você, ok? Você não é assim... Eu conheço você. Vamos fazer o seguinte... hoje você dorme aqui. O quarto de hóspedes está preparado. As meninas vão adorar ver você aqui de manhã".  
 Carrie: "Sim".  
 Maggie: "Não me importa se o mundo está a ponto de acabar. Fique aqui o tempo necessário até botar a cabeça no lugar".  
 [Elas seguem para o quarto de hóspedes].  
 Maggie: "Prometa que acorda bem tarde amanhã".  
 Carrie: "Vou tentar... Obrigada".<sup>88</sup>

### **Relações dentro e fora da família e do casamento**

A personagem, antes construída como exuberante, forte, imbatível, incontestável, mostra sua contra-face. Carrie estava confiante de que sua tese estava correta, embora as únicas evidências que possuía até então eram a informação incompleta de um ex-aliado de facções terroristas e a reação duvidosa de um suspeito, ao encontrar-se com um dos seus torturadores. Embora a agente procurasse manter certa distância da família, ao ver-se fragilizada é para lá que ela busca o apoio que precisava. A personagem, que na maior parte do tempo não se encaixa nos padrões reiterados e construídos nos discursos da sociedade em relação à família, parece se render ao modelo estipulado, ao se deparar com um momento de aflição.

Até este ponto da série, não por acaso, os criadores, provavelmente roteiristas e diretor, trabalham em um jogo de suspense em que o/a telespectador/a se envolve com o enredo sem ter muita certeza das identidades ali representadas. As principais características da protagonista dão a ler uma mulher ativa e independente, extremamente capacitada para desempenhar as funções que seu cargo exigia, mas que, além de sofrer com um transtorno bipolar, tinha problemas ao se submeter a hierarquias e sua vida pessoal, imagem que talvez não correspondesse aos padrões tradicionais socialmente aceitos de comportamento moral e relacionamento familiar. Até ali o/a telespectador/a se vê preso na trama, ao mesmo tempo seduzido e desconfiado, sem saber se deve ou não confiar na personagem. Este jogo de

<sup>88</sup> Cena do quinto episódio de Homeland, aos 49m24,009s.

incertezas criado pelos produtores da série motivou, inclusive, a criação de uma campanha, talvez iniciada por eles mesmos, onde inúmeros fãs da série publicaram na *internet* e nas redes sociais a expressão “*I believe in Carrie Mathison*” (Eu acredito em Carrie Mathison) para declarem seu apoio à protagonista.

Durante a noite, após o ataque de ansiedade que teve depois de discutir com Saul sobre os rumos da investigação, a agente se desperta na casa da irmã, e junto com ela acorda uma das sobrinhas que dormiam na mesma cama:

Sobrinha: “Tia Carrie? ”.  
 Carrie: “Volte a dormir... Volte a dormir”.  
 Sobrinha: “O que está fazendo? ”.  
 Carrie: “Nada, princesa, só não consigo dormir”.  
 Sobrinha: “Está preocupada com os bandidos? ”.  
 Carrie: “Que bandidos, Josie? ”.  
 Sobrinha: “Os que explodem pessoas”.  
 Carrie: “Você está preocupada? ”.  
 Sobrinha: “Um pouquinho”.  
 Carrie: “É.... eu também”.  
 Sobrinha: “Tenho uma ideia. Venha morar com a gente. Vamos proteger você”.  
 Carrie: “Não, amor. Sabe de uma coisa? Esse é o meu trabalho... está bem? Pode dormir”.<sup>89</sup>

A cena é reveladora de um imaginário social em sua historicidade, que revela a inquietação construída pelo Estado e pela mídia na sociedade estadunidense contemporânea. Segundo Noam Chomsky, existe “uma atitude absolutamente típica da grande mídia, e das classes intelectuais em geral, alinhar-se em apoio ao poder num momento de crise e tentar mobilizar a população para esta causa” (CHOMSKY, 2002, p.32). Para o autor, o governo teria utilizado desta estratégia durante os bombardeios na sérvia, na “Guerra do Golfo” e também ao declarar “Guerra ao Terror” após os atentados em 11 de setembro de 2001 (CHOMSKY, 2002, p.32).

Com efeito, a ampla divulgação nos meios de comunicação sobre a ameaça que os terroristas representavam e representam para o território norte-americano fez com que a preocupação com um possível ataque deixasse de ser apenas nas forças armadas e dos homens e mulheres que trabalham diariamente para proteger o território nacional. Esta preocupação, como observamos retratada na última cena destacada, também passou a fazer parte do cotidiano das crianças e de

---

<sup>89</sup> Cena do quinto episódio de Homeland, aos 53m40,761s.

todos os homens e mulheres que, após serem bombardeados com as informações que a mídia televisiva insiste em reproduzir, passaram a ver o “mulçumano” e/ou o “homem-bomba”, ou a “mulher-bomba” como uma ameaça constante.

De alguma forma, a fala ingênuia da sobrinha durante a noite fez com que Carrie se lembrasse das motivações que tivera ao aceitar o emprego na CIA. Ela retorna ao trabalho no dia seguinte, como se nada tivesse acontecido entre ela e Saul, e sugere que todos/as aqueles/as que tiveram contato com o prisioneiro morto passassem por um detector de mentiras, na tentativa de identificar quem teria passado a navalha para o suicida<sup>90</sup>. Para a agente, esta seria a oportunidade perfeita para desmascarar Nicholas Brody e mostrar para seus superiores que o sargento era não apenas suspeito, mas de fato um espião das forças adversárias infiltrado.

Após ser notificado sobre os testes com o polígrafo, Brody telefona para Carrie e diz não poder passar pela avaliação por estar ainda bastante abalado emocionalmente após o encontro com seu torturador. A agente, vendo a possibilidade de se aproximar ainda mais do suspeito, se coloca disposta a ouvi-lo e ajudá-lo a superar este momento de desestabilidade. Eles se encontram em um bar e conversam um pouco sobre a experiência dele na Síria e, entre outros assuntos pessoais, inclusive falam também sobre os motivos pelos quais a protagonista não havia se casado com alguém (ela desconversa, dizendo ainda não ter encontrado a pessoa certa). Ao saírem do bar, Carrie aparenta estar bastante embriagada e os dois acabam tendo relações sexuais dentro do carro dela.

Novamente o sexo, a prática do sexo, a alusão ao sexo aparece no centro da trama, sugerindo lembrar da historicidade de representações e identidades sociais, conforme a análise foucaultiana. Segundo Michel Foucault, desde a Antiguidade passou a existir uma preocupação com os cuidados do corpo e, com isso, surge uma

Desconfiança face aos prazeres insistência sobre os efeitos de seu abuso para o corpo e para a alma, valorização do casamento e das obrigações conjugais, desafeição com relação às significações espirituais atribuídas ao amor pelos

<sup>90</sup> Temendo ter seu pedido de averiguações no polígrafo negado por David Estes, Carrie, antes de conversar sobre isso com o diretor, faz tal sugestão durante uma reunião com o principal líder da Divisão Antiterrorista (*The Head of Division*), que a apoia imediatamente. Embora Estes não tenha deixado isso transparecer na reunião, ele fica bastante irritado com Carrie e considerou tal decisão uma afronta e uma tentativa de passar por cima de sua autoridade como diretor. Isso nos mostra como o poder, tal qual nos ensina Foucault, não está apenas concentrado na alcada da figura superior, ele está nas correlações de forças e, assim sendo, passa por todos os indivíduos (FOUCAULT, 1999).

rapazes: existe no pensamento dos filósofos e dos médicos, no decorrer dos dois primeiros séculos, toda uma severidade da qual testemunham os textos de Soranus e de Rufo de Éfeso, de Musonius ou de Sêneca, de Plutarco assim como de Epicteto ou de Marco Aurélio. (FOUCAULT, 1985, p.45)

Na Grécia antiga, o casamento tornou-se uma maneira do homem se sentir digno, um cidadão honrado, moderado e justo. Para Foucault, o modelo de casamento era visto como natural por oficializar o encontro entre macho e fêmea, do qual se originavam os filhos. Ainda que nesta civilização, embora o envolvimento sexual do homem com outras mulheres fosse aceitável, “somente a esposa pode exercer uma certa função pertinente ao seu próprio *status*: dar filhos legítimos e garantir a continuidade da instituição familiar” (FOUCAULT, 2007b, p.134). Para alguns atenienses do primeiro século, como Demóstenes, as cortesãs que proporcionava prazer aos homens, as concubinas eram responsáveis pelos “cuidados de todo o dia”, e as esposas eram necessárias “para ter uma descendência legítima e uma fiel guardiã do lar” (FOUCAULT, 2007b, p.129). Assim sendo, o casamento era visto com a base para comunidade social, uma vez que regulava os prazeres sexuais<sup>91</sup> e oferecia proteção mútua aos indivíduos, ainda que não assegurasse a igualdade entre homens e mulheres (FOUCAULT, 2007b, 131-132).

Michel Foucault nos ensina a ver que, observadas as condições históricas de produção, os séculos XIX e XX foram tempos de “multiplicação”; anos em que as sexualidades foram dispersas implantando “perversões” múltiplas. Com isso, esta época deu início ao que o autor chamou de “heterogeneidades sexuais” (FOUCAULT, 2007, p.44).

Ao desenvolver o argumento do que chamou de “hipótese repressiva”, Foucault questiona se o sexo realmente teria sido historicamente reprimido com maior ênfase a partir do século XVII. Para o autor, não se trata de formular interdições ou permissões, de afirmar sua importância ou negar seus efeitos, de policiar as palavras que podemos ou não empregar para designá-lo; segundo Foucault, trata-se de levar em consideração o fato de se falar de sexo, “o ponto importante será saber sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais das condutas” (FOUCAULT, 2007, p.18). Ou seja, perceber a maneira como os discursos podem interferir nos hábitos e costumes de uma sociedade. Segundo o autor, ao se proibir o sexo passou-se a falar sobre isto e ao colocar

<sup>91</sup> Toda a atividade sexual da mulher deveria situar no interior da relação conjugal e seu marido deveria ser seu parceiro exclusivo. Isto garantiria que ela daria a ele filhos que seriam seus herdeiros e cidadãos. Já os homens não tinham a obrigação de ter relações sexuais exclusivamente com suas esposas legítimas. Ele deveria, sim, respeitar uma mulher casada. (FOUCAULT, 2007, p.131).

o sexo em discurso, teve início um mecanismo de crescente incitação. Foucault percebeu, e nos ajuda a perceber que

as técnicas de poder exercidas sobre o sexo não obedeceram a um princípio de seleção rigorosa mas, ao contrário, de disseminação e implantação das sexualidades polimorfas e que a vontade de saber não se detém diante de um tabu irrevogável, mas se obstinou - sem dúvida através de muitos erros - em constituir uma ciência da sexualidade. (FOUCAULT, 2007, p.18)

Quanto mais se proibia ou reprimia o sexo, mais as pessoas falavam sobre e desejam conhecê-lo e praticá-lo, e vice-versa. Assim sendo, a aparente proibição deu início a um processo de incitação às formas variadas de sexo, bem como a vontade de saber sobre ele (FOUCAULT, 2007, p.19).

Até o final do século XVIII, as práticas sexuais eram predominantemente reguladas no Ocidente pelo direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Estes códigos fixavam parâmetros que determinavam o que era lícito ou não. Todos eles, segundo Foucault, estavam centrados nas relações matrimoniais, a saber:

o dever conjugal, a capacidade de desempenhá-lo, a forma pela qual era cumprido, as exigências e as violências que o acompanhavam, as carícias inúteis ou indevidas às quais servia de pretexto, sua fecundidade ou a maneira empregada para torná-lo estéril, os momentos em que era solicitado (períodos perigosos da gravidez e da amamentação, tempos proibidos da quaresma ou das abstinências), sua frequência ou raridade: era sobretudo isso que estava saturado de prescrições (FOUCAULT, 2007, p.44).

O adultério era caracterizado por estes regulamentos como devassidão e falta de controle. Esta prática era condenada tanto judicialmente como moralmente por se considerada uma injustiça ao homem traído. A traição era caracterizada como tal apenas nas ocasiões em que a mulher tece uma relação extraconjugal. Ao homem casado era dado o direito de se envolver sexualmente fora do casamento e a esposa, quando soubesse dos relacionamentos extraconjungais do marido, deveria responder com delicadeza, pudor e compreensão (FOUCAULT, 2007b, p.131).

A maior parte dos conselhos dispostos nestes ordenamentos era direcionada às esposas e acreditava-se que elas deveriam ser discretas e, diferentemente dos homens, não deveriam buscar o prazer sexual. O sexo, para as mulheres, teria apenas um fim: a procriação (FOUCAULT, 1985, p.177-179). Segundo Elizabeth Roudinesco, a mulher foi dominada nas representações cristãs do matrimônio. Nestas representações o prazer era proibido às mulheres

e estas deveriam se posicionar embaixo do homem deixando que ele conduisse a relação (ROUDINESCO, 2003, p.14). Para Roudinesco, também, o sexo nunca foi tão estudado quanto na modernidade. Embora o sexo tenha se tornado um produto com garantia de venda e público, a sexualidade continuou legitimada apenas dentro da família na era moderna (ROUDINESCO, 2003, p.8). Embora, na pós-modernidade o sexo tenha saído de um mundo privado e sua manifestação antes do casamento passou a ser aceita socialmente, isto não significa que a repressão tenha deixado de existir. Nas representações veiculadas na série *Homeland*, percebemos como o comportamento sexual da protagonista é frequentemente colocado em evidência e reprovado pelas outras personagens do show televisivo.

Apesar da aparente aceitação da sociedade estadunidense, no que diz respeito às relações fora do casamento, certamente a atitude de Carrie Mathison, ao se relacionar sexualmente com Nicholas Brody, poderia ser considerada desde um traço de liberdade individual, ou um desvio de conduta profissional ou até uma manifestação de loucura, uma vez que se tratava de um suspeito, seu objeto de investigação e, além disso, por tratar-se de um homem casado. O comportamento seria mais um apelo ao público na expectativa de construir a personagem feminina moderna, mas também sedutora, com base em sua conduta mais ou menos aceita, praticada, inusitada ou condenável.

Na manhã seguinte, o sargento se apresenta na central da CIA para passar pelo teste requisitado que deveria estabelecer a verdade dos depoimentos e dos fatos:

Analista: “Entre Sargento Brody, fique aqui. Não vai demorar muito. Pode tirar sua jaqueta e colocar na cadeira? Pode me ajudar? Coloque isso na barriga... Ok... pode se sentar... Muito bem... Agora relaxe... e responda honestamente, com sim ou não. Pronto? Ok... Seu nome é Nicholas Brody?”  
 Brody: “Sim”.

Analista: “É membro do Corpo de Fuzileiros Navais dos EUA?”.

Brody: “Sim”.

Analista: “Pretende responder às perguntas dizendo a verdade?”.

Brody: “Sim”.

Analista: “Já vendeu segredos para algum governo estrangeiro?”.

Brody: “Não”.

Analista: “Já esteve preso?”.

Brody: “Sim. Peguei emprestado o carro do meu pai uma vez. Eu tinha 15 anos”.

Analista: “Você já foi preso por algum crime?”.

Brody: “Não”.

Analista: “Já matou alguém?”.

Brody: “Sim”.

Analista: “Entregou uma lâmina para Afzal Hamid?”.

Brody: “Não”.

Analista: "Mora na West Chapman, 3319?"  
 Brody: "Sim".  
 Analista: "Às vezes o chamam de Nick?"  
 Brody: "Sim".  
 Analista: "Boston é a capital de Massachusetts?"  
 Brody: "Sim".  
 Analista: "Conhece Afzal Hamid?"  
 Brody: "Sim".  
 Analista: "Você o conheceu na Síria?"  
 Brody: "Sim".  
 Analista: "Entregou uma lâmina a ele?"  
 Brody: "Não".  
 Carrie [falando pelo intercomunicador, da sala de observação]: "Pergunte outra vez".  
 Analista: "Entregou uma lâmina a Afzal Hamid?"  
 Brody: "Não".  
 Carrie: "Pergunte se já traiu a mulher... Pergunte".<sup>92</sup>

A intervenção oportunamente esperta, rápida de Carrie aponta para uma baliza de aferição da verdade que, se por um lado, é eficiente, para a finalidade pretendida, por outro expõe a agente aos olhares dos colegas, que suspeitam de sua intimidade com o interrogado, e sobretudo ao olhar do próprio suspeito, que se volta para a câmera, como se pretendesse respondê-la diretamente, percebendo que tal pergunta só poderia ser dela:

Analista: "Você já traiu sua mulher?"  
 Brody [olhando para a câmera que filmava o interrogatório]: "Não".  
 Saul [também da sala de observação]: "Tudo bem, pode encerrar".  
 Analista: "Obrigado, sargento Brody".  
 Brody: "É isso. Terminamos?"  
 Carrie: "Ele está mentindo".  
 Saul: "Ele passou no teste. No teste que eu e você nunca passamos. Eu, pelo menos".  
 Carrie: "Ele..."  
 Saul: "Acabou... ele é inocente".  
 Carrie: "Saul..."  
 Saul: "Não pode negar os fatos... o que acabamos de testemunhar... só porque não são convenientes. Então... agora sabemos que o sargento Brody nunca traiu a mulher... a pergunta é... por que mandou perguntar isso?"  
 [Carrie sai da sala sem responder].<sup>93</sup>

Carrie Mathison era a única que estava certa que o sargento havia mentido no teste, já que no dia anterior teve relações sexuais com ele. Mas ao mesmo tempo, a personagem construída expõe sua vida pessoal na encenação pública, demonstrando uma atitude, por um lado ousada, perspicaz e inteligente do ponto de vista da investigação, por outro, nada racional,

<sup>92</sup> Cena do sexto episódio de Homeland, aos 44m25,702s.

<sup>93</sup> Cena do sexto episódio de Homeland, aos 44m25,702s.

exageradamente emocional, ingênua, e perigosa do ponto de vista individual, social e profissional. Transtornada, sem poder dizer para Saul os motivos que a levavam a ter certeza da falha no teste, motivos que na cena todos parecem ter percebido, ela sai da agência e, enquanto caminha pelo estacionamento, se depara com Brody, que pede para que ela entre em seu carro.

Enquanto Brody dirige, ele diz para Carrie que estava dando um tempo de casa, porque a esposa estava dormindo com outro homem<sup>94</sup>. Eles decidem ir para um bar, onde bebem bastante e acabam se envolvendo em uma briga com outros frequentadores do bar. O casal sai às pressas do estabelecimento e entra rapidamente no carro. Depois disso, a agente convida o investigado para ir até uma cabana que a família dela possuía na região e eles se dirigem para lá.

Mais uma vez, o sexo aparece no centro da discussão e, como afirma Foucault, “o que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado, o sexo, a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar sempre dele, valorizando-o como segredo” (FOUCAULT, 2007, p.42). Ainda conforme o autor, “não se fala menos do sexo, pelo contrário. Fala-se dele de outra maneira” (FOUCAULT, 2007, p.33). Embora o sargento não tenha especificado o significado da esposa estar “dormindo com outro homem”, o/a telespectador/a automaticamente traduz estas palavras para “fazendo sexo com outro homem”.

A personagem masculina, mesmo sem necessidade, justifica o rápido abandono do lar e o caso extraconjugal com a agente acusando a esposa de tê-lo traído. Lembrando que, conforme Foucault, tradicionalmente, o homem tem algumas obrigações como marido dentro de um casamento, mas “ter relações sexuais a não ser com a sua esposa legítima não faz parte, de modo algum, de suas obrigações” (FOUCAULT, 2007b, p.131). Enquanto isso, toda atividade sexual da mulher “deve se situar no interior da relação conjugal e seu marido deve ser o parceiro exclusivo” (FOUCAULT, 2007b, p131). Ou seja, o aparente desvio no comportamento do marido seria justificável e perdoável, e o da esposa é condenável.

<sup>94</sup> Durante o tempo em que Brody esteve desaparecido, sua esposa, Jessica, acaba se envolvendo sexualmente com o melhor amigo do sargento, Mike Faber. Crendo que o marido havia sido morto em combate, Jessica estava disposta a seguir adiante e assumir o novo relacionamento. Este plano foi frustrado com o reaparecimento do sargento. A esposa decide terminar o relacionamento que iniciara durante a ausência do marido e assumir o compromisso que havia feito no casamento.

## Versões, conflitos e a norma heterossexual em operação

Ao chegar à cabana, a agente entra antes que o investigado e confere se uma arma que ficava escondida em uma das salas estava pronta, caso precisasse usá-la. Ela volta para o lado de fora da cabana, onde Brody admirava a única estrela que aparecia no céu, e pergunta como ele enganou o detector de mentiras:

Carrie: “Eu perguntaria qual é seu desejo, mas...”.  
 Brody: “O quê? ”.  
 Carrie: “Não sei se você diria a verdade”.  
 Brody: “Oh, o polígrafo”.  
 Carrie: “Tem sido fiel à sua esposa, sargento Brody? ”... “Sim, tenho.”  
 Brody: “E, horas antes, eu estava montado em cima de você”.  
 Carrie: “Aprendeu isso lá? ”  
 Brody: “A montar? ”  
 Carrie: “Não... Como mentir no polígrafo”.  
 Brody: “Tive que mentir umas vezes para salvar minha vida. Acho que fiquei bom nisso”.  
 Carrie: “Como conseguiu não ajudá-los? Você ficou num buraco... Batiam em você? ”.  
 Brody: “Carrie, não quero falar disso”.  
 Carrie: “Desculpe-me”.<sup>95</sup>

Fidelidade? Sexualidade? Mentira? Tortura? Esta é uma história de vida e de morte, mas também uma história de amor, de identidades da ficção que exibem representações sociais imersas em um certo tempo e lugar históricos. Depois disso, Brody diz que ficou pensando bastante em Carrie desde que fizeram sexo no estacionamento do bar. Eles se beijam e tem relações sexuais novamente, desta vez na cabana da família da agente. Eles passam o dia seguinte juntos, caminhando e conversando sobre o passado e o tempo que estiveram no Oriente:

Brody: “Quanto tempo ficou em Bagdá? ”.  
 Carrie: “Dois períodos de três anos”.  
 Brody: “O que aconteceu lá? ”.  
 Carrie: “O que não aconteceu? ”.  
 Brody: “Por que foi ao grupo de apoio? ”.  
 Carrie: “Eu perdi uma pessoa. Meu tradutor”.  
 Brody: “Vocês estavam juntos? ”.  
 Carrie: “Ele estava me protegendo... Tentando. Mas a multidão se enfureceu... eles o enforcaram em uma ponte. Eu fiquei... paralisada. Eu não pude...”.

---

<sup>95</sup> Cena do sétimo episódio de Homeland, aos 12m38,790s

Brody: "Sim... É difícil encontrar com quem conversar".  
 Carrie: "E a sua esposa? ".  
 Brody: "Ela não sabe bem quem eu sou agora".  
 Carrie: "Talvez leve tempo".  
 Brody: "Não consigo ficar com ela".  
 Carrie: "Não? "  
 Brody: "Não, eu só... não consigo. Mas eu consigo com você".  
 Carrie: "Nós bebemos pra caramba".  
 Brody: "Mas com você é diferente. Eu não sei. É livre".  
 Carrie: "Tipo, eu não cobro nada? ".  
 Brody: "Tipo, desde que voltei, é a primeira vez desde que voltei... que encontrei alguma paz".  
 Carrie: "Eu também, na verdade... Isso é raro para mim".  
 Brody: "Então... vamos tentar fazer isso sóbrios? ".<sup>96</sup>

Carrie desconversa e muda de assunto. Mais tarde, antes do jantar, eles acabam tendo relações sexuais mais uma vez. Agora sóbrios e antes que dessem continuidade ao ato, a protagonista observa as cicatrizes no corpo do sargento e parece sentir compaixão por ele. Penso que, neste momento, ela percebe que seu envolvimento com o Brody já era maior do que esperava. Ao invés de enxergá-lo como inimigo, ela passou a sentir pesar por todo o sofrimento que o afligira durante os anos que esteve sob o domínio de facções terroristas.

Carrie Mathison e Nicholas Brody são como Julieta e Romeu no conflito trágico. Eles se encontram nas suas singularidades e exclusões. Eles são interpelados mutuamente pelas experiências que ambos tiveram no Oriente; tanto um quanto o outro estiveram em missões nas quais pensavam estar "defendendo a liberdade da nação". Ambos tiveram seus planos frustrados e não conseguiram finalizar a tarefa que deveriam executar no estrangeiro. Longe de casa, passaram por processos parecidos que provavelmente contribuíram na construção daquilo que acreditavam ser a nação, a pátria, a casa, "*homeland*". Processos esses, que se explicitam na série em formas de representações, continuam em construção, e que dependem da interação dos indivíduos para terem significados.

Por interação das personagens, pensamos em dois conceitos, particularmente, para efeito da nossa análise: "Interpelação" que ajuda o/a telespectador/a a ler e entender a história e as representações do masculino e do feminino, com efeitos de verdade, de realidade ou com verossimilhança. Segundo Lauretis, a interpelação "é o processo pelo qual uma representação

<sup>96</sup> Cena do sétimo episódio de Homeland, aos 22m14,280s.

social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária” (LAURETIS, 1994, p.220).

E “ancoragem”, quando se observa que os gestos, as palavras, o amor construído dos personagens nos parece familiar, como tantas outras construções representacionais do amor na modernidade, entre eles o amor de Romeu e Julieta. Por isso entendemos como o encontro dos personagens na estranheza daquelas condições de possibilidades, embora ficcionais, são também históricas. Conforme Jodelet “quando a novidade é incontornável, à ação de evita-la segue-se um trabalho de ancoragem, com objetivo de torna-la familiar e transformá-la para integrá-la no universo de pensamento preexistente. Este é um trabalho que corresponde a uma função cognitiva essencial da representação e capaz também de se referir a todo elemento estranho ou desconhecido no ambiente social ou ideal” (JODELET, 2001, p.35).

Entretanto, o encontro não se verifica exatamente como um “mar de rosas”. Na manhã seguinte, Carrie comete um erro ao dizer para Brody que não tinham o chá preferido dele na cabana. Ele, desconfiado, pergunta como ela sabia de sua preferência e ela tenta disfarçar dizendo que percebeu o que ele gostava de beber quando esteve na CIA. A agente, temendo que a conversa continuasse e a desconfiança do investigado aumentasse, sai da cabana para pegar um pouco de lenha. Quando retorna, o sargento retoma o assunto e começa a questioná-la:

Brody: “Eu não tomei chá em Langley”.  
 Carrie: “O quê?”  
 Brody: “Yorkshire Gold. Você não chutou isso”.  
 Carrie: “Por que isso importa? ”  
 Brody: “Você estava me observando? ”  
 Carrie: “Não sei o que você quer dizer”.  
 Brody: “Você me espiou? Você é espiã, certo? Por isso nos encontramos no grupo de apoio, não é? Por isso me deu seu número caso eu precisasse? ”  
 Carrie: “Não, você se engana, Brody”.  
 Brody: “Não minta para mim, Carrie! ”.  
 Carrie: “Era meu trabalho. É o meu trabalho”.  
 Brody: “Então, ainda está espiando”.  
 Carrie: “Estou trabalhando. Sempre trabalhando”.  
 Brody: “Quais são as suspeitas? Diga, caramba! ”.  
 Carrie: “Droga”.  
 Brody: “Está procurando isto? ” [E mostra a arma que Carrie mantinha na sala da cabana].<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Cena do sétimo episódio de Homeland, aos 43m54,250s.

Ao sentir-se acuada, Carrie revela sua intenção ao aproximar-se de Brody. Embora tenha hesitado a princípio, a agente acaba se confessando e revelando ao sargento que sua relação com ele, pelo menos da parte dela, se deu por interesse profissional. Ambiguidade que se revela, já que se permanecesse o interesse profissional, certamente ela não teria cometido a inconfidênciа. Dando continuidade à conversa, a protagonista aponta os motivos de sua suspeita:

Carrie: “O cara que fazia bombas para Nazir disse que um prisioneiro americano se convertera e ia voltar para um ataque”.

Brody: “E você acreditou? ”.

Carrie: “Ele me disse pouco antes de ser executado”.

Brody: “E? ”

Carrie: “Ele era meu prisioneiro. Eu o interroguei por meses. Ele já estava cooperando. Não tinha motivo para mentir”.

Brody: “Você acha que sou esse prisioneiro? ”.

Carrie: “Não podia ser outra pessoa”.

Brody: “Então a porcaria da CIA pensa que trabalho para Al Qaeda? ”.

Carrie: “Eu acho que você trabalha para Al Qaeda”.

Brody: “E a arma, Carrie? Ursos? Estranhos? ”.

Carrie: “Fica guardada aqui”.

Brody: “E nunca se sabe quando um terrorista baterá à porta”.

Carrie: “Eu nunca disse terrorista. Disse ‘convertido’”. <sup>98</sup>

Aqui, é importante refletir sobre outra representação identitária e histórica pontuada e reiterada na série: o que significa ser “muçulmano”. Embora a maior parte dos muçumanos não seja composta por fundamentalistas, e, ainda, a maioria dos fundamentalistas não seja terrorista, grande parte dos terroristas atuais tem orgulho de se identificar como tal e, por conta disso, nos últimos anos a imagem do “muçulmano” ficou extremamente vinculada à imagem do “terrorista”, o que tem sido motivo de muitas discussões e revolta da comunidade islâmica como um todo (LEWIS, 2004, p.129). Com isso, a palavra “convertido”, quando se trata da religião islâmica, passou a ter um significado específico, que dá a ler quase imediatamente o lugar do adversário do ponto de vista dos Estados Unidos. Não se trata apenas de seguir outra religião, mas também passou a significar uma pessoa transformada e um inimigo em potencial. Brody também parece ignorar a distinção entre “terrorista” e “convertido” e dá continuidade à discussão com Carrie:

Brody: “Se isso fosse verdade... se isso fosse verdade, eu não mataria você agora? ”.

Carrie: “Não, se for até o final do jogo”.

<sup>98</sup> Cena do sétimo episódio de Homeland, aos 43m54,250s.

Brody: "Pergunte o que você quiser".

Carrie: "O quê? ".

Brody [o sargento deixa a arma sobre a mesa]: "A arma está ali. Ponha à minha cabeça e pergunte o que quiser saber. Vou provar que você está errada".

Indignado com as alegações da agente, o ex-fuzileiro se coloca disposto a responder qualquer dúvida para provar sua inocência. Embora não estivesse preparada para este confronto, a protagonista não perde a oportunidade e tenta recuperar o controle da situação e guiar o rumo da conversa:

Carrie: "Afzal Hamid".

Brody: "O que tem ele? "

Carrie: "Deixou uma lâmina lá para ele? "

Brody: "Como? "

Carrie: "Responda à pergunta".

Brody: "Não, mas bem que gostaria. Espero que ele tenha sangrado bem devagar e agonizado de dor".

Carrie: "Quem é Issa? " [Se referindo ao nome que Carrie ouviu Brody pronunciar durante a noite, enquanto parecia ter pesadelos].

Brody: "Onde ouviu esse nome? "

Carrie: "Quem é ele? "

Brody: "Era meu guarda. Ele era bom comigo" [ele mente, ocultando que Issa era filho de Abu Nazir. Enquanto Brody esteve cativo, ele se aproximou do garoto, construindo uma relação de bastante afeto]

Carrie: "O que acontece na sua garagem? "

Brody: "Na minha garagem? "

Carrie: "Disse que eu podia perguntar".

Brody: "Eu ponho e tiro as latas de lixo. Às vezes, arrumo uma bicicleta".

Carrie: "Por que vai lá tarde da noite ou logo cedinho? "

Brody: "Orar". [Ele começa a fazer um gesto com a mão].

Carrie: "O que é isso? " [Apontando para o gesto que Brody faz].

Brody: "O quê? Nada".

Carrie: "Não foi nada".

Brody: "Um hábito... quando não tenho as continhas para orar".

Carrie: "Você é muçulmano? "

Brody: "Sim... Se vivesse no desespero oito anos, viraria religiosa também. A Bíblia Sagrada não estava disponível".<sup>99</sup>

Embora tivesse se colocado disposto a responder qualquer questão, o sargento parece ter sido denunciado pelo simples gesto de movimentar os dedos quando sentia a necessidade de fazer suas preces em situações de tensão. O gesto, provavelmente inconsciente, fez com que ele assumisse sua conversão mesmo sabendo das implicações e confusões que isto poderia trazer.

---

<sup>99</sup> Cena do sétimo episódio de Homeland, aos 43m54,250s.

Municuada do que Carrie acreditava ser uma evidência de sua tese, a agente continua o interrogatório para comprovar outros elementos que justificassem suas suspeitas:

Carrie: "Por que mataram Walker e não você? ".  
 Brody: "Perguntou isso no interrogatório" [se referindo à reunião na CIA em que o sargento fez um relatório dos acontecimentos durante os anos em que esteve preso].  
 Carrie: "E você foi evasivo".  
 Brody: "Não importa".  
 Carrie: "Eu decido isso".  
 Brody: "Você não precisa saber".  
 Carrie: "Preciso saber tudo".  
 Brody: "Eu o matei... Está bem? Eu o matei. Eles me mandaram espancá-lo à morte... ou eu seria morto... e foi o que eu fiz. E jurei nunca contar a ninguém" [Brody vira o rosto, com os olhos marejados].<sup>100</sup>

Pressionado, Brody desiste de tentar manter alguns segredos. No clima de tensão, mesmo sabendo que aquelas informações poderiam comprometer sua carreira, o sargento começa a revelar o que havia escondido sobre o tempo que esteve cativo. Uma verdade da qual ele se sentia envergonhado e parecia preferir ter mantido desconhecida:

Carrie: "Quem disse para matá-lo? "  
 Brody: "Abu Nazir".  
 Carrie: "Então, você o conheceu? "  
 Brody: "Sim".  
 Carrie: "Você mentiu para nós sobre ter conhecido um líder da Al Qaeda? "  
 Brody: "Isso mesmo".  
 Carrie: "Quer explicar? "  
 Brody: "Fiquei com vergonha. Envergonhado".  
 Carrie: "Por quê? "  
 Brody: "Porque ele me ofereceu conforto e eu aceitei".  
 Carrie: "E acabou sendo seguidor dele? Um soldado da Jihad? "  
 Brody: "Não... Não. Nossa... você não entende nada do que estou lhe dizendo? Eu não tenho esse caráter. Eu não sou um herói. Eu não tinha nada a oferecer. Eu estava perdido, vivendo num buraco, durante anos e um homem entrou... e ele foi gentil comigo. E eu o amei." [Ao dizer estas palavras, Brody começa a chorar].<sup>101</sup>

Ao terminar o interrogatório, embora o investigado parecesse ter respostas para todas as questões, a agente diz ainda estar convencida de que ele era o prisioneiro estadunidense que se converteu e tinha se voltado contra os Estados Unidos. O ex-fuzileiro decide ir embora da cabana e Carrie fica dividida entre não o deixar partir ou atender a chamada de Saul em seu

<sup>100</sup> Cena do sétimo episódio de Homeland, aos 43m54,250s.

<sup>101</sup> Cena do sétimo episódio de Homeland, aos 43m54,250s.

celular. Ao ver suas desconfianças completamente expostas, a protagonista parece ter voltado a concentrar-se na missão investigativa e, embora estivesse mobilizada pela experiência amorosa e, além disso tocada com as palavras e ações de Brody, a agente permanece firme e determinada a provar que sua tese estava correta. O sargento, extenuado pelo diálogo tensionado e desistindo de tentar convencê-la de que era inocente, deixa a cabana e Carrie atende o telefone:

Carrie: "Saul..."  
 Saul: "Estávamos errados sobre o Brody".  
 Carrie: "Como assim? "  
 Saul: "Um prisioneiro se converteu. Mas não foi ele".  
 Carrie: "Eu não entendo".  
 Saul: "Aileen<sup>102</sup> identificou Tom Walker<sup>103</sup>, o outro soldado capturado com Brody".  
 Carrie: "Tom Walker morreu".  
 Saul: "Não, ele está vivo. Ele é o terrorista".  
 Carrie: "Droga".  
 [Carrie desliga o telefone e tenta alcançar o carro de Brody, que ainda não havia dado partida]  
 Carrie: "Brody! Espere! Eu estava errada. Cometi um grave erro".  
 Brody: "E você acha que eu não sei disso?"  
 Carrie: "Desculpe. Eu sinto muito. Esse fim de semana, o tempo que ficamos juntos, foi real. As partes que... que nós dois... As partes importantes" [Carrie começa a chorar].  
 Brody: "Carrie, vá pro inferno".  
 [Brody acelera o carro e deixa Carrie sozinha, chorando perto da cabana]<sup>104</sup>.

A sequência parece exprimir um diálogo profundo de sujeitos que se encontram e estranham nas suas semelhanças e suspeitas recíprocas. Carrie, tocada pelas experiências de Brody, sente-se culpada por não ter acreditado na inocência do sargento quando teve essa oportunidade. Por outro lado, suas próprias experiências a levavam a suspeitar e ter cautela com o "convertido". Embora estivesse envolvida emocionalmente, a ameaça continuava presente e, para ela, parecia bem real.

<sup>102</sup> Aileen Morgan é uma estadunidense que viveu na Arábia Saudita durante a adolescência. Neste período ela passou a adotar ideologias antiamericanas e aliou-se à Al Qaeda ao atingir a maioridade. Os investigadores da CIA chegaram até ela seguindo as pistas que Afzal Hamid entregou aos agentes antes de se matar nas dependências da CIA.

<sup>103</sup> Tom Walker é um fuzileiro naval que foi capturado junto com Nicholas Brody. Durante uma sessão de tortura psicológica, os soldados de Abu Nazir fizeram com que Brody agredisse violentamente o colega, caso contrário ele seria executado. Por causa deste episódio, ele acreditava que havia matado Tom Walker.

<sup>104</sup> Cenas do sétimo episódio de Homeland, aos 53m32,070s.

Estas cenas desenham articulações importantes na trama, verdades e mentiras expostas, e sobretudo uma aproximação sexual e emocional dos personagens centrais, que estabelecem elos significativos e definitivos para o desdobramento dos acontecimentos. A personagem masculina demonstra sua fragilidade e expõe, em parte, experiências difíceis vividas. A personagem feminina, que parece dominar a articulação dos diálogos, também expõe detalhes de sua investigação profissional, demonstrando sua maneira no mínimo peculiar, “feminina”, impulsiva, atropelada e inusitada, de conduzi-lo.

A desconfiança da personagem construída na série não nos parece em vão. Ao contrário disso, ela aparenta fazer parte de uma estratégia do governo estadunidense de iniciar uma guerra preventiva sempre que considerar necessária (CHOMSKY, 2004, p.12). Trata-se de uma representação que expõe a articulação entre identidades historicamente construídas – o agente/combatente x o inimigo/terrorista – e o jogo de tensões em movimento no imaginário social norte-americano, ocidental e contemporâneo. Conforme Noam Chomsky, os Estados Unidos executam este direito até mesmo dentro do próprio território:

A grande estratégia [que afirma o direito de empreender uma guerra preventiva à vontade] estende às leis internas dos Estados Unidos. Como em muitos outros países, o governo usou a ocasião das atrocidades terroristas de 11/9 para disciplinar a sua própria população. Depois de 11/09, em muitas relações questionáveis ao terror, a administração Bush alegou, e exerceu, o direito de declarar pessoas - incluindo cidadãos dos EUA - de ser "combatentes inimigos" ou "suspeitos de terrorismo" e aprisioná-los sem acusação formal ou acesso a advogados ou familiares até que a Casa Branca determinasse que sua "guerra ao terror" fosse concluída com sucesso, ou seja, por tempo indeterminado. O Departamento de Justiça de Ashcroft considera ser "fundamental [que] se você prender alguém como combatente inimigo, obviamente, você deve mantê-los sem acesso a membros da família e sem acesso a um advogado." Estas alegações de autoridade executiva foram parcialmente acolhidas pelos tribunais, que têm determinado "que um presidente em tempo de guerra pode indefinidamente deter um cidadão dos Estados Unidos capturado como um combatente inimigo no campo de batalha e negam que pessoa o acesso a um advogado<sup>105</sup> (CHOMSKY, 2004, p.26).

<sup>105</sup> Tradução nossa de: “The grand strategy [which asserts the right to undertake preventive war at will] extends do domestic US law. As in many other countries, the government used to occasion of the terrorist atrocities of 09-11 to discipline its own population. After 09-11, often with questionable relation to terror, the Bush administration claimed, and exercised, the right to declare people – including US citizens – to be “enemy combatants” or “suspected terrorists” and to imprison them without charge or access to lawyers or family until the White House determines that its “war on terror” has been successfully concluded: that is, indefinitely. The Ashcroft Justice Department takes it to be “fundamental [that] if you hold someone as an enemy combatant, obviously you hold them without access to family members and without access to counsel.” These claims of executive authority have been partially upheld by the courts, which have ruled “that a war-time president can indefinitely detain a United

Ainda que a relação do ex-fuzileiro com facções terroristas fosse algo questionável, a agente se sente no direito de investigá-lo e intervir em sua vida privada para confirmar suas suspeitas. Garantir a segurança dos Estados Unidos era a prioridade da protagonista, que embora estivesse envolvida emocionalmente com o acusado, não se cansa de questionar a integridade do sargento estadunidense, mesmo sem evidências significativas da participação dele em um complô inimigo.

### **Corpos (in)disciplinados e casamentos (im)possíveis**

Depois da experiência íntima e ambígua dos corpos, ou do “incidente” na cabana, Brody se recusa a conversar com Carrie. Ela tenta se explicar e dizer a ele que os momentos em que estiveram sozinhos significaram bastante para ela. Embora o envolvimento com o sargento fosse, a princípio, apenas com interesse de conseguir evidências que comprovassem a culpa do investigado, a personagem feminina parece tocada pelo suspeito e demonstra sentir pesar pela forma como a relação foi interrompida, e também arrependida por não ter acreditado nas palavras do amante e investigado. A agente não esconde, a partir dali, seu envolvimento passional com o “suspeito” e a história parece se sustentar nessa contradição e na fragilidade profunda, dissimulada e definitiva construída no corpo feminino da protagonista.

Enquanto isso, a equipe da divisão do Oriente Médio, incluindo David Estes, Saul, Carrie e outros agentes intensificam as buscas por Walker, crendo que ele seria o prisioneiro estadunidense que havia trocado de lado. Eles veiculam em toda a mídia norte-americana a notícia de que Walker era um homem procurado pela CIA e uma possível ameaça terrorista. Após o noticiário, Saul e Carrie encontram-se no escritório do diretor para conversar sobre os próximos passos:

Saul: “As primeiras notícias dadas sobre Walker foram ao ar há menos de 5 horas. Já tivemos perto de 2000 denúncias. Provavelmente infundadas. Se eu fosse Walker estaria entocado no meu buraco agora”.

[Carrie parece distante e não estar ouvindo o que Saul diz].

Saul: “Carrie? Teremos uma avalanche de pistas pela manhã. Será difícil verificar tudo. Vamos priorizar...”

Carrie: “Tive uma epifania hoje”.

*States citizen captured as an enemy combatant on the battlefield and deny that person access to a lawyer*” (CHOMSKY, 2004, p.26).

Saul: “Sobre Walker? ”

Carrie: “Quisera que fosse. Sobre mim mesma. Vou passar o resto da minha vida sozinha, não é? ”.

[Os dois ficam em silêncio] <sup>106</sup>

De certa forma, Saul entendia o que Carrie estava dizendo. Pouco antes de encontrar a colega de trabalho, o diretor da divisão do Oriente Médio da CIA havia deixado sua mulher, Mira, no aeroporto. Ela havia decidido colocar fim no relacionamento deles porque, segundo a esposa, não existia mais de fato uma relação entre eles. O espião estava sempre trabalhando e provavelmente isso causara o afastamento do casal. Em uma cena emblemática no décimo episódio da série, Carrie assume sua fragilidade e seu envolvimento afetivo e chora por achar que a relação amorosa entre ela e Brody estava definitivamente terminada. Isso logo depois de receber uma visita do sargento para dizer que daria uma nova chance para o casamento com Jessica (visita esta que, a princípio, deixou a agente bastante esperançosa de uma possível reaproximação).

Enquanto isso, no escritório da CIA, Saul janta sozinho. Sem dispor dos utensílios de cozinha adequados, ele prepara um simples sanduíche com pasta de amendoim na mesa recheada de papéis e documentos de trabalho. Tal trecho nos incita a refletir sobre a construção do investigador, do pesquisador, do cientista estadunidense, como um lugar de poder, historicamente identificado com o referente masculino, branco, considerado como um emissor de representações e construtos, como um sujeito que veicula discursos que têm valor de verdade (FOUCAULT, 2005).

---

<sup>106</sup> Cena do oitavo episódio de Homeland, aos 45m41,678s.

FOTO 02 – Foto de Mandy Patinkin em Homeland



Fonte: Showtime (2011)

Em um estudo no final dos anos 1950, a antropóloga Margaret Mead e sua colega Rhoda Métraux concluíram que os estudantes do ensino médio estadunidense viam o cientista como

um homem vestido num avental branco e que trabalha num laboratório. Ele é idoso ou de meia-idade e usa óculos...ele pode ter barba...ele pode estar com a barba por fazer e ser desleixado. Ele pode andar encurvado aparentando cansaço. Ele é cercado de equipamento: tubos de ensaio, inflamadores Bunsen, frascos e garrafas, um emaranhado de tubos de vidro e máquinas estranhas com mostradores (SCHIEBINGER, 2001, p.146).

Embora Saul Berenson não fosse um cientista, é impossível não deixar de comparar a imagem do agente da CIA com a do cientista descrito pelos jovens estudantes norte-americanos. Assim como o cientista imaginado pelos alunos do ensino médio, o diretor da principal agência de inteligência americana, com barba e apresentando certo cansaço, prefere fazer suas refeições em meio aos documentos do trabalho do que ir para casa e descansar.

Os estudantes questionados por Mead e Métraux acreditavam, ainda, que o cientista "é um gênio" que precisa estudar e trabalhar muito para criar e descobrir coisas novas, "às vezes dia e noite, ficando sem comer e dormir". Além disso, acreditavam que o cientista deveria focar-se exclusivamente no trabalho, negligenciando a família e a vida social e, se possível, não deveria se casar para manter o trabalho como centro das atenções (SCHIEBINGER, 2001, p.146). Saul Berenson não tinha filhos e o casamento estava passando por uma crise; a esposa cansada de ser deixada de lado, não concordava mais em manter uma relação superficial em que o marido estava quase sempre ausente.

Os estudos de Mead e Métraux constataram, ainda, que, para a grande maioria dos entrevistados, os cientistas eram homens; as mulheres eram vistas apenas como potenciais

esposas de cientistas. Segundo Londa Schiebinger, até mesmo Marie Curie, primeira cientista a ganhar duas vezes o Prêmio Nobel de Física e um modelo popular para mulheres cientistas, “conformava-se à imagem de uma cientista solitária e introspectiva, vestida com um vestido negro simples e com os cabelos severamente presos atrás” (SCHIEBINGER, 2001, p.150).

Dante da imagem bastante consolidada do destino da mulher que se recusa a encaixar nos padrões de esposa e dona-de-casa estabelecidos, Carrie Mathison, a protagonista construída na série, em um momento de reflexão, parece se ver como esta cientista, que abriu mão da família em prol da carreira e que, por conta disso, estaria fadada à solidão. Lembrando que, como nos ensina Denise Jodelet, “as representações sociais – enquanto sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais” (JODELET, 2001, p.22). A representação criada, embora de mulher “jovem e moderna”, reitera, portanto, um discurso normativo que insiste em aprisionar o feminino nas grades discursivas da família e do casamento.

Com o desenvolvimento dos episódios, aprofunda-se o conflito. Conforme as pressões das investigações e da ameaça de um ataque iminente que aumentavam, a carga de estresse e ansiedade que Carrie enfrentava crescia. Com isso, ela passa a tomar doses maiores do medicamento por conta própria e o diretor da divisão do Oriente Médio da CIA desconfia que sua pupila estivesse enfrentando problemas para lidar com o humor<sup>107</sup>.

No final do décimo episódio de *Homeland*, a protagonista é atingida por uma explosão durante uma ação da CIA para prender Walker que não foi bem-sucedida e precisa ser hospitalizada. Longe de sua medicação para controlar a ansiedade e a carga de estresse aumentada na atividade frustrada, a personagem entra em uma crise emocional e Saul, seu superior e amigo, a encontra no hospital em uma situação inusitada:

Carrie [muito agitada]: “Eu quero caneta verde”.

Enfermeira: “Mas só temos a azul”.

Carrie: “Verde é importante. Verde é necessário ser verde. Não faz sentido não ser verde. Não é um pedido esdrúxulo”.

Saul: “Carrie?”

<sup>107</sup> Aos 22m10,360s do nono episódio de *Homeland*, Carrie, descontrolada, invade o escritório de Saul para ter privacidade e tomar uma dose de seu medicamento sem que os colegas percebessem. Saul entra repentinamente na sala e questiona o motivo de Carrie estar lá. Ela, bastante agitada, não consegue disfarçar sua ansiedade, fazendo com que Saul desconfiasse.

Carrie: "Saul. Graças a Deus! Minha caneta verde secou. Pedi uma nova seis vezes, mas não me entendem. Querem me dar azul, preta. Verde é tão difícil? É difícil de entender? Darei tudo por uma caneta verde!"

Enfermeira: "Ela é sua?".

Saul: "Sim".

Enfermeira: "Deveria ir para o quarto. O médico irá vê-la".

Carrie [falando muito rápido e bastante agitada]: "Estou centrada no verde. Mas tem mais. Tem muito, muito mais. A questão é que Abu Nazir tem processos, padrões e prioridades. Um único atirador? Não. Abu Nazir não faz isso. Ele nunca fez e nunca fará. Ele exagera. Explode. Mutila em massa. Sabemos disso".

Saul: "Calma, calma".

Carrie: "Fatos são fatos... e temos uma semana, ou menos, para achar o alvo certo... não esta história para boi dormir de matar o presidente".

Saul: "Bem, é a teoria".

Carrie: "Está errada... está incompleta. Walker nem é crítico... Ele é uma parte, uma peça, um peão sem importância. Tem um plano maior, mais vil e digno de Abu Nazir e temos pouco tempo. Temos de codificar, coligir, corromper, conter".

Saul: "Deite-se, Carrie. O médico já vem".

Carrie: "O importante agora é a caneta verde".

[Saul tira da mala e entrega para ela uma caneta verde]

Carrie [bastante entusiasmada]: "Obrigada".<sup>108</sup>

O diretor leva a colega, ainda atordoada, para casa. Ele fica com ela até Maggie, a irmã, chegar para medicá-la. O agente se dispõe a ficar com a amiga durante o período da noite, até que fique bem. Carrie continua no estado de euforia, agitação e ansiedade por alguns dias e enquanto isso Maggie e Saul se revezam para cuidar dela. De certo modo, ele se sente responsável por não ter percebido antes a seriedade do caso e ter deixado a situação chegar até aquele ponto:

Carrie: "Saul".

Saul: "Desculpe não ter me despedido".

Carrie: "Você viu a papelada lá embaixo? O trabalho?".

Saul: "Vi".

Carrie: "Tenho tanta coisa a fazer. Mas estou morrendo de sono".

Saul: "Tudo bem. Descanse".

Carrie: "Maggie aumentou as doses. Eu devia ter proibido. Estão me deixando zonza" [ela parece adormecer].

Saul: "Carrie? Eu sinto muito. Por tudo isso" [Carrie abre os olhos e Saul continua falando]. "Eu me sinto responsável. Quando você voltou de Bagdá, eu sabia. Vi que algo havia acontecido. Você estava alterada" [Carrie parece lutar para manter os olhos abertos]. "Eu deixei para lá. Outras vezes, estava tão... distraída, que desconfiei. Esperava que fosse outra coisa. Eu devia ter perguntado... Eu devia ter perguntado se você estava bem".

Carrie: "Não temos tempo, Saul. É um alerta máximo".<sup>109</sup>

<sup>108</sup> Cena do décimo primeiro episódio de Homeland, aos 06m00,274s.

<sup>109</sup> Cena do décimo primeiro episódio de Homeland, aos 32m02,813s.

Ao analisar os papéis com anotações da agente espalhados por todo o apartamento, Saul começa a perceber alguns padrões (aqueles que Carrie havia citado durante a crise de ansiedade decorrente da falta da caneta verde no hospital). Ele começa a separá-los e fixá-los na parede. Quando termina de montar o quebra-cabeça criado pela protagonista, Saul se surpreende. Ele consegue enxergar no padrão de cores todas as ligações feitas por ela ao investigar o caso.

FOTO 03 – Foto de Claire Danes e Mandy Patinkin em Homeland



Fonte: Showtime 2011

Carrie [bastante emocionada]: “Você entende”.

Saul: “É uma linha do tempo”.

Carrie: “Sim! As atividades de Nazir... Passou a noite em claro?”

Saul: “Mais ou menos”.

Carrie: “O amarelo pardo...” [ela analisa o gráfico que Saul montou na parede].

Saul: “Ele [Nazir] ficou estes meses calado. Nenhum vídeo e reunião... ”

Carrie: “De repente...”

Saul: “Voltou com um propósito. Mais que nunca”.

Carrie: “Mas por que ele ficou hibernando? ”.

Saul [ironizando]: “Alguma lesão? Mau hálito? ”.

Carrie: “Ou perda. Tragédia... Ele estava de luto durante o amarelo. E o verde foi vingança. Este era o plano”.

Saul: “E agora... o roxo. Ele está pronto para realizá-lo”.

Carrie: “É aqui [apontando para a parte do gráfico que estava vazia]. Precisamos entender o que houve”.

Saul: “Porei a melhor equipe nisto”.

Carrie: “Galvez, ele encontra tudo”.

Saul: “Boa ideia”.

Carrie: “E eu? ”.

Saul: “Você descansa”.

[Carrie fica pensativa por alguns segundos, e volta a falar com Saul].

Carrie: “Eu o ouvi ontem à noite” [se referindo à noite em que Carrie estava sedada e Saul pede desculpas por não ter percebido antes que a agente precisava de atenção].

Saul: “Ouviu? ”

Carrie: “Tenho isto desde a faculdade. Escrevi um manifesto de 45 páginas declarando que reinventei a música... O professor me levou à clínica estudantil... Eu nem estava na classe dele... Você não fez nada, Saul. Eu sou assim”.<sup>110</sup>

Em um esforço para tentar compreender o emaranhado de informações reunidas pela colega, o agente percebe que mesmo na aparente loucura de Carrie, ela conseguiu destacar nos documentos a trajetória das atividades de um dos terroristas mais procurados do mundo. Seriam evidências de que um ataque estava prestes a acontecer e, apesar de estar ciente da condição psicológica da colega, Saul percebe nos documentos destacados indícios de uma versão bem plausível dos acontecimentos. Diante destes indícios, Saul começa a acreditar nas suspeitas da amiga. Talvez confiando nela, ele pudesse colocá-la novamente na condição de “normal” e deixar de sentir pena por ela ou perceber que sua aceleração mental ou descontrole emocional era apenas uma face daquela inteligência singular e de uma perspicácia investigativa. Se ela estivesse correta, passaria de “louca” a “genial”... de “problema” a “orgulho” da Inteligência Americana. Vale lembrar que Saul havia sido o responsável pela entrada dela na CIA e, de certa forma, sua imagem e sucesso como líder estavam ligados ao bom êxito da pupila.

A conversa é interrompida com a chegada de Maggie e Frank, respectivamente irmã e pai de Carrie. Tentando proteger a irmã/filha/amiga, eles montaram uma equipe para cuidar dela e não deixar que algo ruim ou inesperado acontecesse até que a crise de ansiedade passasse. Para isso, mantê-la longe do trabalho parecia fundamental. Carrie, entretanto, não conseguia parar de pensar nas investigações e, numa tentativa desesperada para conseguir preencher as lacunas que ainda estavam vazias no caso, a agente telefona para, talvez, o único contato que poderia responder suas indagações:

Brody: “Alô”.

Carrie [muito agitada]: “É Carrie”.

Brody: “Eu sei”.

Carrie: “Não estou ligando por minha causa ou pela sua. Não liguei para tentar... é sobre Abu Nazir”.

Brody: “O quê? ”

<sup>110</sup> Cena do décimo primeiro episódio de Homeland, aos 41m09,555s.

Carrie: "Eu vou explicar. Fomos alertados de que algo vai acontecer. Algo acontecerá em breve... e tem a ver com um certo período da vida de Abu Nazir. O amarelo pardo, especificamente".

Brody: "Eu não entendo".

Carrie [a agitação aumenta]: "Você estava com ele. Tem conhecimento. Pode identificar o ímpeto, o incidente, a injúria. Algo aconteceu com ele... alguma tragédia".

Brody: "Carrie, você está bem?".

Carrie: "Você o amava. Você me disse que o amava. Você deve saber".

Brody: "Escute, ajudaria se nos encontrássemos?".

Carrie: "Sim, certo. Ótimo".

Brody: "Você está em Langley?".

Carrie: "Não, em casa".

Brody: "Fique aí".

Carrie: "Ok".<sup>111</sup>

A agente se prepara para receber o ex-fuzileiro. Tira o pijama, coloca brincos na orelha, se maquia para disfarçar os ferimentos causados na explosão dias antes, coloca um lenço no pescoço, tira os brincos que acabara de colocar, olha no espelho novamente para checar se está bem vestida e dá um leve sorriso, como se aprovasse o que via no espelho. A campainha toca e ela se apressa para atender a porta. Quando olha para fora, uma surpresa:

Carrie: "David".

Estes: "O Sargento Brody me ligou".

Carrie: "O quê?".

Estes: "Ele me contou tudo".

Carrie: "Não sei o que quer dizer".

Estes: "Acho que sabe... Entrem" [ordenando os oficiais que estão atrás dele a entrarem na casa de Carrie].

Carrie: "O quê?".

Estes: "Senhora, senhor... Boa noite" [cumprimentando Maggie e Frank].

Estes [se vira novamente para Carrie]: "Ele admitiu ter tido um caso com você... Mas vigilâncias ilegais, Carrie? O assédio todo?".

Carrie [agitada]: "Isso é uma interpretação errada".

Estes: "Seu escritório está sendo esvaziado. Eles farão o mesmo aqui".

Carrie: "O quê? Não!".

Estes: "Esses documentos são confidenciais?".

[Os oficiais começam a retirar os documentos da parede]

Carrie: "Não, não! ... David, esse gráfico é muito importante. É muito significativo!".

Estes: "O que ela tem?" [perguntando para Maggie e Frank]

Carrie: "Não falem para ele [se dirigindo à irmã e ao pai]... David... Estou prestes a solucionar esta porcaria toda!".

Estes: "Tirem tudo" [dando mais uma ordem aos oficiais].

Maggie [tentando acalmar a irmã]: "Vamos nos sentar agora. Venha comigo".

Carrie: "Por favor! Deixe-me ficar mais um pouco com isso".

Estes: "Há quanto tempo ela está assim?".

<sup>111</sup> Cena do décimo primeiro episódio de Homeland, aos 47m39,170s.

Carrie: “Você não sabe o que você está fazendo! Você não sabe o que você está fazendo! ...”<sup>112</sup>

Estes, Maggie e Frank tentam segurá-la e acalmá-la, enquanto Carrie, descontrolada, sentindo traída, tenta impedir os oficiais de retirarem os documentos da parede. A cena se fecha com os três tentando afastá-la dos documentos e a protagonista se debatendo. Depois deste incidente, ela entra em uma espécie de transe, letargia ou desolação. Mais uma vez é amparada pela família e amigos e volta para a casa de irmã, que tenta dar à agente o apoio familiar necessário para recuperar a boa saúde, reforçando a ideia que passou a ser disseminada a partir dos anos 1960, pela qual passou-se a considerar a desinstitucionalização do tratamento aos pacientes com transtorno de humor. Esta forma de tratamento tornou-se bastante aconselhada pelas convenções de medicina e uma das principais formas de tratamentos para pacientes com transtornos psicóticos (BORBA; SCHWARTZ; KANTORSKI, 2008).

Em uma de suas visitas para verificar se Carrie estava respondendo de forma positiva ao novo tratamento, Saul a encontra sentada sozinha no quarto e o diálogo que mantêm é revelador. Ele mostra a preocupação da espiã com o desenvolver dos acontecimentos, sua angústia como investigadora do governo que estava próxima de uma perspectiva esclarecedora dos fatos, mas também sua decepção em relação às atitudes em relação ao investigado, que parecia ter se tornado amigo próximo e amante, mas que assumira os desdobramentos da trajetória de herói nacional, ainda que seus interesses parecessem ambivalentes ou difusos e corroborassem com a possibilidade de tratar-se de um agente duplo:

Saul: “Ei, você”.

Carrie [sentada no quarto com pouca luz]: “Olá, Sr. Berenson. Lembra-se de quando o chamava assim? ”

Saul: “O quê? ”.

Carrie: “Sr. Berenson”.

Saul: “Isso faz muito tempo. Quando ainda estava em forma... Como você está, Carrie? ”.

Carrie: “Já estive melhor”.

Saul: “Não se preocupe... [faz uma pausa]... não posso demorar”.

Carrie: “Por que não me conta uma história? ”.

Saul: “Que tipo de história? ”.

Carrie: “Sobre um homem malvado chamado Nazir, que parou de fazer coisas ruins... só que ninguém entendeu por quê”.

Saul: “Sabe que não posso falar disso”.

Carrie: “Eu sei. Até eu reaver minhas credenciais”.

Saul: “Concentre-se em ficar melhor”.

<sup>112</sup> Cena do décimo primeiro episódio de Homeland, aos 51m29,575s.

Carrie: “Pelo menos me diga que continua averiguando. Que não vai desistir de procurar. Você me promete? ”.

Saul: “Prometo”. <sup>113</sup>

Mesmo afastada do trabalho, a personagem continua pensativa e tentando revelar o mistério que a assombrava. Longe das ferramentas necessárias para dar continuidade à investigação, a agente se contenta com a certeza de que seu amigo e mentor dará seguimento ao trabalho que iniciou antes que sua “doença” fosse descoberta. Apesar de esta parecer a questão que mais atormentava a protagonista, no continuar da cena percebemos que não. Depois que Saul promete que não desistiria de procurar as evidências, Carrie respira fundo, fecha os olhos e quando Saul se levanta em direção à porta e ela, chorando, pede para o amigo ficar um pouco mais:

Carrie: “Não vá embora... Porque ele fez aquilo? ”.

Saul: “Quem? ”.

Carrie: “Brody”.

Saul: “Por quê? Fez o quê? ”.

Carrie: “Ligar para Estes... E me dedurar daquele jeito”.

Saul: “Honestamente, há centenas de razões... Ele está concorrendo ao Congresso caso tenha se esquecido. Pense. Você é a última pessoa que ele quer na vida dele. E vice-versa”.

Carrie: “Mas Saul...” [ela continua chorando].

Saul: “Escute. Esse homem envenenou suas ideias. Ele lhe custou quase tudo. Esqueça-o”.

Carrie: “Não consigo, Saul. Eu não consigo”.

Saul [perplexo]: “Meu Deus... Você está apaixonada por ele! ” [em silêncio, Carrie chora concordando com Saul] <sup>114</sup>.

Apesar de estar segura de que sua aproximação com Brody era sobretudo profissional, em algum momento a personagem construída demonstra que acabou envolvida emocionalmente com o objeto de sua investigação muito além do que esperava. Sua decepção afetiva parece ter jogado a personagem no limbo, demonstrando que, embora existissem traços em seu comportamento que a colocariam fora de uma representação fixa e reiterada no senso comum do feminino de acordo com o sistema sexo-gênero, no fundo ela parecia mesmo uma “verdadeira mulher”, frágil e dependente da figura masculina para sentir-se “completa” e “amparada”. Assim sendo, os autores revelam e reiteram a impossibilidade de uma mulher, como sujeito da história, ser importante na luta da nação contra o inimigo mortal. Vulnerável e facilmente motivada pelos sentimentos, a mulher, assim como nas velhas histórias, “age

<sup>113</sup> Cena do 12º episódio de Homeland, último capítulo da primeira temporada, aos 06m07,411s.

<sup>114</sup> Cena do 12º episódio de Homeland, último capítulo da primeira temporada, aos 06m07,411s.

segundo as emoções e não pela razão”. A tarefa, que requer uma dose extra de habilidade investigativa e de raciocínio, não poderia ser, portanto, executada por uma mulher, conforme o entendimento sugerido pelos autores.

A sensação de ter sido traída pela pessoa que amava nos parece, aqui, ter sido mais avassaladora que o fato de ter perdido tudo que tinha conquistado durante anos: a carreira profissional, a independência e o controle da “doença” que a atormentava durante anos. Tudo parecia perdido e Carrie demonstra sentir mais fundo a traição de Brody e parece difícil reunir forças para encarar o fato de não significar nada para ele. A fragilidade emerge como traço característico e essencial da personalidade feminina, enquanto o masculino, voltado para a vida pública, não se deixa abalar pelo envolvimento emocional. O jogo das personagens se desdobra, o jogo dos binarismos se ordena, e a história consegue se acomodar nos trilhos do sistema cultural historicamente construído, reiterado, propalado, fazendo operar suas tecnologias, dispositivos e articulações (FOUCAULT, 2007; LAURETIS, 1994).

A agente, modelada com base no sistema sexo-gênero, deixa de ser apresentada como mulher determinada e focada no trabalho e passa a ser representada em sua contra-face, como uma mulher frágil, dependente de uma relação com um parceiro do sexo oposto. Uma relação que se encaixa na representação hegemônica e central do feminino, marcado e identificado pela diferença sexual (SWAIN 2008; MUNIZ, 2008), pela qual se espera que homem e mulher se completem. Ao se completarem, espera-se, ainda, que a mulher seja um apoio para o homem e este seja uma espécie de protetor, o provedor, aquele que tem a iniciativa e toma as melhores decisões em prol do casal. A mulher ideal, seria tal como parece representar a esposa de Brody, Jessica, que o acompanha em todos os eventos públicos, sorrindo para as câmeras apesar de ter rompido abruptamente com a relação que manteve com o melhor amigo do marido, que cumpriu os papéis de protetor e parceiro com afinco, nos oito anos que o colega passou aprisionado. Embora a agente não fosse a esposa e não tivesse o apoiado ao alegar sua inocência<sup>115</sup>, ela não se conformava com a ideia de o sargento tê-la traído ao invés de protegê-la naquele momento.

---

<sup>115</sup> Logo após Carrie ter confrontado o sargento e fazer um interrogatório na cabana onde estiveram juntos durante um final de semana, ela diz estar convicta de que Brody era o soldado convertido que trabalhava para o líder da Al Qaeda, Abu Nazir. Embora estivesse tocada pelas experiências que tiveram, ela não acredita das palavras do ex-fuzileiro ao negar seu envolvimento com ações terroristas.

Por outro lado, Carrie poderia representar aquilo que Teresa de Lauretis chama de “*eccentric subject*”, o sujeito excêntrico, que está tanto dentro, como fora daquilo que as feministas caracterizaram como “categorias de gênero”. Este outro lugar, onde percebemos que a personagem muitas vezes pode parecer estar, é o que Lauretis imaginou ser o *space-off*, que para a autora funciona “como espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas das brechas dos aparelhos de poder-conhecimento” (LAURETIS, 1994, p.237). A protagonista demonstra, em parte, a independência, ou uma certa autonomia daquele lugar social tradicionalmente construído para o feminino, de mulher contemporânea, que vive e até privilegia a vida profissional em vez da família, mas ao mesmo tempo, ela demonstra a fragilidade do estereótipo feminino conforme o senso comum, que precisa da proteção masculina para sobreviver.

Como nos questiona Diva Muniz, “a verdade e a mentira, o conhecimento e a ignorância, o belo e o grotesco – não poderiam se mostrar, tal como as sexualidades, misturados? Sua mútua dependência, não nos permite embaralhá-los? ” (MUNIZ, 2008, p.147) A personagem parece fugir do padrão normativo do sistema sexo-gênero e ao mesmo tempo está inserida nele, causando certa impressão de descontinuidade e até mesmo incoerência. Atributos estes que, para Muniz, “não são, necessariamente, um mal que deve ser evitado a qualquer custo. Em vez disso, podem levar a questionar e romper os limites do pensável em muitos espaços, em múltiplos domínios” (MUNIZ, 2008, p.147). Assim, a personagem nos desafia a pensar além daquilo que foi socialmente instituído, construído e reiterado como sendo o ideal, como representação do feminino em relação à imagem de “verdadeira mulher”, e nos faz perceber que diferentes nuances são possíveis.

## **Revelação e esquecimento**

Chegamos ao que acreditamos ser o *clímax* da primeira temporada de *Homeland*, quando, após sinais ambivalentes que trazem dúvidas aos/as telespectadores/as, a trama explicita que Brody de fato está ligado à facção terrorista Al Qaeda e que faz parte de um plano de ataque aos Estados Unidos. Nos dias seguintes ao incidente na casa de Carrie, os oficiais da CIA, em parceria com a Agência Federal de Investigação (FBI), se preparam para cobrir um grande evento em que o vice-presidente estadunidense anunciaría sua candidatura para presidência e, por conta disso, vários políticos de grande proeminência estariam presentes. Neste mesmo

evento, espera-se que o Sargento Nicholas Brody lance sua candidatura a uma posição no Congresso Americano, já que aceitara o convite dos integrantes do sistema para candidatar-se ao parlamento, explorando sua imagem de herói. Ele estaria acompanhado do vice-presidente e demais políticos e esta seria uma excelente oportunidade para uma ação terrorista. Os episódios finais revelam que, acompanhando as instruções feitas pelo maior inimigo internacional, Abu Nazir, o ex-fuzileiro se prepara para o atentado ao Governo norte-americano: consegue um colete com explosivos e grava um vídeo em que ele comunica os motivos que o levaram a cometer um atentado. Mal sabia ele, que tal registro, embora não divulgado/conhecido de imediato, marcaria sua identidade definitivamente:

Meu nome é Nicholas Brody. Sou Sargento do Corpo de Fuzileiros Navais e tenho uma esposa e dois filhos que eu amo. Quando vocês virem isto, já terão lido muito a meu respeito. Sobre o que eu fiz. Por isso, eu quis me explicar. Para que soubessem a verdade. Em 19 de maio de 2003, em parceria com outro atirador de elite na Operação Liberdade ao Iraque, fui feito prisioneiro por forças leais a Saddam Hussein. Essas forças me venderam a um comandante da Al Qaeda, Abu Nazir, que comandava uma célula terrorista fora da Síria, onde fiquei em cativeiro por mais de oito anos. Eu apanhei, fui torturado e submetido a longos períodos de total isolamento. As pessoas dirão que me dobraram, que me fizeram lavagem cerebral. As pessoas dirão que me transformei num terrorista, ensinado a odiar meu país. Eu amo meu país. O que sou é um fuzileiro como meu pai foi, e como foi o pai dele. Como fuzileiro, eu jurei defender os Estados Unidos da América contra inimigos no exterior e dentro do país. Minha atitude hoje é contra tais inimigos internos. O Vice-Presidente e membros de sua equipe de segurança que são mentirosos e criminosos de guerra, responsáveis por atrocidades pelas quais ficaram impunes. Trata-se de fazer justiça a oitenta e duas crianças cujas mortes nunca foram reconhecidas, e cujo assassinato é uma mancha na alma dessa nação.

<sup>116</sup>

A cena revela uma questão que parece estar longe de ser solucionada ou claramente interpretada. Quem seriam os criminosos diante do caos que acompanham as ações desta guerra? Junto com o novo milênio, o mundo testemunhou o surgimento de dois crimes. Segundo Chomsky, estas novas atrocidades foram: “os ataques terroristas do 11 de Setembro”, e “a resposta a estes, a qual certamente terá um preço maior em vidas inocentes (...) os quais foram, eles mesmos, vítimas dos perpetradores suspeitos dos crimes do 11 de Setembro” (CHOMSKY, 2003, p.213). Estes crimes, conforme o filósofo americano,

são considerados correctos e justos, até mesmo nobres, dentro da estrutura teórica dos perpetradores; e, de facto, são justificados quase nas mesmas

<sup>116</sup> Cena do 12º episódio de Homeland, último capítulo da primeira temporada, aos 01m50,001s.

palavras. Bin Laden proclama que a violência é justificada na autodefesa contra os inimigos que invadiram e ocuparam territórios muçulmanos, e contra os governos brutais e corruptos que aí sustentam – palavras que têm uma ressonância considerável na região, mesmo entre aqueles que o desprezam e temem. Bush e Blair proclamam, em palavras quase idênticas, que a violência é justificada para conduzir o mal para fora das nossas terras (CHOMSKY, 2003, p.213-214).

As alegações não são idênticas, porque enquanto Bin Laden, líder da Al Qaeda e que se autodenominou responsável pelos ataques do 11 de Setembro, considerava como “nossas terras” os territórios muçumanos, o presidente estadunidense George Bush e o primeiro ministro inglês Tony Blair falam de “nossas terras” referindo-se ao mundo. Para Chomsky, esta distinção “reflete o poder que os adversários controlam” (CHOMSKY, 2003, p.214). Após quinze anos da “Guerra ao Terror” ser re-declarada, os embates parecem não ter fim. Não é possível ainda se fazer um balanço de todas as consequências do conflito. Entretanto, segundo Chomsky

é aceitável reportar os ‘danos colaterais’ por erros de bombardeamento, o imprudente e inevitável custo da guerra, mas não a destruição consciente e deliberada de afegãos [iraquianos e, agora também os sírios] que morrerão em silêncio, invisivelmente – não por concepção, mas porque realmente não interessa um nível mais profundo de depravação moral; se pisarmos um formiga enquanto caminhamos, isso não significa que a matámos de propósito (CHOMSKY, 2003, p.219).

As mortes de civis inocentes são, ao mesmo tempo, consideradas o “inevitável custo da guerra” e, também, justificativa para uma resposta agressiva. Na série *Homeland*, em meio aos episódios, sem que os agentes da CIA consigam entender ou acessar informações necessárias para decifrar a atuação do suspeito, ainda que Carrie estivesse cada vez mais próxima de entender a equação, é possível depreender que, durante o tempo em que Brody esteve preso, Abu Nazir ofereceu ao sargento a opção de sair do buraco em que estava cativo, e ensinar seu filho, Issa Nazir, o idioma inglês e algumas especificidades da cultura estadunidense. Neste tempo, o fuzileiro se aproximou do garoto e, além disso, acabou se convertendo ao islamismo. Esta conversão provavelmente tenha se dado devido às condições difíceis que ele enfrentara, conforme havia alegado para Carrie, durante o interrogatório na cabana. Em um ataque do exército norte-americano, o garoto foi morto em um bombardeio e, novamente chocado com os duros episódios da guerra, agora do lado muçulmano, isso motivou a vingança de Nicholas Brody contra não a sociedade, mas contra as autoridades governamentais e especialmente contra o exército estadunidense. Para o governo americano, o bombardeio poderia ser considerado “dano colateral” ou “inevitável custo de guerra”; para Brody e os aliados do

terrorista Abu Nazir, entretanto, a ação justificava uma reação violenta em território estadunidense.

Esta era a lacuna que faltava no diagrama de Carrie: a morte de Issa Nazir era o trauma que havia motivado o silêncio, ou o luto, do terrorista durante algum tempo. A morte do garoto havia se tornado também o principal pesadelo na vida do sargento estadunidense, e por isso ele gritava o nome “Issa” durante o sono.

Na manhã em que as novas candidaturas seriam anunciadas, Carrie acorda com o som do rádio noticiando a cobertura do discurso do vice-presidente, dias após uma explosão em Washington que matou cinco pessoas e deixou vários feridos. Segundo o noticiário, aquele ataque marcaria uma nova fase da “Guerra ao Terror”. A notícia funciona como uma espécie de gatilho que tira a protagonista do estágio de aparente apatia em que se encontrava e a faz pensar novamente no caso em que tinha trabalhado com tanta ênfase nos últimos meses. Ela chama Virgil, o amigo que tinha ficado responsável pelos cuidados médicos naquela noite, e o convida para darem uma volta de carro.

Carrie Mathison guia Virgil até a locação onde o vice-presidente discursaria, certa de que o atentado se daria naquele local. Pensativa, ela caminha no meio da multidão que espera pelo discurso e analisa todas as possibilidades. Enquanto isso, em um prédio próximo ao local do evento, Tom Walker prepara seu equipamento para atirar em um alvo. Logo após a protagonista avistar Nicholas Brody chegando ao evento, um tiro é disparado e Elizabeth Gaines, líder da equipe do vice-presidente Willian Walden, é atingida. A equipe de segurança, procurando proteger as pessoas que estavam ali presentes, começa a levar rapidamente as autoridades para dentro do prédio do Departamento de Estado, sem que passassem pelo esquema de segurança e desta forma, o ex-fuzileiro, que acompanhava o vice-presidente, é colocado no abrigo de segurança máxima, sem que percebessem que ele usava um colete com explosivos.

Ao ver todo o alvoroço, Carrie percebe o plano de Abu Nazir e telefona para Saul acusando novamente Brody de fazer parte de um atentado terrorista. Saul, pensando tratar-se de mais uma crise de ansiedade, diz para ela que irá ajudar a prender o suspeito, quando na verdade envia um grupo de oficiais para contê-la. A protagonista, em uma tentativa desesperada de impedir o que ela acreditava ser um atentado terrorista, foge dos policiais e dirige-se até a casa do sargento. Chegando lá, ela encontra Dana, filha mais velha de Brody:

Dana: "O que você veio fazer aqui? "

Carrie: "Você é a Dana? "

Dana: "Sim".

Carrie: "Eu sou Carrie Mathison".

Dana: "Eu sei quem você é".

Carrie: "É sobre seu pai".

Dana: "Ele levou um tiro? "

Carrie: "Não".

Dana: "Eu vi na TV que...".

Carrie: "Eu sei. Eu estava lá. Mas preciso de sua ajuda. Posso entrar? "<sup>117</sup>

Dana, hesita a princípio, porém, sem saber como lidar com a situação, diante da insistência da agente, deixa-a entrar em casa para dizer o que gostaria:

Carrie: "Ouviu falar de Tom Walker? "

Dana: "Sim".

Carrie: "Como se virou contra nós? "

Dana: "Sim. Ele que atirou nessas pessoas? "

Carrie: "Sim... Dana, escute. Seu pai me disse que você o entende, e ele a escuta. É duro dizer isso, mas seu pai trabalha com Tom Walker. Eles vão levar a cabo um ataque agora".

Dana: "O que você está dizendo? "

Carrie: "Ele está com pessoas inocentes. Ele vai matá-las se não impedirmos. Ligue para ele e tente dissuadi-lo. Está bem? Isto irá conectá-la com o Serviço Secreto. Não temos muito tempo. Você pode fazer isto, Dana".

Dana [no telefone]: "Oi... Estou na Chapman 3319, e é uma emergência. Tem uma mulher louca... ".<sup>118</sup>

A adolescente, num ímpeto de agilidade e desconfiada da história que acabara de ouvir, chama a polícia em vez de ligar para o pai como a agente havia sugerido:

Carrie: "Não! Dana! "[e tenta tirar o telefone das mãos de Dana].

Dana [corre até a porta e grita]: "Saia! "

Carrie [também gritando]: "Dana, por favor. Volte aqui! "

Dana: "Saia da minha casa! "

Carrie: "Volte".

Dana: "Saia! "

Carrie: "Volte aqui! "

Dana [sai correndo para fora da casa]: "Saia de minha casa! "

Carrie [corre atrás dela]: "Dana! Você deve ter notado!...".

Dana: "Deixe-me em paz! "

Carrie: "Algo estranho nele".

Dana: "Estranha é você".

Carrie: "Ligue para ele".

Dana: "Tem algo errado com você! Por que veio aqui? "

Carrie: "Eu disse! Para impedi-lo".<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Cena do 12º episódio de Homeland, último capítulo da primeira temporada, aos 49m15,183s.

<sup>118</sup> Cena do 12º episódio de Homeland, último capítulo da primeira temporada, aos 49m15,183s.

<sup>119</sup> Cena do 12º episódio de Homeland, último capítulo da primeira temporada, aos 49m15,183s.

Jessica e seu filho mais novo, Chris Brody, se aproximam da casa de carro. Eles percebem que alguma coisa incomum acontecia:

Chris: "Quem está com a Dana? "  
 Jessica: "Fique no carro".  
 Dana: "Deixe-me em paz... Mãe".  
 Jessica: "O que está havendo? "  
 Dana: "Ela disse que o papai está trabalhando com Tom Walker! "  
 Jessica: "Entre e chame a polícia".  
 Dana: "Já chamei".  
 Carrie: "Ligue para ele".  
 Jessica: "Saia de perto dela!... Por que veio falar essa loucura? " [Dana corre de volta para casa].  
 Carrie: "Não é loucura... Ele pretende matar o vice-presidente. Acredite em mim".  
 Jessica: "Em você? "  
 Carrie: "Ainda dá tempo. Dana precisa ligar para ele".  
 Dana: "Você dormiu com meu marido".  
 Carrie: "Você precisa ligar para ele".  
 Jessica: "Ele a deixou e agora está inventando essa loucura".  
 [A polícia chega ao local].  
 Carrie: "Você não está me ouvindo".  
 Jessica: "É claro que não".<sup>120</sup>

Gritando, a agente desenvolvia um raciocínio rápido, e gritava advertindo em relação às possibilidades trágicas dos acontecimentos que estavam em andamento naquele momento:

Carrie: "Por favor, ligue. Isto não pode acontecer".  
 Policial: "Tudo bem aqui? ".  
 Jessica: "Não".  
 Carrie: "Por favor. Vocês não entendem o que está acontecendo? "  
 Policial: "Senhora..."  
 Carrie [gritando]: "O mundo vai acabar, e estamos aqui conversando? "  
 Policial: "Venha conosco".  
 Carrie: "Me soltem! "  
 Policial: "Venha! "  
 Carrie: "Me larguem! " [os policiais a jogam no chão, imobilizando]  
 Policial: "Não se mexa. Fique aí...".  
 Jessica [se dirigindo a Chris, que havia saído do carro]: "Fique aí".  
 [Todos observam assustados os policiais colocarem Carrie dentro da viatura].  
<sup>121</sup>

A credibilidade de Carrie estava abalada para aquela família. Esposa e filha não a viam como uma agente da CIA que trabalha para proteger a nação de uma ameaça iminente. Esposa e filha estavam diante da mulher, que quis acabar com um casamento de muitos anos, destruir uma

<sup>120</sup> Cena do 12º episódio de Homeland, último capítulo da primeira temporada, aos 49m15,183s.

<sup>121</sup> Cena do 12º episódio de Homeland, último capítulo da primeira temporada, aos 49m15,183s.

família que se amava e tentava apoiar uns aos outros. A protagonista, no olhar da esposa traída e da filha que durante um final de semana pensou ter perdido o pai novamente, estava longe de ser uma heroína; Carrie era, para elas, uma ameaça ao *status quo*, ao estilo de vida e à família, instituição que, apesar das diferenças, julgavam ser a ideal.

O plano da vida pessoal invade a trama e incide no desdobramento dos acontecimentos e só os/as telespectadores/as acompanham o *plot*<sup>122</sup>. A reação de Carrie parecia uma manifestação de loucura para as personagens que não conheciam a intenção de Brody ao usar um colete de bombas no encontro com Willian Walden, o vice-presidente estadunidense, e os políticos que apoiavam candidatura dele para presidência dos Estados Unidos da América. Embora os/as telespectadores/as soubessem que a personagem do fuzileiro queria mesmo explodir a cúpula do poder, portanto, a tese conspiratória da protagonista fosse verdadeira, o comportamento dela parece justificar o descrédito da esposa e filha do sargento ante as acusações feitas.

Depois que os policiais levaram a agente destemperada, Dana, intrigada, decidiu ligar para o pai. Neste momento, Brody acabara de consertar o dispositivo que acionaria os explosivos do colete que usava. Dentro do abrigo de segurança máxima, junto com o vice-presidente e toda sua equipe, o sargento já havia tentando detonar as bombas uma vez, mas por um defeito no dispositivo as bombas não haviam sido acionadas. Nervoso, estava prestes a apertar mais uma vez o botão que iria ativar os explosivos, quando foi interrompido por um oficial:

Oficial da segurança: “Sargento Brody... Sua filha está ao telefone. Ela diz que é uma emergência... atenda” [e entrega o telefone para Brody].  
 Brody: “Dana?”  
 Dana: “Pai... Onde você está?”  
 Brody: “Dana, eu te ligo depois”.  
 Dana: “Não, pai. Uma doida veio em casa... aquela com quem você ficou... dizendo coisas sobre você, e eu quis ouvir sua voz... Pai?... Pai?”  
 Brody: “Sim, mas Dana...”.  
 Dana: “Ela disse que você trabalha com Tom Walker, que é um terrorista”.  
 Brody: “Não sou”.  
 Dana: “Eu sei. Claro que não. Eu não acreditaria nisso, pois você nunca faria algo assim. Eu não acreditei nela”.  
 Brody: “Dana, estou com um grupo aqui. Preciso desligar”.  
 Dana: “Não, pai”.

---

<sup>122</sup> Conforme o dicionário Oxford, *plot* são “os principais eventos de uma peça de teatro, romance, filme, ou outro trabalho semelhante , elaborados e apresentados pelo escritor como uma seqüência inter-relacionados”. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/pt/defini%C3%A7%C3%A3o/ingl%C3%AAs/plot>> Acesso em 05/01/2016.

Brody: "Estamos confinados. Estão para nos soltar".  
 Dana: "Você virá para casa?".  
 Brody: "Claro".  
 Dana: "Diga isso pra mim".  
 Brody [tremendo e aparentando estar bastante nervoso]: "Eu vou para casa".  
 Dana: "Não diga assim, pai... Pai, prometa para mim. Você tem que me prometer que vai voltar, pai..." [ele começa a chorar]. "Pai?... Pai, você precisa prometer. Eu preciso de você... você sabe disso".  
 Brody [tentando disfarçar o choro para filha não perceber]: "Estou indo para casa, Dana. Eu prometo".  
 Dana: "Certo... obrigada!".  
 [Desligam o telefone e Brody desiste da ação].<sup>123</sup>

Ao ouvir o choro da filha, Brody se esquece dos motivos que o haviam colocado naquela sala, disposto a matar o segundo homem mais importante do governo estadunidense. O sargento desistiu de colocar sua vingança acima de tudo, inclusive do bem-estar da família. O telefonema da filha, o diálogo que manteve com ela no ambiente tensionado pelo atentado que estava em andamento, o assalto do apelo de Dana no sentido de que ele prometesse a ela que voltaria para casa, de alguma forma desarmaram seu espírito, rompendo com o treinamento ideológico e com o dispositivo de vingança que fora acionado naquela personagem da trama. Entretanto, ele ainda precisava lidar com algumas situações como a desconfiança daquela que parecia ser a única a perceber a realidade. No dia seguinte, Brody espera por Carrie ao sair da delegacia em que ficou presa a noite inteira:

Carrie: "Brody, eu...".  
 Brody: "Você invadiu minha casa. Assustou minha filha de dezesseis anos".  
 Carrie [constrangida, começa a chorar]: "Sinto muito".  
 Brody: "A polícia me perguntou o que eu queria fazer".  
 Carrie: "O que você disse?".  
 Brody: "Nada ainda. Depende de você... Pela última vez, Carrie... eu não sou o que pensa que eu sou".  
 Carrie: "Sinto muito".  
 Brody: "Não basta ficar dizendo isso... Eu sei do seu estado... David Estes me contou... Carrie, você precisa procurar ajuda".  
 Carrie: "Estou tendo".  
 Brody: "E precisa se afastar de mim e da minha família" [ela continua chorando parecendo estar arrependida]. "Você me vigiou, me observou. Você se meteu na minha vida, para quê?...".  
 [Carrie tenta terminar a conversa]  
 Brody: "Diversão? O que você fez foi loucura. Você entende?...".  
 Carrie: "Já disse que sim".  
 Brody: "O que isso significa?".  
 Carrie [engolindo o choro]: "Eu entendo. Ficarei longe de você... Dou minha palavra... Adeus, Brody".

<sup>123</sup> Cena do 12º episódio de Homeland, último capítulo da primeira temporada, aos 54m25,006s.

Brody: “Adeus, Carrie”.<sup>124</sup>

Aos prantos, humilhada, derrotada, saindo da prisão, Carrie entra no carro da irmã e pede para ser levada ao hospital. Sem saber que Dana havia de fato impedido que o pai detonasse os explosivos que matariam o vice-presidente, ela decide fazer um tratamento chamado electroconvulsoterapia para eliminar em curto prazo as memórias dos últimos acontecimentos. Mesmo contrariando a opinião de Saul, Carrie, convencida de que está muito doente psicologicamente, opta pelo tratamento considerado bastante agressivo e utilizado apenas em casos extremos. Em um estado depressivo, a agente parecia totalmente convencida de que havia errado naquela que havia sido sua intuição certeira, e que provavelmente o transtorno de humor seria o causador do estado obsessivo em que ela se encontrava. E a trama se alimenta da contradição entre o estado de derrota da personagem feminina no momento em que ela havia antevisto os acontecimentos. Condenada por todos os personagens, inclusive pelas instituições – prisão e hospital -, ela representava uma leitura às cegas dos acontecimentos e o gatilho para dar continuidade à história.

Antes que tratamento com choques fosse iniciado, Saul conta a ela sobre o filho de Nazir e diz que Carrie estava errada a respeito de Brody, mas havia acertado quando disse que o líder terrorista havia sofrido uma grande tragédia e por isso queria se vingar. Ela agradece as informações e pergunta se existia alguma chance de recuperar seu emprego. O diretor sorri, e nega a possibilidade. Ao ter o transtorno revelado, o medo de perder o emprego havia tornado realidade e a série de acontecimentos fez com que a credibilidade da protagonista fosse destruída também no local de trabalho, instituição que prezava pela disciplina, controle, confiança, e disciplina em relação a seus funcionários.

Pouco antes de iniciar o tratamento, a personagem se lembra dos momentos em que esteve com Brody na cabana e das palavras que ele pronunciou enquanto dormia... “Issa”. Naquele momento, ela soube, que não estava enganada, mas era tarde demais para interromper as enfermeiras. O tratamento foi iniciado e a primeira temporada de *Homeland* termina dando indícios de que a heroína havia sido traída por ela mesma. A personagem feminina construída

<sup>124</sup> Cena do 12º episódio de *Homeland*, último capítulo da primeira temporada, à 01h02m12,718s.

na trama optara pelo tratamento para tentar esquecer, imersa na dor de uma rara capacidade para articular os vestígios, os sinais e intuir os acontecimentos.

O esquecimento, segundo o filósofo francês Paul Ricoeur, seria a princípio uma derrota. Perder algo que poderia ser lembrado e que já foi conhecido. A possibilidade de coisas ou fatos que outrora navegaram pelas águas do esquecimento por ventura sejam trazidas de volta à memória faz com que o medo em relação ao esquecimento não gere um problema existencial. Para Ricoeur,

(...) de um lado, o esquecimento nos amedronta. Não estamos condenados a esquecer tudo? De outro, saudamos com uma pequena felicidade o retorno de um fragmento do passado arrancado, como se diz, ao esquecimento. As duas leituras prosseguem no decorrer de nossa vida – com a permissão do cérebro (RICOEUR, 2010, p. 427).

Não sabemos o que realmente está no âmbito do esquecimento, caso soubéssemos não esqueceríamos. O que temos, é a consciência de nossas experiências. Carrie, estava prestes a passar por um tratamento que poderia fazê-la esquecer de pistas importante. Para ela, naquele momento, restava apenas a esperança de que um fragmento do passado de alguma forma retornasse no futuro.

FOTO 04 – Foto de Claire Danes em Homeland



Fonte: Showtime (2011)

## CAPITULO 2: CARRIE E BRODY: TECNOLOGIA DE GÊNERO EM OPERAÇÃO

FOTO 05 – Foto de Claire Danes em Homeland



Fonte: Showtime (2012)

Selecionamos discursos que veiculam representações e dão a ler condutas, gestos, papéis atribuídos ao feminino. O que percebemos na imagem acima, seria uma representação da maturidade, da disciplina, da delicadeza, da fragilidade, da domesticidade, da submissão de Carrie, a personagem principal, ao modelo construído de “mulher americana”? Seria a imagem significativa de uma naturalização? A construção de um modelo de “verdadeira” mulher estadunidense?

### A “mulher verdadeira” e um padrão heteronormativo dominante

No início da segunda fase da série, Carrie está fora da CIA, trabalhando em uma escola como professora, continuando o tratamento psiquiátrico e mantendo um relacionamento mais próximo com a família (pai, irmã e sobrinhas). A protagonista, que foi afastada do trabalho por causa da sua indisciplina e insubmissão (comportamento atribuído, no filme, em grande parte, ao transtorno psicológico do qual sofria), parece seguir um estilo de vida totalmente diferente do que levava. Comportamento, este, considerado “normal”, que se encaixaria no sistema cultural e evidencia um efeito e um instrumento de tecnologias de gênero em operação, e configura o padrão heteronormativo predominante: moça solteira, frágil, vive com a família e leciona para manter uma renda. Trata-se de uma performance e um cenário, com certos significados, que revelam a historicidade das lutas das mulheres.

Segundo Margareth Rago referindo-se à Europa e em parte ao ocidente, no século XIX, “muitos acreditavam, ao lado dos teóricos e economistas ingleses e franceses, que o trabalho da mulher fora de casa destruiria a família. Tornaria os laços familiares mais frouxos e debilitaria a raça, pois as crianças cresceriam mais soltos sem a constante vigilância das mães” (RAGO, 1997 p.585). Pensamentos como este, contribuíram para a divisão das tarefas, bem como a separação dos espaços conforme o sexo, definindo o lar e, obviamente, a maternidade, como os ambientes mais adequados às mulheres (PERROT, 2005, p.198).

Na expectativa de combater este pensamento, ao longo do século XIX e mais ainda no século XX, feministas<sup>125</sup>, expressando uma demanda significativa de alguns segmentos, defendiam ideias contrárias ao discurso amplamente apregoados e, estrategicamente, direcionavam as discussões a fim de assinalar as vantagens do trabalho das mulheres fora do lar: “uma mulher profissionalmente ativa, e politicamente participante, comprometida com os problemas da pátria, que debatia questões nacionais, certamente teria melhores condições de desenvolver seu lado materno” (RAGO, 1997 p.590).

Apesar dos avanços e conquistas dos movimentos feministas no Ocidente, a partir do século XIX, Michele Perrot sugere que a segregação sexual, no que diz respeito às profissões, “ainda mais que outrora (...), obedecem a certo número de critérios que também determinam limites. Consideradas como pouco monopolizadoras, elas [as profissões consideradas femininas] devem permitir que uma mulher realize bem a sua tarefa profissional (menor) e doméstica (primordial)” (PERROT, 2005, p.251).

<sup>125</sup> Conforme Margareth Rago, “(...) o feminismo [mostrou] que as mulheres foram e ainda têm sido esquecidas não só em suas reivindicações, em suas lutas, em seus direitos, mas em suas ações. Suprimidas da História, foram alocadas na figura da passividade, do silêncio, da sombra na esfera desvalorizada do privado. O feminismo aponta para a crítica da grande narrativa da História, mostrando as malhas de poder que sustentam as redes discursivas universalizantes. O feminismo denuncia e critica” (RAGO, 1996, p.15). Ainda segundo a autora, o “feminismo teve, portanto, um profundo impacto na academia e na produção científica, abrindo campo para se estudarem as mulheres, o universo feminino, a cultura feminina, as relações entre os sexos/gêneros. E, ao mesmo tempo, foi ele mesmo lembrado e colocado como tema, como objeto histórico: suas origens, seus movimentos, suas líderes e mentoras, suas produções, seus temas e suas conquistas têm sido analisados pelas sociólogas e mais recentemente por algumas historiadoras. Em outras palavras, se o feminismo foi responsável por dar uma grande visibilidade às mulheres em todos os espaços da vida social, política e cultural, nas cidades e no campo, e inclusive no âmbito acadêmico, levando-nos a buscar sua presença nos inúmeros momentos da História, foi menos pensado historicamente em suas próprias práticas e construções, sobretudo se se considera um passado mais distante” (RAGO, 1996, p.17).

Carrie havia deixado a profissão que, conforme entendemos na recepção do roteiro, consumia demasiadamente seu tempo e que a afastava da família. Afinal, ela era uma espiã especialmente eficiente não apenas pela sua sagacidade e inteligência, mas em razão de sua dedicação excessiva ou obsessiva ao trabalho. Embora a ex-agente ainda procurasse se manter informada através da rede mundial de computadores sobre os acontecimentos políticos de modo geral, apesar da dificuldade para ter acesso a informações mais precisas fora da CIA, observa-se no início da segunda fase uma virada no roteiro e na personagem, já que ela passou a se dedicar mais à família, aos cuidados do lar entre outras atividades socialmente aceitas em relação ao feminino, como lecionar inglês para jovens (PERROT, 2005, p.269).

Mas outra virada estava por vir. Subitamente, os agentes da CIA precisam da ajuda de Carrie para lidar com uma informante (recrutada por ela) que se recusava a falar com qualquer outro agente, senão Mathison. As tentativas de contato dos ex-colegas de trabalho com a personagem fazem com que ela fique novamente ansiosa, trazem à tona memórias desagradáveis dos acontecimentos que precederam sua saída da Agência e, apesar de recusar várias ligações do antigo mentor, a ex-agente acaba cedendo e retorna o telefonema de Saul Berenson:

Saul: “Alô? ”  
 Carrie: “Saul, sou eu”.  
 Saul: “Carrie. Obrigado por retornar”.  
 Carrie: “Creio que esta não é uma ligação social”.  
 Saul: “Não”.  
 Carrie: “O que está havendo? ”  
 Saul: “Não posso dizer. Estamos em uma linha aberta, mas precisamos de sua ajuda.  
 Carrie: “Eu sei”.  
 Saul: “Odeio-me por ainda pedir”.  
 Carrie: “Pode esperar até amanhã? ”  
 Saul: “Temo que não. David está do lado de fora de sua casa agora.  
 Carrie: “Bem, hoje é quinta-feira. Faço o jantar às quintas. Estou fazendo lasanha, com os vegetais que colhi da horta pela manhã.... Não me faça falar com ele, Saul [ela começa a chorar]. Nunca mais quero vê-lo. Deixei tudo isso para trás... Deus, por que está fazendo isso comigo?!”<sup>126</sup>

O diálogo demonstra a resistência da protagonista em voltar para o trabalho estressante da Agência. Mesmo que nas cenas anteriores ela tenha demonstrado certo interesse em questões relacionadas ao trabalho na CIA, a ex-agente transparece medo e insegurança diante da possibilidade de retornar às atividades na Inteligência Americana. A personagem parece

<sup>126</sup> Cena do primeiro episódio da segunda temporada da série Homeland, aos 18m09,697s.

preferir as tarefas domésticas, cozinhar e cuidar horta, do que se relacionar com os antigos superiores e, em parte, responsáveis pelo tempo em que esteve internada em uma clínica psiquiátrica. Talvez ela alimentasse uma certa mágoa da forma como foi interditada e excluída do trabalho, talvez ela também se sentisse bem na sugerida tranquilidade do cotidiano doméstico e dos papéis atribuídos ao feminino.

Apesar da relutância inicial, ela acaba cedendo ao pedido do colega, amigo e superior na hierarquia da CIA, Saul Berenson e, aparentando estar bastante ansiosa, vai para a varanda, do lado de fora da casa e espera pelo encontro com David Estes, nada menos do que o diretor, revelando a importância da convocação. O diretor da CIA mostra a imagem da suposta informante e Carrie a reconhece imediatamente. Contrariado, Estes parece não ter outra alternativa e concorda em incluí-la nesta que possivelmente seria sua última missão investigativa. Entretanto, o diretor da CIA pressiona Saul Berenson para que não seja “envolvido” em algum tipo de “paranoia” que Carrie possa ter novamente. Sem saber que ela ouvia a conversa no quarto ao lado, os superiores discutem por telefone suas preocupações em relação ao retorno da ex-agente:

Saul: “Sim, David, estou verificando a história desta mulher”.

Estes: “Estou ficando perdido. Nossa informação aponta Nazir no Afeganistão. As Forças Especiais farão o que mandarem, mas sinceramente, estamos preocupados com uma emboscada que arraste nossos soldados pelas ruas de Beirute”.

Saul: “Todos aqui, também”.

Estes: “Todos exceto Carrie, certo? Ela ainda confia em sua fonte? ”

Saul: “Não sei o que Carrie pensa nesse momento. Após nossa conferência ela quis descansar”.

Estes [apresentando estar bastante preocupado]: “Olhe, Saul, eu... Preciso que decida sobre isso, se deseja prosseguir”.

Saul: “Então, é minha decisão? ”

Estes: “Sim, você está no campo”.

Saul [com ar de ironia]: “Isso é um ato de tremenda coragem”.

Estes [irritado com a ironia do colega]: “Você deveria estar com ela o tempo todo. Mantê-la sob controle, esse era o plano”.

Saul [também irritado com a conversa]: “Lembrando, já que não somos os responsáveis, não a queria aqui”.

Estes: “Ela não está bem. O que acha que pode acontecer? ”

Saul: “Não sei, David, não sei se essa mulher é real ou se Carrie quer que seja”. <sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Cena do segundo episódio da segunda temporada da série Homeland, aos 17m54,479s.

Embora aparentemente a agente fosse a única possibilidade de contato entre os diretores da CIA e a informante, a desconfiança dos diretores em relação ao trabalho dela aumentava o clima de suspense e de tensão da missão. Marcada pelos episódios de seu passado, a protagonista estava desacreditada. As inúmeras tentativas frustradas para provar as intenções terroristas de Nicholas Brody contribuem para a consolidação de um perfil desequilibrado de mulher, e, ainda que os dirigentes da CIA dependessem absolutamente de sua atuação no caso, estavam no comando da ação e duvidando da capacidade de atuação racional de uma agente instável emocionalmente. Uma marca que caracteriza a personagem e, ainda, traria outros problemas para ela.

Ao ouvir as palavras de Saul, Carrie dá a ler sintomas de transtorno ou crise de ansiedade. Angustiada, ela sai do quarto onde estava, sobe até o terraço do prédio e começa a andar de um lado para o outro, demonstrando estar bastante nervosa. Quando o mentor a encontra no terraço, impetuosa como de hábito, ela não se contém e começa a desabafar:

FOTO 06: Foto de Claire Danes em Homeland



Fonte: Showtime (2012)

Saul: “Carrie? Não te encontrava. Entre. Não sabemos quem está observando”.

Carrie: “Não estou sensível porque as pessoas não confiam em mim, e porque nem você me queria aqui”.

Saul: “Carrie...”

Carrie: “Não é justo, eu sei, você ter que decidir... Isto acabou comigo, Saul. Estar errada sobre Brody, realmente acabou comigo. Porque nunca estive tão certa... e tão errada... E o fato de ainda não controlar minha mente, me faz incapaz de acreditar em meus pensamentos. Sempre que penso estar vendo algo claramente...esse algo desaparece. Temos a chance de pegar Abu Nazir”.

Saul: “Sei que quer acreditar nisso. Mas não arriscarei vidas americanas num palpite”.

Carrie: “E não pediria isso a você... Eu a recrutei, Saul, aqui nesta cidade. Fazem 8 anos, eu sei... sei que muito pode ter mudado. Mas a ajudei numa situação de abuso doméstico. Praticamente salvei sua vida. E recordo... me recordo de reconhecer na hora, que um dia ela estaria pronta para partir, e que quando chegasse essa hora, ela estaria do meu lado. Do jeito que estou, eu também não confiaria em mim. Mas a Carrie que a recrutou...naquela eu acredito.<sup>128</sup>

O diálogo demonstra a personagem em conflito consigo mesma, que anseia se desvincilar da marca que lhe foi imputada como descontrolada, mulher instável, pessoa doente. Assim, ela demonstra querer abandonar, de uma vez por todas, aquele perfil de sujeito desequilibrado que foi atribuído a ela, e voltar a ser a agente que costumava ser. Aparentemente, como se fosse possível, a personagem almejava esquecer os episódios no último ano e reviver o papel de profissional que ela acreditava ser ideal (e que serve como parâmetro na sociedade), independentemente do que as pessoas ao redor pensassem. Entre dois lados, dois papéis, duas faces de uma bipolaridade, ela configura uma representação do feminino, enquanto exprime o desejo de voltar a ser uma espiã convicta e confiante, certa de que estava fazendo um bom trabalho e de que estava ajudando a salvar vidas, como a daquela informante que sofria com abusos e violência doméstica. Embora estivesse lecionando, ela parecia nutrir a ambição de voltar a trabalhar na investigação oficial, como se precisasse contribuir para sua nação e habitar em uma esfera mais importante do mundo público.

Michelle Perrot ensina que a partir do século XIX, a separação entre aquilo que é público e privado passou a ser tanto “uma forma de governabilidade”, como de “racionalização” (PERROT, 2005, p.459). Ainda segundo a autora,

Em linhas gerais, as “esferas” são pensadas como equivalentes dos sexos e jamais a divisão sexual dos papéis, das tarefas e dos papéis foi levada tão longe. Aos homens, o público, cujo centro da política. Às mulheres, o privado, cujo coração é formado pelo doméstico e a casa (PERROT, 2005, p.459).

Ao analisarmos as sequências de *Homeland*, percebemos como os autores, apesar de criarem uma personagem que anseia pelas vivências da vida pública e que durante anos se dedicou com afinco para construir uma carreira sólida no governo estadunidense, frequentemente

<sup>128</sup> Cena do segundo episódio da segunda temporada da série Homeland, aos 20m17,918s.

apresentam aspectos da vida pública da personagem misturados a questões de cunho privado. Pensando como Perrot, que percebe o privado como “uma zona delimitada por duas fronteiras: de um lado, a intimidade do eu, a câmara escura, a fortaleza do foro (forte) interior; de outro lado, os territórios do público e do privado aos quais o século 19 se esforçou para dar a consistência de esferas” (PERROT, 2005, p.458), percebemos como Carrie luta para que suas dificuldades pessoais, como o transtorno psicológico diagnosticado quando ainda era muito jovem, não se misturem com a vida pública, como se fosse possível separar aquelas dimensões. Esforço, este, que parece insuficiente para livrá-la de constrangimentos que teve com colegas e superiores.

Observamos, ainda, como a agente interfere continuamente na vida privada de outros personagens da trama, como por exemplo da informante que lidava com violência doméstica. Com a justificativa de querer desempenhar com excelência o trabalho que lhe foi proposto, ela expõe publicamente a vida privada sem incômodos e, além disso, interfere na intimidade daqueles que poderão contribuir de alguma forma para o êxito de alguma missão. O drama apresentado parece reiterar as divisões das “esferas” que insistem em afastar as mulheres da vida pública. Ainda que exerça um cargo “público”, o “coração” da personagem parece permanecer voltado para o “doméstico”, e talvez essa seja outra característica acentuada naquela representação do feminino impressa no corpo sexualizado da investigadora.

Ao ouvir as palavras da protagonista, confiante em sua singular atuação como agente, Saul decide dar prosseguimento à missão. Missão esta, que, tal como exposto nas sequências posteriores, apesar de ter falhado na tentativa de prender Abu Nazir, faz com que os agentes encontrem evidências de que Nicholas Brody estava realmente envolvido com uma facção terrorista e planejava um atentado. Esta revelação se evidencia na cena em que, na tentativa desesperada de encontrar algum documento que indicasse um possível atentado, Carrie invade o escritório de um aliado de Nazir (membro da Hezbollah<sup>129</sup>, marido da tal informante) e rouba algumas pastas e CDs aleatoriamente. Sem querer, leva também um *pendrive* que guardava uma cópia do vídeo que o sargento havia gravado (exibido no último episódio da primeira

<sup>129</sup> Conforme o Carlos Azambuja, Hezbollah “significa ‘Partido de Deus’. Foi constituído em 1982 por um grupo de libaneses muçulmanos xiitas, quase todos clérigos. Recebem suporte ativo do Irã - orientação ideológica e fundos financeiros. Seu objetivo é criar um Estado Islâmico no Líbano, além de estimular a destruição de Israel. Opera a partir do Vale do Bekah, no Sul do Líbano. Por meio de seu braço armado, a JIHAD ISLÂMICA, é responsável por inúmeros atentados e mortes dentro e fora de Israel. É, certamente, um dos grupos mais eficazes e poderosos, com extensas ramificações na Europa, África e Américas do Norte e Sul” (AZAMBUJA, 2009, p.1)

temporada de *Homeland*), pouco antes de sua tentativa frustrada de matar o vice-presidente e seus aliados políticos. Nele, o ex-fuzileiro explicava suas motivações políticas para, como homem-bomba, provocar uma imensa explosão no evento em que estaria com as maiores autoridades do país.

Sem ter conhecimento do teor do arquivo encontrado, e pensando ter perdido definitivamente seu emprego na CIA, após a missão que a ela parecia não ter sido bem-sucedida, Carrie volta ao seu antigo apartamento, troca as roupas de cama e decide sair para esparecer, como fazia no tempo em que trabalhava como agente. Ela se maquia, coloca roupas de festa e o antigo anel que aparenta ser uma aliança de noivado. Antes de deixar o apartamento, entretanto, ela para em frente ao espelho que ficava ao lado da porta para fazer o último retoque da maquiagem, quando muda de ideia. Ao invés de sair, a personagem volta para a cozinha e toma uma grande quantidade de comprimidos e bebidas alcoólicas, parecendo ter intenção de se matar. Pensativa, segue para o quarto e deita por alguns segundos na cama. Antes que os remédios e o álcool começassem a fazer efeito, ela corre até o banheiro e tenta vomitar, demonstrando desistir do suicídio. A imagem evidencia o temperamento inconstante e o corpo sensível, frágil, de mulher.

“Sensível” e “frágil”, o corpo da mulher é visto, principalmente a partir do século XIX ocidental, como “lugar de ambiguidades e espaço por excelência da loucura” (ENGEL, 1997, 333). Segundo Magali Engel, o corpo e a sexualidade femininos inspirariam grande temor aos médicos e aos alienistas, constituindo-se em alvo prioritário das intervenções normalizadoras da medicina e da psiquiatria” (ENGEL, 1997, 332-333). A sequência reitera características consideradas naturalmente femininas como a indecisão e o forte apelo para as emoções e os sentimentos, em oposição a traços conferidos a natureza masculina: “cérebro, inteligência, razão lúcida, capacidade de decisão” (ENGEL, 1997, p.333). Assim como em outras tantas representações de mulher, histórica e socialmente construídas, a personagem, apesar de exímia agente, mais uma vez deixa-se levar pelas emoções e pela indecisão.

### **Entre a fragilidade feminina e a figura do herói**

A ameaça de suicídio, assim como as ameaças de morte, na série, parecem exibir “na dor os mecanismos de disciplina do corpo indócil, e também os limites na carne e as tensões permanentes do movimento de disciplinarização” (CARNEIRO, 2013. p.7). Isto poderia nos

levar a crer que o corpo indisciplinado merece punição e, em último caso, a morte. O discurso dos médicos brasileiros do século XIX, por exemplo, diziam que as mulheres deveriam se ocupar com atividades domésticas, deveres de esposa e mãe para livrar-se do suicídio por “cumprir o que lhes era esperado” (D’INCAO, 1997, p. 227-230; LOPES, 2007, p.248). Sentindo-se, talvez, fora da norma ou fora do sistema sexo-gênero, isto é, dos padrões heteronormativos, a personagem parece construída como uma vítima dessas tensões que insistem em indicar que, talvez para ela, uma solução seria pôr fim à própria vida. O comportamento pode ser lido como gesto de desistência, dor, ou fraqueza, de desespero ou loucura, mas pode ser visto também como um traço de sensatez, resistência e coragem.

Naquela mesma noite, quando a protagonista ainda procurava se recuperar do sofrimento, da internação, e particularmente da tentativa frustrada de pôr fim na própria vida, Saul a procura para mostrar o arquivo que ela, mesmo sem saber, havia encontrado. Mas antes que o vídeo fosse compartilhado entre as autoridades competentes, Berenson procura David Estes e propõe um plano para capturar Nazir, Brody e seus comparsas. Este esquema para prender o grupo terrorista obviamente incluía Carrie:

Estes: “O que fazemos agora? ”  
 Saul: “Bom, podemos prendê-lo, e acabar com isso”.  
 Estes: “Ou...? ”  
 Saul: “Ou deixamos do jeito que está”.  
 Estes: “Em que isso nos beneficiaria? ”  
 Saul: “Em retaliação a Israel, o Irã planeja atacar os EUA. Eles já anunciaram isso”.  
 Estes: “Certo”.  
 Saul: “Nazir é o mandante do plano. Por isso a reunião em Beirute” [referindo-se ao encontro entre Abu Nazir e alguns membros do Hezbollah, que foi comunicado à CIA por uma das informantes de Carrie].  
 Estes: “Acha que Brody está envolvido? ”  
 Saul: “Ele estava da última vez. A gravação mostra o quanto ele é devoto de Nazir”.  
 Estes: “Sim, ele é. Então, quer seguir Brody? ”.  
 Saul: “Ver se descobrimos o que planejam. Quando, onde e que tipo de ataque”.  
 Estes: “O que direi ao Walden? ” [Referindo-se ao vice-presidente dos Estados Unidos].  
 Saul: “Nada”.  
 Estes: “Saul, o cara é íntimo de um jihadista” [Desde que Brody havia ingressado na carreira política, andava muito próximo de Walden, o vice-presidente americano].  
 Saul: “Precisamos que ele continue a fazer seu trabalho. Nada muda”.

Estes: “Não posso fazer isso”.<sup>130</sup>

A proposta de Saul consistia em tirar proveito da informação contida no *pendrive* encontrado entre os documentos roubados por Carrie na casa do membro da Hezbollah e aliado de Abu Nazir. O vídeo disponível no dispositivo eletrônico era prova incontestável do envolvimento de Nicholas Brody com as facções terroristas e de sua intenção de provocar um atentado. Entretanto, ao invés de prender apenas o ex-fuzileiro naval, Saul Berenson almejava em contragolpe rastrear o grupo terrorista e, através de um grande esquema de vigilância, prender todos os envolvidos em uma possível ação terrorista, em um plano plausível. As ações deviam ser bem pensadas e cuidadosamente executadas, e a hierarquia era importante, porque as estratégias de abordagem de espiões e adversários, e das questões de segurança, podem ser discutíveis.

Não é difícil perceber que a trama acompanha e reproduz o movimento das representações no interior do imaginário norte-americano em relação aos crimes de guerra e ao ambiente do terror. Segundo Noam Chomsky, determinado a manter sua hegemonia o governo estadunidense tem, desde 2002, se empenhado na estratégia de reafirmar o direito de empreender uma “preventive war”<sup>131</sup> (CHOMSKY, 2004, p.11-12). Embora se reconheça que a estratégia caia na categoria de crimes de guerra, Washington deixa claro, na leitura de Chomsky, de que tem intenção de fazer o possível para manter sua preeminência (CHOMSKY, 2004, p.13). Em *Homeland*, o foco das personagens que dirigem a Central de Inteligência parece coincidir com esse empenho de manter a superioridade do governo norte-americano.

O plano de Saul, embora não agrade o diretor da CIA, David Estes, parece fazer parte desta estratégia militar que justifica arbitrariedades em defesa da hegemonia estadunidense. Desconfiado, o diretor acha que o plano seria bastante audacioso e colocaria em risco a vida de importantes políticos americanos. Além disso, caso o plano fosse frustrado, Estes poderia perder o emprego e acabar com a carreira que construiu durante os anos em que esteve na CIA. Persuasivo, Saul não desiste de tentar convencer o colega:

Saul: “Deixamos como está. Se Walden [o vice-presidente], do nada pôr Brody de escanteio, os inimigos saberão que há algo errado”.  
 Estes: “Se enganá-lo, ele me demitirá em cinco segundos”.

<sup>130</sup> Cena do quarto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 05m10,454s

<sup>131</sup> “Guerra Preventiva” (tradução literal).

Saul: “Se disser que seu pupilo planejou sua morte, e você deixou escapar, te demitirá em três segundos”.

Estes: “Estou ferrado de qualquer jeito, estou acabado”.

Saul: “Não se impedir um ataque contra os EUA. Então será um herói”.

Estes: “Bem... O que quer fazer? ”

Saul: “Algo fora de Langley... monitoramento, homens de confiança”.

Estes: “Pessoal de fora? ”

Saul: “E total sigilo. Ninguém da CIA sabe, somente nós dois”.

Estes: “E Carrie”.

Saul: “E Carrie”.

Estes: “Tudo bem. Mas estou enviando um homem. Ele vai liderar”.

Saul: “Por quê? ”

Estes: “Porque estou te enviando um homem”.

Saul: “Tudo bem”.

Estes [respirando fundo]: “Jesus... Ela previu isso” [lembrando das inúmeras tentativas de Carrie de alertá-los sobre o perigo que Brody representava].

Saul: “Sim”.<sup>132</sup>

O jogo discursivo parece finalmente montado: o roteiro apresenta uma protagonista mulher, inteligente, porém emotiva; sagaz, porém destemperada; interessante e original, porque rompe com algumas expectativas normativas do feminino, porém frustrada pelas mesmas razões. O modelo parece estar pronto. Em relação a ela, está construído o jogo da construção do possível herói (diretor e agente da CIA) e da construção do possível vilão (o sargento traidor da pátria). E ela, embora “protagonista”, também pode ser lida como mediadora dos poderes que se encarnam e reacomodam em posições sediadas no referente masculino, reafirmando-o. E seguem-se alguns desdobramentos da trama.

A possibilidade de se tornar um herói nacional parece ter convencido Estes de que valia à pena assumir riscos para colocar em prática o plano de Saul Berenson. A figura do herói é o apelo maior, com base naquele que consegue feitos até mesmo sobrenaturais, que é conquistador e vitorioso, beneficiando seus semelhantes (CAMPBELL, 1995, p.36), motivo de reverência desde a Antiguidade tanto no Ocidente, quanto no Oriente. Para Tomás Carlyle,

[desvaneçam-se] e desapareçam revelações, tradições, credos, sociedades, e tudo mais que o homem instituiu, o culto dos heróis há-de ficar. A certeza de que há heróis que nos são enviados, a faculdade que nós temos, a necessidade em que nós vivemos, de reverenciar os heróis que nos são enviados: tudo isso brilha como uma estrela polar através das nuvens de fumo, das nuvens de poeira, que envolvem as derrocadas e as conflagrações (CARLYLE, 2002, 186).

<sup>132</sup> Cena do quarto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 05m10,454s (Grifo nosso).

De acordo com o imaginário ocidental (BACZKO, 1985), a possibilidade de tornar-se esse herói, reverenciado, respeitado e consagrado, encanta e atrai as expectativas de homens que buscam se destacar na sociedade em que vivem. David Estes havia alcançado um cargo de grande proeminência dentro da Central de Inteligência Americana, mas isso não parecia ser o suficiente, para o personagem construído, este que queria mais, queria ser lembrado como herói.

Embora convencido de dar sequência ao plano de Saul Berenson, o diretor da CIA prefere não deixar a missão nas mãos do diretor da divisão do Oriente Médio e sua pupila. Apesar do vídeo de Brody confirmar a tese de Carrie a respeito do plano de provocar um atentado, ele continua a desconfiar da capacidade da agente para conduzir uma investigação tão importante quanto esta. Embora as ações do passado tenham sido justificadas e sua suspeita confirmada, a personagem ainda estava marcada pela indisciplina e comportamento desvirtuoso. Assim, Estes aceita colocar em prática o plano de Saul, com a condição de que a missão fosse liderada por um agente indicado por ele.

Ainda que contente com a recuperação da carreira na Agência de Inteligência Americana, a protagonista é surpreendida negativamente com a notícia de que não lideraria a missão e o primeiro encontro com Peter Quinn, o homem de confiança de David Estes, não foi muito amigável. O choque de personalidades entre ela e o novo líder da equipe era bastante previsível. Impositivo, demarcando superioridade, Quinn apresenta sua estratégia logo que a conhece Carrie e, apesar da agente ser a que conhece e está por dentro de todos os detalhes da missão, ele, que agora comandava o time, se recusa a ouvir a opinião dela antes de expor a estratégia que havia traçado.

Seria esta, uma tentativa de David Estes de controlar de forma mais eficiente as ações da agente? Possivelmente sim. Nem mesmo durante o período em que o diretor da CIA e Carrie Mathison tiveram um relacionamento amoroso, Estes conseguiu influenciá-la ao ponto de ela cumprir suas orientações ou desejos. Ao contrário disso, ela o abandonou logo que ele rompeu o casamento de anos para ficar com a colega e, profissionalmente, ela o colocou em situações embaralhadas, como a vez em que invadiu uma delegacia em Bagdá para conversar com um informante condenado à morte. Provavelmente, David Estes pensou que evitaria maiores problemas, ao colocar a agente sob a liderança e autoridade de um oficial, masculino e impositivo. Além disso, através do gesto, colocava-a em situação de subalternidade, talvez como forma de manter o controle e garantir que sua vontade fosse efetivada.

O plano de Peter Quinn era fazer com que Carrie se aproximasse novamente de Brody, a fim de gerar certa desconfiança e deixar o sargento emocionalmente abalado. Para o líder da missão, ao se sentir ameaçado pelo retorno da agente à CIA, o ex-fuzileiro provavelmente entraria em contato com seus comparsas. Quando isto acontecesse, a equipe de investigadores, que estaria monitorando as ações dele, seria capaz de interceptar essa comunicação e, consequentemente, conseguir novas informações e até mesmo pistas que levassem à prisão de Abu Nazir.

A princípio, aos olhos do planejador e do/a telespectador/a, a estratégia de reaproximação com Brody parece funcionar e o sargento, incomodado com a presença de Carrie na CIA, a convida para um novo encontro em um bar de um hotel da cidade, possivelmente na tentativa de colher mais informações sobre os motivos que justificaram seu retorno:

Carrie [Bastante sorridente e aparentando estar muito feliz com o encontro]:  
“Nós e os bares”  
Brody: “Sempre termina de um jeito interessante, não é? ”  
Carrie: “Até agora”.  
Brody [Sem graça]: “A propósito não foi um disque sexo”.  
Carrie: “Nem pensei nisso”.  
Brody: “Só quis deixar claro”.  
Carrie: “Certo”.  
Brody: “Não escolhi estar aqui. Minha esposa se cansou” [justificando porque estava naquele hotel e não em casa, com a esposa e filhos].  
Carrie: “Isso não é boa política. Deveriam ser os novos John K. e Jackie”

A agente brinca, no diálogo, fazendo menção ao ex-presidente John Kennedy e sua esposa Jackeline, sugerindo que o casamento do ex-fuzileiro era exemplar, com base no modelo do ex-presidente, já que mesmo após a sua morte são considerados exemplo de casamento perfeito e família. Como Brody estava investindo na carreira política, uma crise no casamento poderia abalar sua imagem. O diálogo continua, e o sargento capta o desfecho trágico do ex-presidente assassinado enquanto saudava o povo em uma comitiva nas ruas de Dallas em 1963:

Brody: “E no fim levo uma bala na cabeça? ”  
Carrie: “Calma. Não é isso”.  
Brody [sorrindo]: “Desculpe”.<sup>133</sup>

Enquanto a agente conversa com o investigado no bar do hotel em que estava hospedado, porque a esposa havia pedido uma pausa na relação que estava cada vez mais conturbada, Saul

<sup>133</sup> Cena do quarto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 38m43,816s.

e Quinn observam as imagens das câmeras de segurança do hotel e ouvem a conversa na sala que montaram para monitorar os passos do ex-fuzileiro. Despretensioso, ele começa a perguntar como a protagonista estava depois do fim do breve caso amoroso que tiveram no passado não muito distante:

Brody: "Como você está? "  
 Carrie: "Já te falei. Estou... bem".  
 Brody: "Está trabalhando novamente? "  
 Carrie: "Estou. E... Estou muito perto" [buscando despertar a curiosidade do ex-amante].  
 Brody: "De quê? "  
 Carrie: "Meu objetivo".  
 Brody: "Vago. Muito vago".  
 Carrie: "Bem... Não posso dar nomes".  
 Brody: "Não, é claro"[ fingindo não se importar].  
 Carrie: "Mas... estou cercando um certo terrorista".  
 Brody: "Contanto que não seja eu".  
 Carrie: "Não, não... Meu foco está no cara certo... O grandão... A cabeça da serpente... O que roubou oito anos da sua vida. De qualquer forma... eu devo me calar".<sup>134</sup>

Seguindo as orientações de Peter Quinn, Carrie dá a entender que estaria novamente investigando as ações de Abu Nazir para aumentar as desconfianças do investigado. Sem dar pistas de qualquer receio, ele muda repentinamente o rumo da conversa:

Brody [bastante sério]: "Escute, Carrie. Você me pediu desculpas uma centena de vezes".  
 Carrie [ainda sorrindo, como se quisesse manter o clima de descontração]: "Precisa de mais uma? "  
 Brody: "Não... Agora é minha vez. Me sinto péssimo por ter te enganado. Ligando para Estes".  
 Carrie [deixa de lado o sorriso e apresenta certa tristeza no olhar]: "Aquilo..."  
 Brody: "Fiz por que estava preocupado com você".  
 Carrie: "Era preocupante... meu comportamento".  
 Brody: "Sinto por tudo que você passou".  
 Carrie: "Não sinta".  
 Brody: "Digo... Terapia de Choque? "  
 Carrie [demonstrando certo espanto]: "Como você soube? "  
 Brody: "Perguntei por você. Teve que fazer muitas vezes? "  
 Carrie [responde rapidamente, como se quisesse se livrar logo daquele assunto]: "Segundas e quintas durante seis semanas".  
 Brody: "Foi muito ruim? "  
 Carrie [demonstrando nervosismo e certo desconforto com o rumo que a conversa havia tomado]: "Não... Não, não. De verdade, você não sente nada".  
 Brody: "Bem, pelo menos lhe fez mais forte".  
 Carrie: "Certo".

<sup>134</sup> Cena do quarto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 39m26,574s.

Brody: "Bem... Estou feliz que fizemos isso".  
 Carrie: "Só isso? "  
 Brody: "Sim, eu tenho que acordar cedo".  
 Carrie: "Ok, bem, eu pago".  
 Brody: "Não, não seja boba..." [ele se volta para o *bartender*] "Quarto 416"  
 [encerrando a conta e a conversa com Carrie].  
 Carrie [tentando continuar o encontro]: "Brody, eu..."  
 Brody [encerrando definitivamente o papo]: "Foi muito bom te ver".<sup>135</sup>

Durante a conversa, a personagem construída desconfia que o plano de Quinn não havia funcionado da maneira que gostariam e, mantendo a autonomia investigativa e impulsividade que lhe são características, por conta própria decide mudar o rumo da ação. Brody era um militar treinado e expert em interrogatórios, a mudança repentina no rumo da conversa não fora sem propósito e ela sabia disso. Contrariando as ordens de Peter Quinn, a agente insubordinada vai até o quarto do sargento para finalizar a conversa da maneira como ela desejava:

Carrie: "Oi".  
 Brody: "Oi".  
 Carrie: "Por que ele falou o número do quarto? Perguntei a mim mesma. Era só para pagar a conta? Ou... talvez...?"  
 Brody: "Talvez, para ficar sozinho com você... de novo".  
 Carrie [com bastante ironia]: "Isso fede, sabia? "  
 Brody [despretensioso]: "Minha confusão? "  
 Carrie: "Suas baboseiras".  
 Brody [dando sinais de irritação]: "Não entendi".<sup>136</sup>

Peter Quinn e Saul Berenson, observando as imagens através das câmeras de segurança, ficam bastante irritados com a atitude da protagonista e dão ordens para que os agentes que estavam de plantão no hotel invadissem o quarto e prendessem Nicholas Brody.

Carrie: "Nós só temos mais alguns minutos a sós".  
 Brody [bastante irritado]: "Você ainda tem suas teorias bizarras sobre mim, não é? "  
 Carrie: "Não são mais teorias".  
 Brody: "Ei, desculpe por ligar, achei que poderíamos ser amigos".  
 Carrie [começando a demonstrar sinais de instabilidade emocional]: "Amigos? Ah, sim... será que eu quero ser amiga de um ex-soldado demente, que odeia a América? Que decidiu que vestir uma bomba era a solução para o que o afligia? Apesar de ter uma filha, um filho, pessoas que o amam na vida real, não no mundo insano de Abu Nazir? Que não teve culhão para terminar o que começou, mas não se importou em me mandar para o manicômio? É... Não, obrigada! Não acho que preciso de amigos assim".  
 Brody [indo em direção à Carrie]: "Ok, não somos amigos".

<sup>135</sup> Cena do quarto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 40m33,551s

<sup>136</sup> Cena do quarto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 45m31,455s.

Carrie: “E agora, vai me matar? Fingir que me matou numa transa louca?  
 Quanto tempo consegue se livrar de coisas assim? ”  
 Brody: “Eu tenho me dado muito bem até agora”.  
 Carrie: “Verdade”.  
 Brody: “Pareço ser bom nisso”.  
 Carrie: “Se não há mais nada”.  
 Brody: “Você é especial. Eu gostava de você, Carrie”.  
 Carrie [enfurecida]: “Eu te amava”.<sup>137</sup>

Os agentes invadem o quarto e rapidamente imobilizam Brody que finge não entender o que estava acontecendo. Enquanto isso, Carrie fala suas últimas palavras antes que os oficiais levassem o ex-fuzileiro preso:

Carrie: “Está bem? Se as circunstâncias tivessem sido bem diferentes..., mas você é uma desgraça para sua nação, Sgt. Brody. Você é um traidor e um terrorista. E agora é hora de você pagar por isso.”<sup>138</sup>

O encontro é a encenação de um clímax, em que as emoções se derramam da esfera privada e, aos olhos dos/as telespectadores/as das câmeras e da série, os enunciados ganham sentidos singulares para o desenvolvimento da trama. Entre manifestações de amor, cobranças de gestos, ressentimentos ou omissões do passado, os passos da investigação, encharcados de desconfiança e evidências ambivalentes, as imagens do herói, da pátria, do traidor público e da mulher traída na vida privada acionam dicotomias e sequências na direção de uma suspensão. A trama aciona, assim, a recepção do público, os poderes em relação, as tecnologias de gênero em operação.

A sequência, apresentada nos minutos finais do quarto episódio da segunda temporada de *Homeland*, evidencia a personagem decidida e insubordinada, e que ao mesmo tempo está sujeita às câmeras e ao sistema. Indisciplinada, ela age por conta própria, contrariando as orientações de seus superiores. Apaixonada pelo inimigo, continua presa ao sentimento que evidencia a fragilidade feminina e sua dependência do sexo oposto. A série, que contava com uma média de audiência nas primeiras exibições dos episódios da primeira temporada nos Estados Unidos de 1,3 milhões de telespectadores/as, passou a ter, neste episódio em específico, a média de 1,7 milhões de telespectadores/as<sup>139</sup>. A reviravolta inesperada na trama, chama a atenção do/a telespectador/a e desperta a curiosidade daqueles/as que torcem pela

<sup>137</sup> Cena do quarto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 46m20,966s.

<sup>138</sup> Cena do quarto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 47m42,098s.

<sup>139</sup> Conforme o blog especializado em cinema “AdoroCinema”. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/series/serie-9285/audiencias/>> Acesso em 20/12/2015.

punição do traidor. Apesar da astúcia para se livrar das desconfianças da investigadora e protagonista feminina durante muito tempo, o “vilão” é finalmente por ela desmascarado.

### **Entre os apelos da Nação, da carne e do coração**

Pela primeira vez na trama, a protagonista admite ter se envolvido emocionalmente com o ex-fuzileiro de maneira clara e profunda, ou seja, arrebatadora. Estabelece-se o conflito maior, ou o conflito trágico<sup>140</sup>. Mesmo convicta de sua relação com facções terroristas, a agente construída no corpo feminino havia se apaixonado por Nicholas Brody e, por outro lado, apesar de amá-lo, o considerava “uma desgraça” para a nação. Talvez a intenção dos autores, neste ponto da série, era também reiterar a ideia de que as mulheres, de modo geral, se apaixonam, cometendo loucuras em nome deste amor, enquanto os homens “mais sensatos”, sabem se preservar. Novamente a tecnologia de sexo-gênero se evidencia sem qualquer disfarce.

Desde a infância, de acordo com o sistema cultural, meninas são ensinadas a esperarem pelo grande amor, a ponto de sua felicidade depender disto. As crianças crescem ouvindo histórias de grandes heroínas, como Branca de Neve e Cinderela, que precisaram ser resgatas pelo príncipe encantado para terem seus finais felizes e, desta forma, conquistar o coração masculino passa a ser a recompensa que todas as mulheres, sejam heroínas ou não, anseiam, consequentemente, de todas as meninas (BEAUVOIR, 1967, p.33). Nessa história, ela sabia que Nicholas Brody não era um príncipe encantado, mas alguma coisa fez com que ela se apaixonasse e esperasse que ele, na verdade, pudesse “salvá-la da infelicidade”.

Ao ser interrogado por Quinn, o sargento nega qualquer envolvimento com organizações terroristas e, mesmo após assistir o vídeo encontrado pela CIA em que ele aparece se justificando e expondo suas razões para cometer um atentado terrorista, o ex-fuzileiro continua a alegar inocência. Depois de mantê-lo acordado por muito tempo, sem água ou comida, Peter

<sup>140</sup> Maria Helena de Moura Neves, ao tentar delimitar o conceito de trágico, ensina que: “Como tem sido definido, afinal, o indefinível trágico? Aquilo que nunca deveria acontecer, mas continuamente ameaça; aquele poder e ventura que, enquanto eleva, expõe ao perigo; a queda que vem do próprio esforço que ele faz para evitá-la; a indistinção entre deus e demônio, entre perda e salvação, entre prêmio e castigo; o mal sem razão, a desgraça sem lógica, a culpa sem crime; as causalidades absurdas, as verdades não explicadas, a carência de certeza. Domínio do ambíguo, do indefinido, do contraditório, universo do engano – por sua própria essência, pois, indefinível –, eis o trágico” (NEVES, 2006, p. 18).

Quinn decide interpretar o papel do policial agressivo e agride violentamente o interrogado, ameaçando matá-lo. Bastante agitado, o agente é retirado da sala e o interrogatório passa ser conduzido por Carrie, representando uma personagem bastante diferente daquela apresentada por Quinn. Em uma estratégia típica de investigações policiais, em que um investigador faz o personagem duro e o outro é ameno, com um ar pacifista e tranquilo, ela tenta uma nova aproximação e inicia a conversa relembrando os problemas que tiveram como casal, investindo novamente no assunto da vida amorosa e privada:

Carrie: “Você partiu meu coração, sabia? Foi fácil para você? Foi divertido? Por sua causa, questionei minha sanidade. Me internei num hospício. Perdi meu emprego também. Perdi meu lugar no mundo. Perdi tudo”.

Brody: “Apenas contei a verdade para Estes. Que estava assediando minha família”.

Carrie: “A verdade? Mentira, ficou perto assim de explodi-lo em pedacinhos. Contou isso para ele? ”

Brody: “Eu não vestia uma bomba”.

Carrie: “Chegou a pensar em mim antes de falar com Estes? Me diz que pelo menos sentiu... um pouco de arrependimento, um tiquinho de culpa. Você disse antes que sou obcecada por você. Realmente acha isso? ”

Brody: “Sim, acho”.

Carrie: “Então é uma via de mão única? Não sente nada por mim? Diga. Sou adulta. Posso aguentar. Vamos, Brody. Me olhe nos olhos e diga que não sentiu nada naquela cabana”.

Brody: “Sinto muito por ter te magoado”.

Carrie: “Magoar não é uma boa definição. E então? Você... sentiu algo?

Brody: “Pelo amor de Deus, Carrie, jogávamos um com o outro”.

Carrie: “Não, eu não jogava. Isto é, não o tempo todo. Lembro de pensar que estava exatamente onde devia estar”.

Brody: “Sei o que está fazendo. E não irá funcionar”.<sup>141</sup>

Mais uma vez, os autores da série e o roteiro parecem querer enfatizar a fragilidade do feminino. A personagem insiste em retomar o assunto da vida afetiva, até mesmo no interrogatório institucional, e as esferas do público e privado se embaralham definitiva e oportunamente, na história: no alvo das câmeras, como se este fosse o motor de toda a sua vida profissional; como se a pátria e o combate ao terrorismo não passassem de uma motivação para o ensejo de sua vida emocional; como se a investigação de âmbito da política internacional fosse apenas um elemento no universo de suas emoções destemperadas e de suas obsessões afetivas, ou de sua solidão, “solidão feminina”. Também na série televisiva, pode-se observar que, como ensina Tânia Navarro Swain,

<sup>141</sup> Cena do quinto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 23m14,712s.

[as] narrativas históricas, bem como grande parte da literatura insistem em nos fazer crer em um só perfil para todas as mulheres, ao longo da história da humanidade: a frágil criatura mal dotada de cérebro e razão, incapaz de criar, de escrever, de produzir, de agir e de pensar (SWAIN, 2011, p.3).

Entretanto, apesar da falta de capacidade para “agir e pensar”, a imagem da mulher é historicamente descrita como naturalmente “bonita, sedutora, submissa, doce, etc.” (ENGEL, 1997, p.232) Enquanto os homens são vistos como “cérebro”, “inteligência”, “razão lúcida”, “capacidade de decisão”, as mulheres são consideradas “coração, “sensibilidade”, “sentimentos” (ENGEL, 1997, p.231-232). Assim, a série também comunica e reitera: as mulheres são frágeis, elas são emotivas, elas se apaixonam, estas seriam as “verdadeiras” mulheres. Nas últimas sequências descritas, Carrie reflete a imagem social e culturalmente construída em relação às mulheres: frágil, sensível e sedutora, sugerindo até mesmo que suas emoções e o sentimento que tinha em relação a Brody eram maiores que o trabalho de investigadora e a carreira na qual ela havia se dedicado tanto.

No interrogatório, apesar de fragilizado devido ao grande estresse gerado durante o confronto com Peter Quinn, Brody dá sinais de que havia percebido a possível estratégia de Carrie de fingir ser uma aliada para conseguir uma confissão. Assim, texto e imagem se desdobram para dar a ler a justaposição de representações, sentimentos, farsas e sentidos. A agente parece não dar ouvidos ao sargento, continua utilizando a mesma tática, e diz sentir-se feliz por estar conversando novamente com ele. Enquanto ela demonstra compaixão e oferece um copo de água para o prisioneiro, Peter Quinn e Saul Berenson observam a conversa através das imagens das câmeras de segurança na sala ao lado:

Saul: “O que você fez com a faca, perdendo a paciência... foi tudo teatro. Não foi? ”

Quinn: “Todo policial bom, precisa do policial mau... Que merda ela está fazendo? ” [Carrie desliga todas as câmeras, deixando ligadas apenas as escutas escondidas na sala].

Saul [percebendo o método da colega]: “Só escute”. <sup>142</sup>

Na sala de interrogação, a protagonista continua insistindo na estratégia de tentar uma reaproximação. Uma estratégia que parece também uma oportunidade para desenrolar a ambígua e atraente performance de agente e mulher:

<sup>142</sup> Cena do quinto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 25m59,236s.

Carrie: "Sozinhos finalmente. Deixe-me tirar isso [ela solta as algemas que prendiam o prisioneiro em uma mesa] ... posso perguntar uma coisa? "

Brody: "Tenho escolha? "

Carrie: "Na cabana, você disse que não tinha ninguém para conversar. Você... encontrou alguém? Um amigo? Um terapeuta? "

Brody: "Não".

Carrie: "Nunca voltou para o grupo de apoio, voltou? "

Brody: "Não".

Carrie: "Por quê? "

Brody: "Não sei".

Carrie: "As pessoas sempre me perguntam sobre a guerra. Sabe... foi tão ruim como dizem? Nunca sei o que dizer a elas. Que meu intérprete foi queimado vivo e pendurado numa ponte? "

Brody: "Ninguém sobrevive intacto".

Carrie: "Não. Ainda tem pesadelos? "

Brody: "Às vezes tremo incontrolavelmente sem nenhuma razão".

Carrie: "Então o que você diz... quando as pessoas te perguntam como era lá? "

Brody: "O menos possível".

Carrie: "E se insistirem? "

Brody: "Eu minto. Conto a história que eles querem ouvir".<sup>143</sup>

Perspicaz como investigadora, mas também emocionada, ou apaixonada como "mulher", Carrie lembra as fragilidades de Brody, particularmente aquelas que ela percebeu nos dias em que estiveram juntos na cabana, onde ele se abriu e compartilhou com ela algumas coisas que o afigiam. Sutilmente, a agente tenta direcionar a conversa para extrair do ex-fuzileiro a desejada confissão. Confissão em relação ao episódio político que, por outro lado, evidenciaria um possível comprometimento afetivo, na confiança nela depositada:

Carrie: "É a mentira que nos destrói. São as mentiras que achamos precisar para viver. Quando foi a última vez que disse a verdade? "

Brody [usando de bastante ironia e dando sinais de que não queria cair na tática de Carrie para conseguir a declaração]: "Há cerca de 5 minutos quando disse que não usava uma bomba".

Carrie: "Você nunca usou uma bomba? "

Brody: "Não".

Carrie: "Mas fez um vídeo suicida. A quem você deu? "

Brody: "Não dei a ninguém. Joguei no lixo".

Carrie: "E foi parar em Beirute, na casa de um líder do Hezbollah? Vê? Está afundando em mentiras. Estou surpresa que consiga mantê-las".<sup>144</sup>

Acuado, percebendo que dificilmente sairia ilesa ou impune daquela situação de jogos, personagens, emoções e dissimulações, o sargento aparenta mudar sua estratégia e, ao invés de

<sup>143</sup> Cena do quinto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 27m20,523s.

<sup>144</sup> Cena do quinto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 29m31,369s.

negar qualquer envolvimento com organizações terroristas, passa a justificar suas supostas ações, mesmo sem confessá-las especificamente.

Brody: Walden [o ex-presidente] mentiu para o mundo sobre o ataque aéreo!<sup>145</sup>

Carrie: Sim, mentiu. Mas você não é como ele, é? Você não é um monstro.

Brody: Não.

Carrie: Tem certeza, que você não é um monstro, Brody?

Brody: Tenho certeza.

Carrie: Mas Abu Nazir é. Seu padrão é atacar civis inocentes, e provocar mortes em massa. Kenya, 1998, mercado lotado. Madrid, 2004, um trem lotado. Primavera passada, uma loja de departamentos em Amsterdã. Ele não ataca soldados e super-assassinos como Walden. Ele mata esposas... e filhos. Danas e.... Chrises e Jessicas. Sei que pensa que ele foi gentil com você, que ele te salvou, mas a verdade é.... que ele sistematicamente o destruiu, Brody... Pedaço por pedaço, até que não restasse nada, a não ser dor. Então, ele aliviou a dor, e depois o reconstruiu, como outra pessoa. Te deu um garoto para amar, então, aquele monstro, Walden, tirou-lhe o garoto. Os dois juntos, fizeram de sua vida uma miséria.... Não seria um alívio parar de mentir? Por exemplo, se eu parasse de mentir, poderia te dizer: Brody... quero que deixe sua família e fique comigo. Aí está, eu disse. Ainda estou viva. É uma sensação boa. Experimente. Você é um homem bom, Brody. Você é um homem bom... porque não explodiu o colete-bomba que usava. Certo?

Brody: Não usava um colete.

Carrie [ fingindo não dar ouvidos a ele]: Decidiu não matar aquelas pessoas. Decidiu deixar Walden vivo. Até mesmo Walden. Dana te ligou, não foi? Quando estava lá, no abrigo, com Walden. Ela usou meu celular. O que ela disse?

Brody: Ela me pediu para voltar para casa. Eu disse que voltaria. E voltei.

Carrie: Foi ouvir a voz de Dana que te fez mudar de ideia, não? Ela te pediu que voltasse para casa, e você voltou. Por quê? Talvez porque... talvez porque você de repente compreendeu que se matar e arruinar a vida de Dana, não traria Issa de volta. Talvez porque soube, o quanto amava seus próprios filhos. Talvez porque já estava cansado da morte. É desse Brody que falo. Esse é o Brody que sabe a diferença entre guerra e terrorismo. Esse é o Brody que conheci naquela cabana. Este é o Brody pelo qual me apaixonei.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Ao mencionar o “ataque aéreo”, Brody refere-se ao bombardeio autorizado pelo Vice-presidente Walden que culminou na morte de Issa, filho do líder terrorista Abu Nazir. Enquanto esteve preso pela facção terrorista liderada por Nazir, Brody teve a oportunidade de sair da cela para ensinar inglês e a cultura estadunidense para o garoto. Longe da família e fragilizado pelas tensões do cativeiro, o fuzileiro acabou se apegando sentimentalmente ao garoto, entrando em uma relação semelhante à de “pai e filho”.

<sup>146</sup> Cena do quinto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 30m18,911s.

FOTO 07 – Foto de Damian Lewis e Claire Danes em Homeland



Fonte: Showtime 2012

As palavras de Carrie, somadas ao estresse causado pela situação em que se encontrava, conseguem finalmente romper a proteção que o sargento havia criado para manter o equilíbrio emocional. Exausto e tocado pelas palavras da agente o ex-fuzileiro, Nicholas Brody, começa a chorar, provavelmente por se lembrar do dia que deixou de cumprir uma tarefa que considerava legítima para atender um pedido da filha. A estratégia emocional parece ter funcionado. Até mesmo o/a telespectador/a fica incerto em relação ao comportamento da agente. Ao observar a vida privada se misturando na investigação, poderíamos concluir que a personagem, feita de materiais significativos do feminino como se fosse único, continua envolvida emocionalmente com o investigado? Seria a diferença sexual e as tecnologias de gênero um aspecto motriz daquela trama em sua relação central? Ou seja, até aquele momento da série, observa-se que a busca pelo amor e o amparo no sexo oposto é, e continua sendo, a prioridade para a personagem feminina.

A sequência revela, ainda, um debate que vêm ocupando boa parte das discussões acerca dos significados do terrorismo. A própria definição do termo “terrorismo”, como já exposto no capítulo anterior, parece difícil de ser delimitada. Segundo Noam Chomsky, a princípio o Exército Americano definiu o termo como “o uso calculado da violência ou a ameaça de violência para alcançar os objetivos de cunho político, religioso ou de natureza ideológica ... através de intimidação, coerção, ou incutindo temor”<sup>147</sup> (CHOMSKY, 2004, p.188). O conceito

<sup>147</sup> Tradução nossa de: “*the calculated use of violence or threat of violence to attain goals that are political, religious, or ideological in nature... through intimidation, coercion, or instilling fear*”.

do Governo Britânico assemelha-se ao Americano. Para eles, “terrorismo é o uso, ou ameaça, de uma ação violenta, que danifica ou desregula algo. Destina-se a influenciar o governo ou intimidar o público com o propósito de fazer avançar uma causa política, religiosa ou ideológica”<sup>148</sup> (CHOMSKY, 2004, p.188).

Estas definições parecem claras e objetivas. Porém, segundo Chomsky, virtualmente elas são semelhantes às definições e às práticas de “contraterrorismo”. O contraterrorismo, entretanto, faz parte da política oficial do governo estadunidense e, obviamente, o Exército Americano nunca assumirá seu envolvimento com o terrorismo. Para Chomsky, “os Estados Unidos da América não estão, de maneira alguma, sozinhos nessa prática. Para os Estados, é tradicional chamar de seu terrorismo ‘contraterrorismo’. Mesmo os piores assassinos em massa fizeram isso: os nazistas, por exemplo”<sup>149</sup> (CHOMSKY, 2004, p.189).

Voltando a pensar em nosso drama seria possível pensar, talvez, que se o ataque aéreo que matou Issa, o filho de Abu Nazir, tivesse acontecido antes que Nicholas Brody fosse capturado e, consequentemente, antes que o agente se ligasse afetivamente ao garoto, o fuzileiro naval estadunidense teria considerado a ação como uma atividade de contraterrorismo. Entretanto, a personagem parece condenar a ação do Exército dos Estados Unidos, legitimando (e passando a contribuir com) a reposta agressiva de muçulmanos no solo norte-americano.

Desarmado e abalado emocionalmente, não tanto pelo sentimento do que pela missão profissional ou cívica, Brody desiste de manter ou controlar seus segredos e começa a responder a todas as perguntas de Carrie:

Carrie: “Qual o plano de Abu Nazir? ”  
 Brody: “Eu não sei”.  
 Carrie: “Mas há um plano, certo? Para atacar a América? ”  
 Brody: “Sim”.  
 Carrie: “Quem conhece este plano? ”  
 Brody: “Roya Hammad, talvez. Não tenho certeza”.  
 Carrie: “Roya Hammad? Quem lhe deu o colete suicida? ”  
 Brody: “Um alfaiate de Gettysburg, na Pensilvânia”.  
 Carrie: “Qual o nome dele? ”  
 Brody: “Bassel alguma coisa”.

---

<sup>148</sup> Tradução nossa de: “Terrorism is the use, or threat, of action which is violent, damaging or disrupting, and is intended to influence the government or intimidate the public and is for the purpose of advancing a political, religious, or ideological cause”.

<sup>149</sup> Tradução nossa de: “the US is by no means alone in this practice. It is traditional for states to call their own terrorism ‘counterterror’, even the worst mass murderers: the Nazis, for example”.

Carrie: "Há alguém da rede de Nazir com quem já teve contato?"  
 Brody: "Havia o Afzal Hamid. Al Zahrani, diplomata saudita, e Tom Walker".  
 Carrie: "Todos mortos".  
 Brody: "Todos mortos".<sup>150</sup>

Neste momento, Saul Berenson entra na sala, sensibilizando o cidadão estadunidense, e propõe para o ex-fuzileiro uma chance de se redimir e tornar-se novamente um aliado do governo dos Estados Unidos da América:

Saul: "Brody, precisamos repassar suas opções. Isto é o que você está enfrentando: um julgamento com muita publicidade, seguido de uma longa sentença. Você trouxe desonra e vergonha a si mesmo, aos Fuzileiros, ao país e a sua família. Ou... você nos ajuda, e esquecemos tudo isso".  
 Brody: "Ajudar como?"  
 Saul: "Deixamos você ir, como se nada tivesse acontecido. Se nos ajudar a descobrir qual o plano de Abu Nazir".  
 Brody: "Sem julgamento?"  
 Saul: "Sem acusações, sem julgamento".  
 Brody: "Jess e meus filhos?"  
 Saul: "Nunca saberão. Você deixa a política, se muda para outra cidade, uma bem longe daqui".  
 Brody [desconfiado da proposta]: "Imunidade? Vocês não têm poder para me dar isso".  
 Carrie: "É melhor esperar que sim".<sup>151</sup>

Seria a fragilidade e sensibilidade demostradas por Carrie, algo natural ou forjado? Embora historicamente as mulheres sejam definidas como "desprovidas de inteligência", "sensíveis" e "frágeis", a agente da CIA parece ter utilizado dessas construções para atingir seus objetivos. E os autores da série se servem dessa caracterização para compor a personagem e também seu desempenho ambivalente que faz desenrolar o conflito e atrai os/as telespectadores/as. A imagem feminina, como nos ensina Magali Engels, construída a partir da natureza e das suas leis "implicaria em qualificar a mulher como naturalmente frágil, bonita, sedutora, submissa, doce, etc. Aquelas que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais" (ENGELS, 1997, p.332). Carrie, personagem construída na TV estadunidense do século XXI, se mostrou doce e submissa, apaixonada e sedutora, para convencer Nicholas Brody a declarar o que sabia sobre o possível atentado terrorista nos Estados Unidos.

<sup>150</sup> Cena do quinto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 35m57,181s.

<sup>151</sup> Cena do quinto episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 43m37,307s.

Novamente, como em um jogo aparentemente indefinido, mas jogado com cartas marcadas, os autores parecem brincar com tais questões desconstruindo e, ao mesmo tempo, reafirmando estes perfis historicamente construídos de mulheres, uma vez que Carrie, ao mesmo tempo que se mostra esperta ou inteligente, deixa extravasar uma personalidade sensível e subjugada ao amor<sup>152</sup>. Enquanto executa seu trabalho, convencendo o ex-fuzileiro a confessar a participação que teve em um plano suicida e a contar tudo o que sabia sobre a organização de que fazia parte, a agente também se expõe, revelando seus sentimentos em relação a Nicholas Brody. As duas dimensões, da esfera do público e do privado, continuam a embaralhar-se na história que ilumina e sublinha representações da identidade com base no sistema sexo-gênero.

Após a confissão do ex-fuzileiro, ele aceita trabalhar para a CIA como informante e, embora Carrie tentasse manter a relação entre eles estritamente no âmbito profissional, vez ou outra a agente deixa transparecer que ainda estava envolvida emocionalmente, dando a entender que continuava a ter expectativas em relação a eles.

Pressionado pela CIA (para conseguir informações sobre o plano de Nazir), pela esposa (para voltar a ser um pai e marido presentes) e pela equipe de Nazir (para não abandonar a missão), Brody parece não ter mais certeza de quem é, e se mostra arrependido das decisões no passado. Além disso, sente-se confuso em relação aos sentimentos que tem pela protagonista e o rumo que a relação entre eles está tomando. Em um encontro para trocar algumas informações, é ele que parece perturbado e revela a ela algumas dessas preocupações:

Carrie: “Oi. Faber não vai mais interferir” [se referindo ao colega da Marinha, que nos últimos andava investigando a morte de Tom Walker, acreditando que Brody pudesse ser seu assassino].

Brody: “Bom”.

Carrie: “Roya está te colocando em algo? ”

Brody: “Eu não quero pensar nisso”.

Carrie: “Isso que te aborreceu?

Brody: “Quem disse que estou aborrecido? .... Tive uma longa conversa com o dono deste lugar. Ele foi um soldado. Um soldado de verdade. Serviu no Vietnã, viu toda merda que a gente vê, e não se perdeu. A pior parte é.... ele

<sup>152</sup> Diria, ainda, que a personagem se encontra dominada pelo “dispositivo amoroso”, descrito por Tania Navarro Swain, como dispositivo que “atrela à representação do feminino toda uma série de deveres, de culpabilidades, de normas à serem seguidas por uma ‘verdadeira mulher’ que vão da aparência ao dom de si sem reserva: as tarefas domésticas – compras, roupa, cozinha, limpeza- o cuidado com as crianças e os velhos, sem esquecer a sedução do marido/companheiro e as exigências do trabalho remunerado. O dispositivo amoroso prolonga a servidão das mulheres enquanto tais, ‘outras’, ‘diferentes’, cujo destino é biológico” (SWAIN, 2013, p.9).

acreditar que sou como ele. Aquele cara, é o homem que eu poderia ter sido... se eu não tivesse... Nem sempre funciona como queremos".<sup>153</sup>

Envolvida no clima emotivo, a agente não resiste e beija o ex-fuzileiro.

Brody [aparentando irritação]: Isso é sério?

Carrie [confusa]: Eu não sei.

Brody: Você está me manipulando? Assim, me mantendo próximo?

Carrie: Eu não sei, e eu não... eu não quero que você se sinta usado.

Brody: Quer saber? Eu me sinto usado, e manipulado, e enganado, mas também me sinto bem. Dois minutos com você, e eu me sinto bem. Como você consegue? [Ele se vira e vai embora irritado, sem dar chances para Carrie se explicar].<sup>154</sup>

Para Bronislaw Baczko, “ao produzir um sistema de representações que simultaneamente traduz e legitima a sua ordem, qualquer sociedade instala também ‘guardiões’ do sistema que dispõem de uma certa técnica de manejo das representações e símbolos” (BACZKO, 1985, 299). Ainda segundo o autor, são as representações que definem comportamentos, impõem os valores, conferem méritos, contribuem e sumarizam as decisões (BACZKO, 1985, p.298-299). Deste modo, como acrescenta acuradamente Tania Swain, “nesta acepção de Baczko, a ação do imaginário é decisiva no agenciamento do social, no estabelecimento de relações, hierarquias, definições normativas entre o certo e o errado, o bom/mal, normal/patológico, verdade/mentira” (SWAIN, 1997, p.402).

Na sequência anterior, percebemos a possível tentativa dos autores de reafirmar padrões de comportamento que são considerados legítimos de um verdadeiro herói. O “soldado de verdade” na construção desta narrativa é aquele que “viu toda merda que a gente vê e não se perdeu”. O herói, como ressalta Joseph Campbell, “retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 1995, p.36). A ideia do bom herói estava presente na fala de Nicholas Brody. De certo modo, tal como desenhado no roteiro para aquela personagem e a ancoragem<sup>155</sup> dos/as telespectadores/as, ele ainda acreditava que pudesse existir heróis “verdadeiros”, destemidos, fortes, patriotas, dispostos a dar a própria vida pelos semelhantes. A personagem masculina se arrependia das escolhas que havia feito e desejava ter sido como aquele herói, ou representação, que ele considerava ideal. Assim, na

<sup>153</sup> Cena do sétimo episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 27m39,304s.

<sup>154</sup> Cena do sétimo episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 29m35,349s.

<sup>155</sup> Lembrando que, conforme Jodelet, o trabalho da ancoragem “corresponde a uma função cognitiva essencial da representação e capaz também de se referir a todo elemento estranho ou desconhecido no ambiente social ou ideal” (JODELET, 2001, p.35).

dinâmica que é própria do imaginário social, e se explicita na ficção e na história, personagens se ancoram em representações construídas, reiteradas em gestos privados, condutas cívicas, performances patrióticas que são reconhecidos e reanimados no imaginário da sociedade estadunidense contemporânea.

Nos dias seguintes, as pressões que Brody estava sofrendo intensificam-se sobremaneira e, confirmando para os/as telespectadores/as a difícil e sofrida condição de norte-americano a trabalho do sistema adversário, ele decide desistir do trabalho como agente duplo. Ao receber um telefonema de Roya Hamad (que liderava a equipe de Abu Nazir nos Estados Unidos), ele diz que está fora da missão. Por outro lado, temendo perder de uma vez por todas a chance de prender Nazir, Carrie apostou alto para tentar reconquistar a parceria de Brody. Assim, a trama se organiza para mais uma etapa do tormentoso idílio. Ela o encontra na rua e o leva para um motel afastado da cidade, aparentemente para terem um momento de privacidade. Chegando lá, ele se sente confortável para falar sobre seus sentimentos com a protagonista:

Brody: Estava pensando... eu finalmente consegui.

Carrie: O quê?

Brody: Destruí tudo o que tinha. Com Abu Nazir. Com a CIA. Com a minha família. Estou mais sozinho agora do que naquele buraco no Iraque.

Carrie: Todo o dano que você acha que causou, só há um jeito de fazer valer a pena, que é continuar no jogo contra Nazir.

Brody: Não, isso acabou.

Carrie: Eles precisam de você. Roya disse.

Brody: Acredite em mim... não importa o plano que tinham, já me substituíram por qualquer outra coisa. E outra pessoa. Estou acabado. Deixe a CIA fazer o que eles querem. Finalmente posso parar de mentir para todos. Pelo menos essa parte será um alívio. Vai me visitar na prisão?

Carrie: Provavelmente estarei na cela ao lado. O qual, tenho que admitir, não é o futuro que imaginei para nós.

Brody: Nós? O que você imaginou?

Carrie: Não sei ao certo. Talvez se resolvêssemos isso juntos, se acabássemos com Nazir de uma vez por todas, aí você seria um herói. E esse fato... de alguma forma, faria o passado não importar mais. Tudo estaria justificado por esse objetivo.

Brody: Inclusive o que eu fiz a você?

Carrie: Inclusive isso. Não importaria mais. Para nenhum de nós.

Brody: Sabe o quão louca as pessoas dizem que você é? Pois você é mais louca que isso.

Carrie: Esse nosso acordo... acho que é uma saída para nós. Você falou que está sozinho nessa e.... não está.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> Cena do oitavo episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 20m00,945s.

Antes que saíssem do quarto em que estavam, o casal tem relações sexuais, e a trama retoma o fio instigante e motriz daquela relação amorosa. O que Brody não sabia, é que durante todo o tempo em que estiveram no quarto, os agentes da CIA estavam ouvindo a conversa através de escutas escondidas. Essa, também, mais uma atitude condizente com a ambiguidade da agente destemida e mulher apaixonada. Portanto, este momento funciona como motivo para um apelo de público, na sociedade contemporânea, tal como observa Foucault, vincada pela centralidade do sexo e da sexualidade como instância motriz e explicativa de suas práticas.

Para o Michel Foucault, “vivemos todos, (...) presa de uma imensa curiosidade pelo sexo, obstinados em questioná-lo, insaciáveis a ouvi-lo e ouvir falar nele” (FOUCAULT, 2007, p.87). Que motivos os investigadores que ouviam o diálogo entre o casal teriam para permanecer na escuta enquanto as personagens, pelo menos em tese, desfrutavam de um momento de privacidade, senão a curiosidade pelo sexo propriamente dito? Ou melhor, que interesse teriam os autores da série em embaralhar as esferas de trabalho e afeto dos personagens, senão também de conquistar o público e convidar-lhes para invadir a privacidade dos personagens? Ao se expor, a personagem feminina construída na trama estaria reiterando a localização subalterna de sexo-gênero, provando sua lealdade à equipe investigativa, ou estaria barganhando o apoio dos colegas às custas do desejo de “saber do prazer” ou o “prazer de saber o prazer” que, segundo Foucault, tornou-se um dos “dispositivos de poder”<sup>157</sup> na sociedade contemporânea (FOUCAULT, 2007, p.87-88)?

Conforme a trama construída, a audácia da agente parece não ter limites, ou seja, ela propõe o aprofundamento dos laços de cada um com o interesse da nação, como forma de combater o inimigo e também garantir o “futuro” dos laços amorosos dos dois. Assim, ela tenta resgatar o sentimento dele, de solidão, desespero, isolamento, que também é dela. Assim, ela propõe e traçar um plano, fazer um acordo, mirando uma saída gloriosa, do ponto de vista de uma representação do masculino que mira o lugar de herói, e uma saída para a mulher, cuja representação predominante estaria vinculada às possibilidades de concretizar uma relação de amor. A proposta, portanto, parece dar sentidos superpostos à trajetória dos personagens, de

<sup>157</sup> Conforme Swain, “Foucault denomina ‘dispositivo de sexualidade’ este conjunto de investimentos sociais que a constroem como centro do discurso contemporâneo, centro igualmente de nossas vidas e de nossos pensamentos” (SWAIN, 2009, p.27).

acordo com as expectativas construídas nas e reiteradas pelas diferenciações estabelecidas com base no sexo biológico e no binarismo identitário. Como ensina Tania Swain,

nas fendas do dispositivo da sexualidade, as mulheres são “diferentes”, isto é, sua construção em práticas e representações sociais sofre a interferência de um outro dispositivo: o dispositivo amoroso. Poder-se-ia seguir sua genealogia nos discursos – filosóficos, religiosos, científicos, das tradições, do senso comum – que instituem a imagem da “verdadeira mulher”, e repetem incansavelmente suas qualidades e deveres: doce, amável, devotada (incapaz, fútil, irracional, todas iguais!) e, sobretudo, amorosa. Amorosa de seu marido, de seus filhos, de sua família, além de todo limite, de toda expressão de si (SWAIN, 2006, p.10).

Na tentativa de convencer Nicholas Brody a continuar o plano, a personagem feminina parece assumir ou fingir estar novamente na posição de mulher frágil, amável, devota, e que depende da proteção do amante para não terminar em uma prisão. Artifícios de agente, mulher apaixonada ou esperta se entrelaçam na representação. Na sequência, sugerindo a imagem de mulher “astuciosa”, ela provoca o alter-ego do fuzileiro, dizendo acreditar que ele se tornaria um herói, caso a missão fosse bem-sucedida e, desta forma, consegue convencê-lo mais uma vez a manter a aliança com o governo estadunidense. Outra vez, nos deparamos com uma personagem ambígua, portanto, que parece conhecer muito bem os mecanismos que insistem em colocar a mulher naquela localização, isto é, sugerindo uma condição de frágil, e utiliza essas ferramentas para conquistar seus próprios interesses. Ou, ao contrário, podemos acreditar que, talvez, a personagem construída transite entre as representações do feminino para reproduzir para o/a telespectador/a uma velha e conhecida conduta. Ou seja, a personagem feminina construída com base no destemor, no prazer da independência intelectual, na urgência da vida profissional, em uma gama de atitudes autônomas, ganharia verossimilhança, ou pelo menos outra conotação, se ela conseguisse alcançar o sentido “final” ou “essencial” da vida de uma mulher: o “verdadeiro amor”.

Acompanhando a construção da personagem principal feminina, nessa altura observamos que o seu trabalho cuidadoso, amoroso, ardilos de persuasão surte efeito. Seria um ensinamento com base na reiteração de uma representação? Para Denise Jodelet, “a naturalização das noções lhes dá valor de realidades concretas” (JODELET, 2001, p.39). Assim sendo, a constante reafirmação da fragilidade feminina, a necessidade da complementariedade dos sexos, bem como a supervalorização do heroísmo, tornando essas questões traduzidas como se fossem fatos naturais, faz com que esses elementos se tornem realidade para aqueles que acompanham a trama. Personagens bem elaborados se tornam, assim, efeitos de tecnologias de sexo-gênero

em operação e, por sua vez, são produtores de localizações identitárias do feminino e do masculino.

Decidido a voltar atrás e retomar seu trabalho como agente duplo, persuadido pela protagonista, Brody retoma o contato com a equipe de Nazir e se diz arrependido. Roya Hammad, a líder da equipe de Nazir, marca um encontro com ele e, conseguindo despistar e sair da área de cobertura da equipe da CIA, o ex-fuzileiro é levado até um local abandonado onde encontra Abu Nazir. Depois de longas horas preso em uma sala, sendo testado e sem saber se seria morto, o sargento consegue convencer Nazir de que sua intenção era de ajudá-lo. Durante o tempo em que esteve com Nazir, Brody se justifica, dizendo que gostaria de vingar a morte de Issa, mas não pretendia matar civis inocentes e por isto que desistira de explodir a veste que usava quando teve a oportunidade de matar o vice-presidente. Logo que é liberado, ele liga para os agentes da CIA e conta todo o plano de ataque de Abu Nazir para Carrie, Quinn e Saul.

## **O Terror e violência associados à fé islâmica**

Munidos das informações que Brody conseguiu em seu encontro com Nazir, os agentes da CIA conseguem prender boa parte dos membros da célula terrorista de Abu Nazir. O líder, entretanto, escapa do esquema montado pelos oficiais da Inteligência Americana e consegue sequestrar Carrie. Em seguida, através de uma ligação com vídeo, Nazir mostra para Brody que a protagonista é sua refém e exige, para soltá-la, que o informante invada o escritório do vice-presidente Willian Walden para roubar um código que controla as configurações do marca-passos que garante os batimentos do coração do político através de um sistema sem fios.

Esta foi a primeira vez, depois de anos perseguindo pistas, que a personagem se encontrava com o terrorista Abu Nazir. O encontro se deu de uma maneira bastante diferente daquela que ela gostaria que acontecesse. Entretanto, embora estivesse correndo sérios riscos de vida, a agente, insubordinada e impulsiva, não perde a chance de ameaçá-lo e dizer o que pensava a respeito de homens como ele:

Carrie: “Nunca sairá vivo desse país”.

Nazir: “Eu sei e não me importo”.

Carrie: “Mentira”.

Nazir: “Não consegue nem imaginar, não é? Acreditar em algo maior do que você, mais importante do que você? Estamos em guerra. Sou um soldado”.

Carrie: “Você é um terrorista”.

Nazir: “Imagine estar sentado para jantar com sua esposa e filhos. E do céu, como se lançado por um Deus furioso, um ataque *drone* destrói todos eles. Quem é o terrorista? ”

Carrie: “É o último dia do Ramadã. Um jovem entra no vilarejo de Shia, empurrando um carrinho cheio de doces e brinquedos. Ele espera no pátio da escola as crianças se reunirem. Então se afasta e aperta um botão”.

Nazir: “Lutamos com o que temos”.

Carrie: “Você distorce os ensinamentos do Profeta e os chama de causa. Transforma adolescentes em homens-bomba”.

Nazir: “Geração após geração devemos sofrer e morrer. Estamos preparados. Vocês estão? ”

Carrie: “O que for preciso”.

Nazir: “Verdade? ”

Nazir: “Com seus planos de pensões e sua comida orgânica, casas na praia e clubes esportivos? Vocês têm perseverança, tenacidade e fé? Porque nós temos. Podem nos bombardear, nos matar de fome, ocupar nossos lugares sagrados, mas nunca perderemos nossa fé. Carregamos Deus em nossos corações e almas. Morrer é se juntar a Ele. Pode levar um século, dois séculos, três séculos, mas exterminaremos vocês”.

Carrie: “Como eu disse... você é um terrorista”.<sup>158</sup>

O confronto de dois imaginários<sup>159</sup> ou duas ideologias<sup>160</sup> muito distintas se evidencia no diálogo dos personagens. Enquanto para um, o ataque militar serve não apenas para exterminar o adversário, mas como justificativa para impedir a proliferação da ação terrorista, para o outro as ações violentas fortalecem a fé religiosa. Para Carrie, os bombardeios militares são necessários para colocar fim na ameaça terrorista. Ela está disposta a fazer “o que for preciso”.

Já Abu Nazir valoriza sua fé, desmerecendo aquilo que ele acredita ser a preocupação do inimigo. Como já abordamos no segmento anterior, a própria definição de “terrorismo” é complexa e o debate ideológico apresentado na sequência anterior exemplifica bem tal complexidade.

<sup>158</sup> Cena do décimo episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 27m41,334s.

<sup>159</sup> Entendendo “o imaginário tal como proposto por Castoriadis (...) ou Baczkó (...), como função instituinte da sociedade. Ou seja, a sociedade que cria os sentidos circulantes enquanto verdades, normas, valores, regras de comportamento, que instaura paradigmas e modelos, que decide o que é a realidade, que define a ordem e a desordem, o natural e a aberração, o normal e o patológico, a significação e o *non-sens*” (SWAIN, 2009, p.25).

<sup>160</sup> Compreendendo “ideologia” como um “sistema de ideias sustentadas por um grupo social, as quais refletem, racionalizam e defendem os próprios interesses e compromissos institucionais, sejam estes morais, religiosos, políticos ou econômicos” (HOUAISS, 2009, p.1043).

Entretanto, para além dos jogos de imagens aqui articulados, é preciso pensar que as práticas de fé, as interpretações do Corão, e as táticas de transformação e crença do Islã, embora fundadas em uma reiterada como única “tradição”, nem sempre foram as mesmas. Ao contrário, elas têm uma historicidade e diferentes abordagens. Ou seja, ataques violentos como forma de confirmar a fé islâmica não fizeram parte das estratégias de todos os que se diziam defensores dos ensinamentos do Profeta Maomé.

Segundo o historiador Peter Demant, fundamentalistas islâmicos se apropriaram de teorias de vitimização para valorizar teorias conspiratórias e, além disso, projetar a origem dos problemas que enfrentam no exterior (DEMANT, 2004, p.323). As técnicas de luta adotadas por terroristas nos últimos anos tiveram sua origem entre os anarquistas europeus do século XIX e, segundo Demant, o uso de homem-bomba é um “desenvolvimento dos Tigres Tâmeis de Sri Lanka” (DEMANT, 2004, p.341). E outras interpretações são possíveis.

Ao contrário do que vemos atualmente, de acordo com Lewis, os terroristas árabes dos anos 70 e 80 enfatizavam que lutavam por uma causa nacional árabe ou palestina, e não pelo islã (LEWIS, 2004, p.137). O foco dos grupos terroristas, desde esta época, não era a derrota nem mesmo o enfraquecimento militar dos inimigos, “mas ganhar publicidade e inspirar medo – uma vitória psicológica” (LEWIS, 2004, p.136). Para isso, aperfeiçoaram suas técnicas e, especialmente, “a falta de consideração pela matança de circunstântes inocentes, essa despreocupação alcançou novas proporções na campanha do terror desencadeada por Osama bin Laden no início da década de 1990” (LEWIS, 2004, p.139).

Outra diferença significativa entre as ações terroristas árabes dos anos 70 e as atividades mais recentes, é a representação do “terrorista suicida”. Os primeiros terroristas, segundo estudiosos, eram cuidadosos no sentido de evitarem suas próprias mortes, embora soubessem que estavam sujeitos a isto (principalmente se fossem capturados). Para Bernard Lewis, “o novo tipo de missão suicida, no estrito senso da palavra, parece ter sido introduzido por organizações religiosas como o Hamas e o Hezbollah, que, a partir de 1982, realizaram inúmeras missões desse tipo no Líbano e em Israel” (LEWIS, 2004, p.140). Este tipo de terroristas não está apenas disposto a perder a vida pela causa que defende nas mãos dos inimigos, ele está preparado para morrer pelas próprias mãos.

O suicídio, como técnica de luta pela causa mulçumana, proporciona, entretanto, uma importante discussão sobre o ensino islâmico. Segundo Lewis, os “livros da lei islâmica são

muito claros quanto à questão do suicídio. É um grande pecado, punido com a danação eterna sob forma de repetição sem fim do ato através do qual o suicida se matou” (LEWIS, 2004, p.141). Tanto na lei islâmica, como na história da cultura mulçumana, encontramos precedentes para ações deste tipo em específico. Ao contrário disso, para Lewis, ao analisarmos de uma perspectiva mulçumana, estas atividades podem ser consideradas “atos de blasfêmia, quando aqueles que cometem tais circunstâncias clamam fazê-lo em nome de Deus, Seu Profeta e Suas escrituras” (LEWIS, 2004, p.142).

Peter Demant explica que esta violência atribuída ao islã, que percebemos atualmente nos jornais e nas mídias televisivas, podem ser justificadas por três motivos centrais: a permanência de uma “chaga psicológica” com dificuldades para ser “curada”; a intensificação de uma ampla crise socioeconômica e política nos países mulçumanos; e a presença de grupos islamitas que aproveitam o momento de crise e a insatisfação para propagandear plataformas específicas (DEMANT, 2004, p.342). Embora a maioria dos grupos optem pela não-violência, os coletivos que são mais agressivos acabam conquistando um destaque maior nos veículos de comunicação que chegam até nós, dando a ler uma generalização de concepções e costumes que não se verifica na prática, nem na história do Islã. A prática e a imagem do homem-bomba tornam-se, assim, mais um elemento importante na arena das representações construídas, acentuando o poder destruidor do “terrorista”, fomentando a guerra de imagens, ideologias, fé, e de sentidos.

Ainda segundo o autor, são as minorias extremistas que preferem agir com violência e elas representam uma ameaça para as sociedades onde operam e, gradativamente, para o resto do mundo. Estes fundamentalistas se consideram autênticos mulçumanos e convocados a “reformar” seus parceiros até mesmo pela força (DEMANT, 2004, p.343). Ao reinterpretar alguns preceitos islâmicos, eles justificam suas ações como, por exemplo, o conceito de *jihad*. Segundo uma das interpretações do profeta Maomé, a *jihad* é, em primeiro lugar, uma busca interior e implica o esforço de cada mulçumano para se tornar um ser humano melhor, a luta para melhorar a si mesmo. Ao ser reinterpretado pelos fundamentalistas como uma ação unicamente bélica, as atividades de guerra tornam-se também uma tarefa de todos os mulçumanos (DEMANT, 2004, p.343).

Se pensarmos como Lewis e Demant, a série seria mais uma peça midiática que corrobora com suas avaliações. Assim, o terrorista retratado em *Homeland* seria uma personagem baseada nesses grupos extremistas ou fundamentalistas que se consideram vítimas dos países ocidentais e optam pela violência, veiculando essa imagem. Ao mesmo tempo, tal como a série exibe, tal

violência aparece justificada como resposta daqueles grupos às tentativas dos países do Ocidente de intervir na cultura muçulmana, às atrocidades cometidas durante os anos em que estes países ocuparam seus territórios e aos ataques dos exércitos inimigos na tentativa de eliminar facções terroristas.

A série, ao empoderar as representações do muçulmano e do terrorista, parece potencializar o conflito que, como na realidade, está longe de ser resolvido. Abu Nazir, personagem ficcional, como outros líderes islâmicos, se mostra disposto a perder a própria vida para eliminar os infiéis, desprovidos de fé. A personagem, ao mesmo tempo, explicita um modelo de terrorista, uma representação de muçulmano, e dissemina essa imagem para os EUA e o mundo ocidental, nas telas da televisão ocidental. Enquanto presta um serviço para a máquina midiática estadunidense, ele também o faz para o grupo adversário, que também pode ver ampliados seus poderes. Embora no lugar de “bandido”, o adversário se considera um “bom muçulmano” e crê que suas ações são justificáveis diante de seu deus e suas crenças, ainda que aquela seja uma das múltiplas formas de ser muçulmano e praticar a fé islâmica.

Dando continuidade à série, no décimo episódio da segunda temporada, mostrando-se desesperado, Brody consegue roubar o código que foi exigido para o resgate de Carrie e, após ela ser liberada, ele o envia para Abu Nazir. A protagonista consegue fugir e avisar aos colegas da CIA a localização de Abu Nazir. Entretanto, quando a equipe da CIA finalmente o captura, o plano do terrorista de assassinar o vice-presidente já havia sido concretizado. E Carrie, para poupar seu informante na investigação sobre o episódio do sequestro, omite o envolvimento do sargento em seu resgate, assim como a intenção de Nazir ao prendê-la. Durante a ação para sua captura, o terrorista é morto.

### **A esperança em um recomeço e o atentado**

Nessa altura da série, com a morte do líder terrorista, o envolvimento de Brody com a célula e a CIA parece ter chegado ao fim e o ex-fuzileiro se encontra em uma posição em que deve decidir como irá viver a partir daquele momento. A reformulação da vida privada se apresenta como perspectiva para o recomeço da história. Em uma conversa franca com a esposa, resolvem pelo fim de um relacionamento que estava abalado desde seu desaparecimento no Oriente:

Jess: “Você vem? Brody? ” [perguntando se Brody iria entrar com ela na casa da família]  
 Brody: “Eu não posso”.  
 Jess: “Não quero mais brigar. Nem por alguma coisa. Estou cansada de brigar”.  
 Brody: “Eu também”.  
 Jess: “Ficamos bem por tanto tempo. Sabe? Desde os 16 anos, quando só queríamos ficar juntos. Estávamos tão bem”.  
 Brody: “Eu sei”.  
 Jess: “Foi o Mike? ” [referindo-se ao caso extra-conjugal que teve durante o tempo em que o marido estava desaparecido].  
 Brody: “Não”.  
 Jess: “Porque...”  
 Brody: “Não, não foi. Você sabe”.  
 Jess: “Eu tentei, Brody. Eu tentei mesmo. Eu queria ter sido maior, de algum jeito... capaz de lhe dar... o que você precisava para ficar bem quando voltou. Mas não consegui”.  
 Brody: “Você foi ótima”.  
 Jess: “Estava... além de mim”.  
 Brody: “Jess... Não havia nada que ninguém pudesse fazer. Nem eu. Porque também tentei... lidar com tudo o que houve. Mas ... estava além de mim. Eu estava perdido no momento em que fui para o Iraque. Nós todos estávamos”.<sup>161</sup>

O diálogo parece mostrar que, ao desistir do casamento, Jessica sentia-se frustrada após inúmeros esforços para ser a “esposa ideal”, aquela que “sofre em silêncio sevícias, angústias, carências diversas”, que é “inteiramente submetida a seu marido” e que “perdoa incondicionalmente toda ação de seu esposo” (GANSORÉ, 2004, p.3). De certa forma, a sequência revela como sentia-se culpada pelo envolvimento com outro homem durante o tempo em que o marido estivera desaparecido, e considerado morto, e pensava ser a causadora do fim do relacionamento. De acordo com a representação do feminino criada e impressa nesta personagem, quando o marido foi dado como morto, ela teve que ser forte, precisou seguir em frente, construir uma nova vida em que ela era a única responsável pelos filhos e pela casa. Assim, em meio àquela missão salvadora da família, acabou se envolvendo com o amigo do casal, que encarnara o papel do ex-marido. Ao saber do retorno do marido, entretanto, ela rapidamente abandona esta nova vida que havia construído, inclusive o novo relacionamento, apesar de quase consolidado como um novo casamento, e se esforça para manter o compromisso que assumira com o casamento realizado anos antes, quando ainda era bastante jovem. Vale a pena lembrar que, na série, o personagem masculino, construído como Nicholas

---

<sup>161</sup> Cena do 11º episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 44m33,068s.

Brody, também teve um relacionamento extraconjugal e, apesar disso, Jessica, a mulher, é que se sentia culpada ou responsável pelo fim do matrimônio.

O sargento, entretanto, talvez querendo dar início a uma nova relação com a mãe de seus filhos, ou até mesmo deixar claro para a ex-parceira que também se responsabilizava pelo fim do casamento, tenta desviar daquele tema e esclarecer alguns assuntos pendentes:

Brody: “Quando a Carrie veio... aqui em casa... no dia em que Elizabeth Gaines foi baleada e Tom Walker morreu... Carrie disse coisas estranhas... para Dana e para você. Ela falou sobre algo que eu iria fazer...”

Jess: “Não, não agora. Por muito tempo, tudo o que eu queria era a verdade de você. Eu queria saber tudo. Eu não tenho mais que saber. Eu simplesmente não quero. Carrie sabe, certo? Ela sabe tudo sobre você. Ela aceita. Deve amá-la muito”.

Brody: “O que contaremos às crianças? ”

Jess: “Nada que eles já não saibam”.<sup>162</sup>

Jessica interrompe o diálogo como quem quer cortar definitivamente os laços que acreditava serem essenciais no matrimônio. A sequência demonstra que aquela mulher não se preocupava mais com as aflições e os problemas do ex-fuzileiro. Já não se sentia mais no dever de apoiá-lo e não tinha necessidade de saber o que se passava com ele. Para ela, este trabalho agora pertencia a sua nova companheira: Carrie, a mulher que agora ocupava aquele que havia sido seu lugar na vida de Brody. A série reconstrói, portanto, o que seriam as responsabilidades da esposa, do marido, conforme matrizes tradicionais de sexo-gênero, ou seja, o padrão histórico e reiterado para o casamento na sociedade estadunidense.

A trama, nesse momento, parece se reorganizar, sair da situação de suspensão ou desconforto, para recriar o lugar da norma, ou retomar papéis considerados mais adequados para as personagens femininas, conforme a representação predominante. O romance entre protagonistas se encaminha para o que parecia ser a realização da relação amorosa heteronormativa. Depois da captura de Nazir, pouco antes que a segunda temporada de *Homeland* chegassem ao fim, Carrie, acompanhando o padrão feminino, opta por abrir mão da carreira para viver seu grande amor com Nicholas Brody.

Entretanto, no momento em que estavam prestes a abandonar tudo, vidas passadas, emprego, família e amigos, outro desfecho trágico dá sentido ao desdobramento da história: uma

<sup>162</sup> Cena do 11º episódio da segunda temporada da série *Homeland*, aos 47m12,567s.

explosão dentro da CIA acontece causando centenas de mortes, e aquele vídeo que o ex-fuzileiro havia gravado algum tempo antes, assumindo um atentado terrorista, é veiculado em todas as redes televisivas do mundo pelo grupo terrorista de Nazir. Assim, ao invés de libertado, ele se vê novamente envolvido, culpado pelos dois lados da história. O ex-fuzileiro naval, assim, é responsabilizado pelo ataque terrorista à CIA e enquanto decide fugir do país, Carrie prefere ficar para tentar provar a inocência do parceiro, assunto para a temporada seguinte.

### **A (im)possibilidade de esquecer o passado**

Já o tema da terceira temporada se pauta pela relação de Carrie e Saul, que se empenham em um plano bastante complexo para tentar provar a inocência de Brody. O atentado matou mais de duzentas pessoas na CIA. Como parte do plano para inocentar o sargento, os agentes fazem com que imagem de Carrie seja totalmente destruída na mídia estadunidense, levando inimigos iranianos (e aliados de facções terroristas parceiras de Abi Nazir) a acreditarem que ela faria qualquer coisa para se vingar da Central de Inteligência Americana. Mais uma vez, torna-se evidente a importância da imagem, de sua construção e de sua manipulação, na “Guerra ao Terror”. A personagem é desmoralizada em frente ao Congresso norte-americano, quando Saul Berenson (que após a morte de David Estes no atentado terrorista, torna-se o Diretor Principal da Divisão Contraterrorismo da CIA) revela o diagnóstico psicológico conturbado de Carrie e, além disso, deixa vazar na mídia internacional, o possível envolvimento da agente com o suspeito de terrorismo, insinuando que ela poderia ter, mesmo sem querer, cooperado para o sucesso no atentado terrorista na CIA.

FOTO 08 – Foto de Claire Danes e Mandy Patinkin em Homeland



Fonte: Showtime 2013

O plano é bem-sucedido, e os agentes conseguem enganar e prender Majid Javadi, um antigo aliado de Berenson e da CIA. Ele era o segundo chefe na hierarquia da inteligência do Irã. Antes da Revolução Iraniana, Javadi, que na época trabalhava para o governo estadunidense, traiu a confiança de Saul e da CIA almejando poder dentro da nova configuração do governo Iraniano. O diretor da Central de Inteligência Americana possuía evidências contra Javadi que o colocaria em uma situação difícil tanto com o governo norte-americano, quanto com o governo Iraniano.

A estratégia do grupo era levar Brody até o Irã para assassinar o chefe da Inteligência Iraniana. Assim, o sargento provaria ser aliado dos Estados Unidos da América e Javadi assumiria o poder no serviço de inteligência Iraniana para facilitar as relações entre os dois governos. Depois de ser preso, temendo as ameaças de Saul, o iraniano concorda em dar continuidade ao plano do agente da CIA, entretanto, ainda era necessário convencer ex-fuzileiro de que essa era sua melhor alternativa.

Durante sua fuga dos Estados Unidos após o incidente na CIA, Nicholas Brody acabou sequestrado por um grupo de traficantes venezuelanos que diziam serem amigos de Carrie e ficou preso na periferia de Caracas. Devastado, doente, cansado de fugir e de viver, ao ser encontrado pelo diretor da CIA, o ex-fuzileiro não se interessa pela proposta:

Saul: "Você está vivo. Não era garantido. Quer água? "  
 Brody: "Por que não me deixou lá para morrer? "  
 Saul: "Você sabe que isso não era uma opção".  
 Brody: "Então... E agora? "  
 Saul: "Isso dependerá de você".  
 Brody: "Um julgamento? Porque eu não fiz aquilo".

Saul: “Está falando do atentado à CIA? Estou inclinado a concordar. Mas suas transgressões não começam ou terminam lá. E não quero ficar discutindo e acabar onde você, de alguma forma, vira a vítima. Ambos sabemos o que fez. Ambos sabemos o que você é. Um homem que cavou sua cova tão profundamente, que supostamente não teria volta. No entanto, te digo, pode haver uma saída”.

Brody: “Como? ”

Saul: “Estou lhe oferecendo a oportunidade de ser um fuzileiro novamente. O homem que era... antes de te corromperem”.

Brody: “Por favor... De novo não. Estou acabado”.

Saul: “Não, não está. Você fará esta última missão”.

Brody: “Não. Então me mate, faça-o agora”.

Saul: “Então quer morrer? Veremos”. <sup>163</sup>

Os homens de Saul Berenson começam a usar uma série de técnicas de torturas na tentativa de fazer com que Brody mudasse de ideia, entretanto, ao contrário do que se esperava, o ex-fuzileiro parece desejar cada vez mais a morte. Sem outra saída, o diretor procura Carrie para convencê-lo a embarcar nesta última missão.

A protagonista sabia que seria difícil convencê-lo. Ao invés de perder seu tempo com conversas que provavelmente não levariam ao fim esperado, ela leva o sargento para ver com os próprios olhos como as ações dele haviam afetado a vida de Dana, sua filha mais velha. Ele a vê de longe, em um motel afastado da cidade, trabalhando como camareira.

Brody: “O que a Dana faz limpando quartos no meio do nada? ”

Carrie: “Por quê? Há algum problema? Em ser uma empregada? ”

Brody: “Problema nenhum, caramba. Só quero saber o que há com minha filha”.

Carrie: “Beba [oferecendo um copo de água], e eu conto sobre Dana. [Ele aceita o acordo e começa a beber a água rapidamente]. Devagar ou passará mal”.

Brody: Aí está [mostrando o copo vazio e exigindo a outra parte do acordo]. Agora, o que está havendo? ”

Carrie: “Ela passou por um momento difícil, Brody. Ela largou a escola. Saiu de casa. Ela mudou seu sobrenome”.

Brody: “Leve-me de volta ao motel”.

Carrie: “Não dá”.

Brody: “Pelo amor de Deus, Carrie! ”

Carrie: “Já disse, se quiser vê-la de novo, terá...”

Brody: “Pare com seus joguinhos, Carrie. Preciso olhá-la nos olhos. Dizer que sou inocente”.

Carrie: “Se continuar gritando, esta conversa acaba. Quero pedir a esses homens que saiam, posso fazer isso? ” <sup>164</sup>

<sup>163</sup> Cena do nono episódio da terceira temporada da série *Homeland*, aos 16m42,738s.

<sup>164</sup> Cena do nono episódio da terceira temporada da série *Homeland*, aos 37m19,392s.

A personagem masculina dá sinais de que ficaria calmo e os agentes que faziam a segurança de Carrie deixam a sala em que estavam:

Brody: "O que você quer? A mesma coisa que Saul Berenson, eu presumo. Algo sobre eu voltar à ativa?"  
 Carrie: "O que você quer, Brody? O que você sempre quis? Uma chance de redenção".  
 Brody: "Pela última vez, Carrie. Não planejei o ataque, você sabe disso".  
 Carrie: "Não estou falando sobre a bomba. Estou falando do colete suicida. Estou falando da morte... de Elizabeth Gaines e dos 2 agentes do Serviço Secreto no Departamento de Estado. Estou falando do que houve com aquele imã e a esposa dele em Caracas. Faça o que Saul está pedindo".  
 Brody: "O que você está pedindo".  
 Carrie: "Certo, o que estou pedindo. Se não por você, então faça pela Dana. Senão, dizer a ela que é inocente será só... Será só mais uma mentira".  
 Brody: "Olhe para mim, Carrie. Agora não poderia me mandar nem comprar cigarros".  
 Carrie: "Deixaremos você pronto. Basta você querer".<sup>165</sup> (Grifo nosso)

Brody aceita a proposta dos agentes da CIA e antes que partisse para a missão, ele convence Carrie a levá-lo até Dana mais uma vez:

Dana [ao ouvir alguém batendo na porta]: "Quem é?"  
 Brody [responde do lado de fora]: "Dana, sou eu. É o seu pai... Oi".  
 Dana: "Como me encontrou?"  
 Brody: "Carrie. Posso entrar? Dana, por favor".  
 [Ela se afasta, liberando a passagem e ele entra no quarto]  
 Brody: "Obrigado. Precisava ver você".  
 Dana: "Certo. Já viu".  
 Brody: "Querida, eu sinto muito".  
 Dana: "Não sinta".  
 Brody: "Como você está agora?"  
 Dana: "Por que está aqui?"  
 Brody: "Só queria dizer que todas essas coisas que falaram que eu fiz, eu não fiz".  
 Dana: "Está bem. Certo, ótimo".  
 Brody: "Não matei toda aquela gente. Não fui eu. Eu não fiz aquilo. Terei que partir em breve. Em algumas horas. Apenas queria ver você antes de ir".  
 Dana: "Já viu... Você em algum momento... por algum segundo... pensou se eu queria ver você? O que você quer ouvir? Que você foi um bom pai? Que apesar de tudo, está tudo bem? O que quer que eu diga? Veja... [apontado para um bloco de notas] Veja, aqui... aqui, basta escrever. Sério, apenas escreva, e eu direi a você... contanto que prometa que nunca mais terei que ver você. Nenhum de vocês [olhando para pai e Carrie, que se aproximava para avisar Brody que o tempo estava terminando]".<sup>166</sup>

<sup>165</sup> Cena do nono episódio da terceira temporada da série *Homeland*, aos 38m56,972s.

<sup>166</sup> Cena do nono episódio da terceira temporada da série *Homeland*, aos 48m45,259s.

Sensibilizado com a rejeição da filha, o personagem dá a ler que falhou na tarefa de ser pai. Historicamente, conforme a representação do masculino, ao homem foi atribuída a tarefa de ser o chefe da casa, o provedor do lar e proteger a família. Segundo Simone Beauvoir, a figura do pai é envolvida por um “prestígio misterioso”: tudo aquilo que cerca o pai, os momentos em que passa em casa, seu escritório, seu posto, as manias, tudo isso têm um “caráter sagrado” (BEAUVOIR, 1967, p.29). Quando a personagem masculina, construída na série, precisou fugir, sua família ficou desamparada, desta vez suscetível às ameaças de reacionários nacionalistas que acreditavam que Nicholas Brody havia se tornado um inimigo do Estado. Além disso a imagem que a filha tinha do “pai-herói” estava completamente destruída e, por isso, ela estava emocionalmente devastada, ao ver repetidamente a figura do pai associada ao terror internacional.

Brody segue para a missão determinado a voltar para reconquistar a confiança da filha. Ele consegue entrar no Irã e pede asilo político logo que é interceptado pelos guardas da fronteira, E Javadi convence Akbari, chefe da Inteligência Iraniana, a interrogar o ex-fuzileiro pessoalmente, para certificar-se de que ele realmente buscava apenas por asilo político no Irã.

O plano parecia seguir seu curso perfeito, o encontro estava programado e o sargento teria a chance de dar continuidade à missão. Quando o ex-fuzileiro estava prestes a se aproximar de Akbari, ele é informado que não iria ser interrogado pelo líder da inteligência iraniana e sim por alguém que deveria conhecê-lo melhor. Ao entrar no prédio indicado pelos oficiais iranianos, ele encontra Nassrin Mughrabi, viúva de Abu Nazir, com quem o estadunidense conviveu durante o tempo em que esteve desaparecido.

Nassrin: “Quando Akbari me disse que estava aqui, não acreditei. Mas aqui está você. Meu Nicholas”.

Brody: “Eu não fazia ideia de que estava morando em Teerã”.

Nassrin: “É meu lar desde que Nazir morreu”.

Brody: “Sinto muito, Nassrin. Ninguém se comparava a ele”.

Nassrin: “Ninguém. Mas posso ver que passou por muita coisa. Da última vez que o vi, era um soldado indo para a guerra”.

Brody: “Agora sou um soldado que voltou da guerra...”.

Nassrin: “Com uma vitória”.

Brody: “É difícil pensar assim. Perdi tanta coisa”.

Nassrin: “Sua família”.

Brody: “Especialmente minha filha. Quando eu... quando completei o plano... que Alá me designou, eu a destruí. Ela tentou se matar”.

Nassrin: “Sinto muito. É difícil quando você não tem fé”.

Brody: “Ela tinha fé. Ela tinha fé de que seu pai não a trairia e arruinaria sua vida”.

Nassrin: “Nazir o preparou para isso. Ele disse que se fosse leal a Alá, você encontraria paz, e você foi leal”.

Brody: “Assim como você. Encontrou paz? ”

Nassrin: “Às vezes, sim. Mas também me pergunto porque Deus levou meu filho e meu marido, ao invés de mim, e então me sinto como sua filha... que a vida é insuportável. Mas sobrevivi. É o que fazemos”.

Brody: “Sim. Saímos dos escombros e recolhemos os corpos. [Enquanto ouve Nicholas Brody, lágrimas correm no rosto da viúva]”.

Nassrin: “Por que veio a Teerã, Nicholas? ”

Brody: “Não tinha outro lugar”.

Nassrin: “O que quer aqui? ”

Brody: “Quero parar de fugir”.<sup>167</sup>

Ao sair da casa da viúva, uma multidão esperava por Brody na porta, parabenizando o ex-fuzileiro pelo trabalho executado na Central de Inteligência Americana e louvando a Alá pela vida dele. Depois disso, o sargento começa a dar uma série de entrevistas para a mídia iraniana, dizendo se sentir em casa e ter encontrado a paz de espírito que tanto procurava. Essas alegações colocam em cheque novamente a sua lealdade ao governo estadunidense e faz com que a diretoria da CIA, sem conseguir entrar em contato com o agente duplo, prefira cancelar a operação. Mais uma vez há a suspeita de que ele pudesse ter se convertido à fé islâmica e ter se tornado um aliado dos adversários americanos na “Guerra ao Terror”.

A representação da identidade na série nos remete à reflexão de Stuart Hall sobre a identidade na pós-modernidade. Nos jogos de atuação e representação encenados, percebemos como o sujeito, aqui representado, não é mais aquele do Iluminismo, “totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação” (HALL, 2006, p.10). Também não se trata do sujeito sociológico, cuja identidade “é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade”, e que “ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p.11). Nicholas Brody, ao apresentar um comportamento ambíguo, ora aliado ao governo estadunidense, ora aos fundamentalistas islâmicos, encarna o lugar do sujeito pós-moderno, descrito por Stuart Hall ao discorrer sobre as identidades na cultura pós-modernas.

Para o autor, “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas

<sup>167</sup> Cena do 11º episódio da terceira temporada da série *Homeland*, aos 31m39,095s.

vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p.12). Assim sendo, a identidade deixa de ser “fixa”, “essencial” ou “permanente” e passa a ser fragmentada. Ela se torna o que Hall chamou de “uma celebração móvel” que é continuamente produzida e transformada dependendo da forma como é interpelado pelos sistemas culturais que a rodeia (HALL, 2006, p.13). E a série parece explorar uma trajetória do sujeito que se desloca constantemente, assim como se deslocam as interpretações sobre essa trajetória.

A protagonista decide intervir mais uma vez e salvar a vida do sargento e o avisa da decisão da Inteligência Americana de eliminá-lo. Encurrulado, Nicholas Brody corre até a casa de Nassrin Mughrabi, viúva de Abu Nazir, e pede para ajudá-lo a se encontrar com Akbari, pois sua vida estava em risco, porque ele tinha informações preciosas sobre Majid Javadi. A estratégia funciona e, escoltado pelos homens de Akbari, ele consegue entrar no quartel da Guarda Revolucionária Iraniana para falar com o diretor:

Akbari: “Nassrin me disse que você está preocupado. Que queria falar comigo”.  
 Brody: “Sim, senhor”.  
 Akbari: “Sabe, foi aqui neste escritório que eu ouvi seu nome pela primeira vez. Abu Nazir me falou de você... da joia que ele havia encontrado... que espada para Alá... por que alguém... iria querer matar tal tesouro? ”  
 Brody: “Para me impedir de te falar sobre Javadi”.  
 Akbari: “O que tem Javadi? ”  
 Brody: “Ele quer sua posição”.  
 Akbari: “Acha que não sei disso? ”  
 Brody: “A CIA planejou isso para ele”.  
 Akbari: “A CIA? Nem Javadi trabalharia com a CIA”.  
 Brody: “Bem, ele está trabalhando. Descobriram que ele desviou milhões da IRGC. Eles o têm nas mãos”.  
 Akbari: “Você estava fugindo. Como saberia o que os americanos estão fazendo? ”  
 Brody: “Porque eu era parte disso. Era para eu vir para Teerã para me aproximar de você. E quando se aproximasse? Queriam que eu te eliminasse, para colocarem Javadi em seu lugar. Eram as minhas ordens”.  
 Akbari: “Mas você não quer obedecê-las. Por isso veio a mim”.  
 Brody: “Vim me redimir”.  
 Akbari: “E o fez. Você se redimiu. Obrigado, Nicholas. Vou dar um jeito em Javadi”.  
 Brody: “Falou com Abu Nazir sobre mim? Nesta sala? ”  
 Akbari: “Sim. Sobre como ele te mandaria contra a América. Uma espada para atingir o coração de nosso inimigo”.  
 Brody: “Ótimo. Tudo começou aqui”. <sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> Cena do 11º episódio da terceira temporada da série *Homeland*, aos 47m53,152s.

Perspicaz e veloz, o sargento golpeia o general na cabeça com um vaso que estava em cima da mesa fazendo com que ele desfalecesse e com uma almofada o sufoca até mata-lo. Agindo rapidamente, ele telefona para Carrie, avisando o que acabara de acontecer e pedindo ajuda para fugir. Mesmo com toda a polícia de Teerã procurando por Brody, eles conseguem chegar até um abrigo afastado da cidade, onde a equipe da CIA deveria fazer o resgate.

Carrie: “Virão nos buscar esta noite”.  
 Brody: “Que rápido”.  
 Carrie: “Ele [Saul] lhe mandou os parabéns”.  
 Brody: “Seja lá o que for isso”.  
 Carrie: “Significa muito vindo dele”.  
 Brody: “E agora? ”  
 Carrie: “O que quer dizer? ”  
 Brody: “Quando formos para casa. O que vai acontecer? ”  
 Carrie: “Eu não sei. [Ela sorri para ele] O que você quer que aconteça? ”  
 Brody: “Sinceramente, nunca esperei chegar tão longe. Então, tentei não pensar no assunto”.  
 Carrie [com ar de certeza]: “Eu pensei”.<sup>169</sup>

Mesmo que a missão parecesse impossível, Carrie aparentava ter esperança de um final feliz. Era possível entender, a partir da fala da personagem, dos gestos e da representação que ela encarna, que, da mesma forma que acreditava na redenção de Nicholas Brody, esperava poder viver este amor tantas vezes impedido. Assim como a representação reiterada do feminino, ela parece ter o desejo de se casar. Historicamente, a representação social cunhada para o feminino se consolida com o casamento e a reprodução. Segundo Beauvoir, “em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser” (BEAUVOIR, 1967, p. 165). Carrie, a personagem construída na série, após um conjunto de caracterizações específicas que constituem uma agente da máquina do poder muito particular, parece ter vivido todos os desafios, enfrentando vários obstáculos, talvez apenas para conquistar um certo lugar de visibilidade social dado pela atenção de Brody e a aprovação do relacionamento entre eles e, bem de acordo com o modelo do feminino, ansiava por um final feliz. Ao contrário de Carrie, Brody, sem muitas perspectivas de um futuro feliz, sem uma possibilidade de existir como “homem”, “norte-americano”, ou “fuzileiro”, sentia-se sem identidade, ou como uma “barata”, e comenta sobre algo que havia escutado enquanto fugia na América do Sul:

---

<sup>169</sup> Cena do episódio final da terceira temporada da série *Homeland*, aos 17m51,852s.

Brody: "Havia um homem em Caracas, um médico. Ele me chamava de 'barata': é impossível de matar e levo aflição a todo lugar".  
 Carrie: "Que cruel".  
 Brody: "Mas é verdade. Era para ser minha redenção. Você mesma disse isso... que piada".  
 Carrie: "Foi uma redenção".  
 Brody: "Em que mundo um assassinato redime outro?"  
 Carrie: "Você é fuzileiro, Brody, as regras são diferentes".  
 Brody: "Eu sou muitas coisas..., mas não sou mais um fuzileiro naval. Já não sou há um tempo".  
 Carrie: "Pediram que realizasse uma missão pelo seu país, e você a cumpriu".  
 Brody: "É o que diz a si mesma?"  
 Carrie: "É no que acredito".  
 Brody: "Basta nos dar corda e nos apontar para uma direção?"  
 Carrie [irritada]: "Se você pensa assim, por que aceitou o trabalho?"  
 Brody: "Isso está ficando cada vez menos claro".<sup>170</sup>

Carrie assume absolutamente o papel que parecia a ela reservado desde o início na história, e que, de tão reiterado em dispositivos, dá sentido às mulheres em geral, e particularmente a ela em toda a trama. Ainda demonstrando seu imenso amor e grande compaixão, percebendo o quanto Brody estava em crise, desacreditado, e a completa falta de fé de que algo bom pudesse estar por vir, sem saber se a notícia seria algo bom ou ruim, decide revelar que esperava por uma criança.

Carrie: "Estou grávida".  
 Brody: "O quê?"  
 Carrie: "Estou grávida de quatro meses, do tempo que passamos no lago".  
 Brody: "Carrie, meu Deus...".  
 Carrie: "Como se precisasse de mais...?"  
 Brody: "Você deveria ter dito algo".  
 Carrie: "Estou dizendo".<sup>171</sup>

A tensão do momento faz com que ela fique exaltada. Amarrada à trama, à cultura, ela incorpora, como invocando uma metafísica ou fé, a localização inequívoca de sexo-gênero. Assim, ela se levanta e começa a falar mais alto, não dando espaço para Brody falar:

Carrie: "Não. Ouça... também não sei como será quando voltarmos. Que tipo de vida teremos, se estaremos juntos, separados... mas haverá uma vida. E não lamento isso nem por um segundo sequer... porque uma das razões pelas quais vim ao mundo era para encontrar você. E, sim, sei que parece loucura".  
 Brody: "Já acabou?"  
 Carrie: "Não [ela faz uma pausa]... já".

<sup>170</sup> Cena do episódio final da terceira temporada da série *Homeland*, aos 18m53,766s.

<sup>171</sup> Cena do episódio final da terceira temporada da série *Homeland*, aos 20m03,074s.

Brody: "Porque não acho que pareça loucura. É a única coisa boa que sobrou pra gente se agarrar".

Carrie: "Então, tudo bem".<sup>172</sup>

Enquanto aguardavam o resgate da CIA, ele descansa no colo da personagem feminina. Passado, presente e futuro se entrelaçam naquele momento criado na trama para prover ao mesmo tempo tranquilidade e indefinição, enquanto ela o observa, provavelmente sonhando, imaginando como será o futuro deles agora que a missão do sargento havia sido executada. O que ela não poderia saber, era que o jogo de poderes, personagens e representações continuava, ou melhor, havia virado. Seus superiores, contrariando também a vontade de Saul Berenson, já haviam entregado o ex-fuzileiro para as autoridades iranianas com objetivo de fortalecer a imagem de Javadi como líder, e garantir a escolha dele como novo diretor da Inteligência Iraniana. Nicholas Brody foi sentenciado à morte em Teerã, e a protagonista não pode fazer outra coisa, senão lamentar a perda do amor.

Obviamente, antes de se conformar com a sentença dada à Brody, Carrie enfrenta Javadi na esperança de reverter a situação:

Javadi: "Você não me entende".

Carrie: "É mesmo? "

Javadi: "Nunca entendeu. Achei que ao menos você entenderia que ninguém é só uma coisa".

Carrie: "Onde está Brody? "

Javadi: "Na prisão de Ivan".

Carrie: "Preciso vê-lo".

Javadi: "Não dá. Ninguém pode vê-lo. Ele compareceu hoje a um tribunal militar onde foi condenado à morte por enforcamento".

Carrie: "O quê? "

Javadi: "Receio que sim. Foi declarado inimigo da nação".

Carrie: "É loucura se acha que vai acontecer. Detenha-os".

Javadi: "Não está em minhas mãos. Carrie. A execução pública está marcada para esta noite".

Carrie: "Esta noite? "

Javadi: "Amanhã, para ser exato. Às 4h.... pouco antes do chamado para a oração matinal".

Carrie: "Trate de dar um jeito".

Javadi: "Senão? O que vai fazer, Carrie? Pôr tudo a perder? Tudo pelo que trabalhou? Não pelo que a CIA trabalhou, mas você. O plano é um sucesso. Você e Brody o executaram".

Carrie: "Não se ele morrer".

Javadi: "Ainda mais se ele morrer. Não paro de me perguntar desde que eu soube o que você enfrentou... o sofrimento, a abnegação só para me atrair.

<sup>172</sup> Cena do episódio final da terceira temporada da série *Homeland*, aos 20m20,296s.

Por quê? Por que alguém faria consigo mesmo? Por que você faria isso? E agora acho que sei. Sempre foi ele. É com ele que você se importa. E talvez só se importe com ele. Quem Brody é, cabe a Alá saber. Mas o que ele fez, é irrefutável. Foi surpreendente e inegável. E você queria que todos vissem nele o que você vê... e isso aconteceu. Todos o veem com seus olhos, agora. Saul, Lockhart, o Presidente dos EUA, até eu”.

Carrie [começa a chorar]: “Leve-me até ele”.

Javadi: “Não posso”.

Carrie: “Por favor”.

Javadi: “Ele está em paz, na cela... uma espécie de paz. Deixe assim”.

Carrie: “Ao menos, deixe-me falar com ele. Um telefonema, dois minutos. Só o que eu peço... apenas dois minutos”.<sup>173</sup>

A morte do personagem aparece como uma alternativa para a história, ou para o fim daquele conflito. O preço pago por Nicholas Brody, ao matar o líder iraniano, não foi suficiente para livrá-lo da morte. Antes da execução, os amantes se despedem pelo telefone e não têm a chance de se encontrarem antes do cumprimento da sentença. Como um desfecho provisório, o sargento não volta para casa como herói, mas tem a sua imagem e também sua honra restaurada, embora ainda distante do lugar de “herói”, diante de seus pares nacionais, e dos agentes envolvidos na missão que ele executara. Em uma conversa com David Lockhart, que substituiu definitivamente a posição de Diretor Principal da Divisão de Contraterrorismo depois que David Estes faleceu no atentado terrorista na CIA, Carrie o questiona sobre a possibilidade de reconhecerem publicamente o esforço de Brody na luta contra o terror:

Carrie: “Senhor?”

Lockhart: “Sim?”

Carrie: “Sobre a cerimônia comemorativa de sexta-feira...”

Lockhart: “O que tem ela?”

Carrie: “Acho que Nicholas Brody merece uma estrela. Ele preenche o critério, senhor”.

Lockhart: “Deixe de lado sua ligação pessoal com ele”.

Carrie: “Ele era um agente que morreu servindo o país”.

Lockhart: “É melhor parar...”.

Carrie: “Heroicamente, na minha opinião”.

Lockhart: “Ele não era tecnicamente funcionário da CIA”.

Carrie: “Tecnicamente? Ora, vamos”.

Lockhart: “Além disso, as ações antes da missão em Teerã têm grande peso”.

Carrie: “Ele era um fuzileiro americano, foi torturado por oito anos. Quem somos nós para julgá-lo? ”

Lockhart: “Ninguém o está julgando. Só não vamos homenageá-lo nas paredes deste prédio. Este é o meu limite. Este será um problema recorrente entre nós? [Carrie sinaliza com a cabeça dizendo que não teriam problemas relacionados a este assunto]”.<sup>174</sup>

<sup>173</sup> Cena do episódio final da terceira temporada da série *Homeland*, aos 26m07,258s.

<sup>174</sup> Cena do episódio final da terceira temporada da série *Homeland*, aos 43m37,423s.

O trabalho de Carrie Mathison é reconhecido, e ela é promovida, tornando-se a mais jovem chefe de estação na história da agência. Entretanto, o reconhecimento não é grande o suficiente para que ela consiga convencer seus superiores a honrar a memória do ex-fuzileiro como ela gostaria. Ele permaneceria um “herói” apenas diante dos olhos dela.

FOTO 09 – Foto de Claire Danes em Homeland



Fonte: Showtime (2013)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora as representações do feminino estejam continuamente sendo construídas, elas dialogam com o passado, e permanecem fortemente influenciadas por discursos do passado. Com ensina Diva Muniz, “o apelo ao passado, às tradições, como recurso retórico, tem o poder de convencimento precisamente porque aquelas construções encontram-se informadas por ideias sociais poderosas, atuantes no imaginário social do presente” (MUNIZ, 2005, p.125-126). Nesse sentido, a mídia televisiva e os veículos de comunicação em massa parecem desempenhar, também no caso de *Homeland*, um papel decisivo para reiterar e reafirmar tais construções.

Com o advento das crises econômicas do período pós-guerra, e as conquistas dos movimentos sociais, as mulheres passaram a se inserir na vida pública e no mercado de trabalho para sobreviverem. Estas mulheres, em muitos discursos consideradas como uma figuração singular de “mulher moderna”, tornaram-se também para a sociedade predominantemente androcêntrica, “uma ameaça à desagregação da família, e à degradação dos costumes” que precisava ser contida (MUNIZ, 2005, 127). Para Margareth Rago, no “discurso de diversos setores sociais, destaca-se a ameaça à honra feminina representada pelo mundo do trabalho”. Acreditava-se, ainda segundo a autora, que ao dedicarem às carreiras profissionais, as mulheres abandonariam a tarefa de serem “mães dedicadas” e “esposas carinhosas” caracterizando, deste modo, uma ameaça ao futuro das famílias (RAGO, 1997, p.585).

Em *Homeland*, série televisiva escrita e produzida no início do século XX, ao afastarem a protagonista do trabalho no final da primeira temporada, os produtores da série demonstraram o fracasso desta sociedade nos últimos anos, ou ao menos fazem uma crítica a ela, ao tentarem desqualificar o trabalho da personagem, daquela “mulher moderna”, e inseri-la novamente no cotidiano do lar (ou em tarefas que historicamente foram atribuídas às mulheres como a docência, a enfermagem, entre outros).

Embora a discriminação sexual ainda seja bastante evidente no mundo do trabalho e o discurso hegemônico, em muitos lugares do ocidente e do oriente, insista em tentar afastar as mulheres do trabalho fora de casa, a quantidade de mulheres que ocupam os cargos empregatícios tem

crescido cada vez mais<sup>175</sup>. Em países como Israel<sup>176</sup>, Irlanda<sup>177</sup> e até mesmo no Brasil<sup>178</sup> existe campanhas com benefícios para as mães que decidem deixar o trabalho para ficarem em casa cuidando dos filhos.

Segundo Michele Perrot, “fazer carreira” no século passado era considerado uma “noção pouco feminina”, uma vez que, ao se esforçar para a construção de uma boa trajetória empregatícia, a ambição apresenta-se como uma das condições essenciais para o êxito e, “para uma mulher, a ambição, sinal incongruente da virilidade, parece deslocada. Ela implica, em todo caso, em uma certa renúncia, sobretudo ao casamento” (PERROT, 2005, 255). Embora não se negassem o valor das mulheres, a elas foram atribuídas apenas algumas profissões em que continuariam gerindo setores da vida privada como o cuidado das crianças, dos doentes e dos pobres (PERROT, 2005, p.269). Ainda conforme a autora,

As mulheres têm seus próprios lugares: os mercados, os lavadouros, as lojas, mais tarde, as lojas de departamentos; mas, em suma, muito poucos lugares de sociabilidade própria, além das igrejas que tentam, ao contrário, acolhê-las. (...) A casa é, com certeza, o lugar das mulheres (PERROT, 2005, p. 459).

Em *Homeland*, ao acompanhar a trajetória das personagens femininas reconstruídas e particularmente da protagonista, percebemos que a história tenta insistir em algumas das dificuldades que as mulheres ainda enfrentam na tentativa de sair do ambiente familiar e tentar construir uma carreira sólida, mesmo constatados inúmeros avanços no que se diz respeito à esta temática. Construída como modelo de feminino estadunidense na contemporaneidade, a personagem da série, mulher independente e perspicaz, abre mão do convívio da família (apesar da irmã e do pai insistirem na reaproximação e na convivência mais próxima). Mesmo dedicando-se quase que exclusivamente à carreira, precisa lidar com a desconfiança e o descrédito dos colegas e superiores. A dúvida na capacidade investigativa da agente-espiã faz com que a personagem seja afastada do trabalho e, por fim, os agentes que comandam a CIA são praticamente obrigados a aceitarem a sua reinserção no mercado de trabalho, mesmo com todas as qualidades – dedicação, inteligência, persistência, intuição etc. e desqualidades –

<sup>175</sup> Conforme a jornalista Katrin Bennhold do New York Times, ao contrário das primeiras décadas do século XX, atualmente as mulheres que decidem ficar em casa e cuidar dos filhos são consideradas minoria.

<sup>176</sup> Conforme o artigo do governo israelense *Housewife (married woman who is not working) - Eligibility for benefits*, as donas-de-casa que são casadas e não estão trabalhando podem receber ajuda financeira do governo.

<sup>177</sup> Conforme o artigo do governo irlandês: *Deserted Wife's Benefit* as mulheres que não trabalham foram abandonadas pelos maridos podem receber ajuda financeira do governo.

<sup>178</sup> Conforme o sítio eletrônico do governo paranaense, existe um “Benefício Previdenciário para Dona de Casa”.

indisciplina, impulsividade, sexualidade desviante da norma, transtorno bipolar etc. - que ela apresentava, e que aparecem no curso da série articulando tecnologias de sexo-gênero e localizações naturalizadas do feminino, em relação ao masculino.

Para Walter Benjamin o “modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (BENJAMIN. 1985, p.169). Assim sendo, as identidades são forjadas historicamente e, conforme nos ensina Stuart Hall, “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*” (HALL, 2006, p.48). A representação construída, portanto, é mais uma performance dessa identidade nacional que, se por um lado incorpora traços de autonomia e profissionalismo, por outro, aparece construída com os materiais que aprisionam os sujeitos na grade cultural do sistema sexo-gênero (LAURETIS, 1994).

Entendendo as representações como processos que produzem “o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2006, p.12), e observamos, em *Homeland*, a personagem que, ao ser questionada pela sociedade em que vive, ora se esforça para fazer parte daquele sistema cultural – ocidental, nacional, inclusive quanto à dimensão de sexo-gênero -, ora apresenta comportamentos desviantes. Para Hall, a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado (HALL, 2006). Ao longo das sequências e dos conjuntos de imagens, Carrie Mathison assume diferentes identidades, as vezes destemida, inteligente e perspicaz, mas também frágil, perigosa e sedutora, reiterando uma articulação binária e maniqueísta de pares opostos e significados identitários.

Se analisássemos apenas as cenas iniciais de *Homeland*, teríamos a sensação de estar diante da imagem de uma mulher que rompe e foge completamente daquela representação do feminino historicamente reproduzida, reafirmada e reiterada. Ao dar continuidade ao estudo e análise dos episódios sequenciais, percebemos na construção da personagem e em algumas sequências recortadas, uma tentativa de repetir padrões que qualificam e desqualificam as mulheres, atribuindo a elas características específicas, que as colocam em situação de fragilidade e inferioridade, como se estas fossem naturais, e não historicamente e culturalmente construídas.

Paralelamente, a imagem de outra personagem veiculada, do que seria o contraponto daquilo que Carrie Mathison representa, a “verdadeira” mulher, esposa, mãe, dona-de-casa, Jessica

Brody, também reafirma pressupostos que insistem em caracterizar a mulher como naturalmente “frágil”, “sensível”, “doce”, “submissa”, e ao mesmo tempo “perigosa”, “amoral”, “pérfida”, “sedutora”, “enganadora” (ENGEL, 1997). Mãe e esposa dedicada, Jessica está sempre procurando manter a ordem da casa e o equilíbrio da família. Entretanto, mulher perigosa e sedutora, a personagem acabou se envolvendo sexualmente com um dos melhores amigos do marido, enquanto este estava desaparecido no estrangeiro.

Em 1762, Jean-Jacques Rousseau ao falar sobre a Educação e de como deveria ser a mulher, ensina que homens e mulheres são “iguais em tudo o que não depende do sexo”. Para o autor, “tudo o que eles têm em comum pertence à espécie e tudo que é diferente pertence ao sexo” (ROUSSEAU, 2004, 515-516). Ao analisar estas diferenças, o filósofo ensina que

um deve ser ativo e forte, o outro passivo e fraco (...). Estabelecido este princípio, segue-se que a mulher foi feita especialmente para agradar ao homem. Se, por sua vez, o homem deve agradar a ela, isso é de necessidade menos direta; seu mérito está na sua potência, ele agrada só por ser forte” (ROUSSEAU, 2004, p.516-517).

As mulheres dessa história, ainda que guardadas as distâncias de tempo e espaço, parecem ainda desenhadas com as tintas rousseauianas da modernidade. A personagem de Jessica Brody, apesar de ter sido concebida em 2011, apresenta as mesmas características de Sofia, a mulher descrita por Rousseau quase 250 anos antes. Isto nos mostra como, embora as representações permaneçam em constante construção, o apelo ao passado e às tradições possui certo poder de convencimento (MUNIZ, 2005) e parece configurar uma referência que ainda é predominante em construções reiterativas do discurso social, muito difundidas também na TV e na mídia em geral.

Jessica se empenha para ser uma “boa mãe e esposa”. Aquela que, como ensina Rousseau, deve ter muita “ternura” e “preocupação” para “manter a união em toda família” e evitar a extinção da espécie humana (ROUSSEAU, 2004, p.521). Apesar do seu esforço, a personagem sente-se culpada pelo fim de seu casamento, talvez por acreditar em premissas como a de Rousseau, ao ensinar que “todo marido infiel (...) é um homem injusto e bárbaro; a mulher infiel, porém, vai além, ela dissolve a família” (ROUSSEAU, 2004, p. 521). Apesar do marido, Nicholas Brody, também ter traído a confiança da esposa e se envolvido em um caso extra-conjugal, a própria personagem feminina supõe que a falha maior tenha sido dela, afinal, sujeitos estão inseridos e são instrumentos e efeitos do sistema cultural.

Voltando nossas atenções para Carrie, percebemos na narrativa que constrói a personagem uma criação na tentativa de disciplinar o corpo indócil, atribuindo a ele uma originalidade – a agente extremamente inteligente – e, junto a ela, a explicação para a anormalidade - o transtorno psicológico. Marcada com o estigma de pacientes mentais, Carrie Mathison é diversas vezes apresentada como “moderna”, ou quase livre, no corpo sexualizado (um apelo de mídia também), e além disso, a partir dos comportamentos destoantes, também pode ser vista como quase “degenerada”, “corrompida”, “depravada”. Ela apresenta traços que ainda podem ser socialmente repreensíveis, como o envolvimento sexual com homens casados, falta de submissão aos superiores e uma vida sexual ativa fora do casamento. Para Engel, historicamente o transtorno psicológico é construído como um agravamento de características atribuídas à mulher normal: “fraqueza de vontade, hipersensibilidade, emotividade, imaginação ‘desregrada’, ‘incapacidade de esforços acurados do pensamento’, predomínio dos reflexos sobre a reflexão e o juízo, vaidade, leviandade, sugestibilidade” (ENGEL, 1997, p. 346). Ainda segundo Engel,

[a] maternidade era vista como a verdadeira **essência** da mulher, inscrita em sua própria natureza. Somente através da maternidade a mulher poderia curar-se e redimir-se dos desvios que, concebidos ao mesmo tempo como causa e efeito da doença, lançavam-na muitas vezes nos **lodos do pecado**. Mas, para a mulher que não quisesse realiza-la aos olhos do médico, um ser físico, moral ou psiquicamente incapaz – não haveria salvação e ela acabaria, cedo ou tarde, afogada nas águas turvas da insanidade (ENGEL, 1997, p.332. Grifos da autora).

No final da terceira temporada de *Homeland* foi criada na personagem uma oportunidade de se “redimir” daqueles que poderiam ser considerados seus desvios. A possibilidade de tornar-se mãe parece ter sido construída como se fosse uma nova chance de recomeçar e desvincilar-se das marcas que a acompanhavam durante sua trajetória na CIA, ou seja, uma nova chance para que ela se tornasse “final e verdadeiramente” uma mulher. A gravidez era, como diz Brody em uma das últimas vezes em que o casal que protagoniza a trama esteve junto, a “única coisa boa” para se agarrarem<sup>179</sup>. Lembrando que, para ele, não houve outra possibilidade de redenção, a não ser a morte. As marcas dos erros que o ex-fuzileiro cometera no passado eram tão profundas, que ao personagem não restou outra alternativa.

<sup>179</sup> Cena do episódio final da terceira temporada da série *Homeland*, aos 20m20,296s.

A escolha da personagem feminina, como protagonista da série, ao invés de romper com os pressupostos e valores que colocam a mulher em uma condição inferior, conforme a baliza da diferença sexual, reafirma algumas representações unívocas e tradicionais do feminino historicamente construídas. Carrie Mathison, ao longo da trama, sofre e se abnega para que Brody, a personagem do sexo masculino, se tornasse um “verdadeiro herói”. No final, a nação estadunidense sai vitoriosa graças ao esforço de ex-fuzileiro e, apesar e por conta dos desvios morais, das aventuras sexuais fora do casamento e da vida devassa que levava, Carrie, como representação do feminino, ensina à sociedade telespectadora como ser “mulher verdadeira”, particularmente quando encontra seu “grande amor”.

Pensado como efeito do dispositivo amoroso em operação (SWAIN, 2006), foi este “grande amor” que a salvou, tanto das garras do “terrorista” (o inimigo que ameaçava a vida de milhares de inocentes civis), como da “solidão” e da “insanidade” (destino socialmente atribuído às mulheres com comportamentos desviantes). Ao proporcionar à protagonista a chance de ser mãe, segundo a trama, Brody permite que Carrie volte a cumprir o papel da “verdadeira mulher”: mãe, esposa/viúva, dedicada à família, etc. Segundo o discurso e a representação do feminino construída no corpo de Carrie, a reprodução no corpo da protagonista, ao final, a devolve às grades do sistema sexo-gênero e ao lugar de visibilidade que dá sentido à sua existência social.

Nas cenas de *Homeland* é possível perceber como, além das imagens de mulher, as representações de família, nação e herói também são construídas e socialmente reiteradas. Nos jogos das representações ali estabelecidos, observamos os conjuntos de pares opostos de imagens e sentidos em operação, e o embate interno das personagens para se enquadrarem no sistema cultural, particularmente nas localizações de sexo-gênero, ainda que pareça ser um jogo discursivo naturalizado e uma performatividade não consciente. A série deixa transparecer como as representações sociais, ou seja, os “sistemas de interpelação que regem nossa relação com o mundo e com os outros” conduzem e traçam as condutas de homens e mulheres (JODELET, 2001, p.22), inclusive os discursos de personagens e criadores/as de personagens dramáticos.

O programa televisivo apresenta, ainda, algumas questões políticas que têm fomentado inúmeros debates na atualidade. Em seu enredo original, a série foi construída para tentar mostrar como as forças de investigação estadunidenses operam no combate à ameaça terrorista. E, sua veiculação, amplamente disseminada, e sua aceitação pelo público como produto interno

e de exportação têm um papel significativo na construção de um cenário global, local e ainda de comportamentos, condutas e leituras sobre questões referentes ao ocidente e ao oriente. Incidem, inclusive, nas configurações de identidades marcadas pela nação, pela profissão, pelo sexo-gênero, entre outras demarcações culturais. Esta, uma dimensão relevante dos conflitos, destacada também pelo historiador Eric Hobsbawm, para quem a chamada “Guerra ao Terror” não se trata de uma guerra propriamente dita, “exceto no sentido metafórico como usamos quando falamos de ‘guerra contra as drogas’ ou ‘guerra entre os sexos’”<sup>180</sup> (HOBSBAWM, 2007, 151).

Segundo o autor, ao analisarmos os dados relacionados aos ataques terroristas, percebemos que boa parte dos atentados registrados no mundo poderiam ser considerados fracassados. Em uma pesquisa<sup>181</sup> realizada em 2005 constatou-se que nos 7500 “ataques terroristas” registrados em todo o mundo, 6600 mortes foram assinaladas. Assim sendo, para o historiador, os países que declaram guerra ao terrorismo não estão enfrentando um inimigo real, eles

estão diante de pequenos grupos de terroristas, como a tempos estão acostumados a enfrentar. Existem apenas duas inovações significativas. Ao contrário de terroristas anteriores, eles estão prontos, e de fato visam, efetuar um massacre indiscriminado. A outra inovação histórica assustadora é o uso de homem-bomba<sup>182</sup> (HOBSBAWM, 2007, p.151).

Hobsbawm não deixa de destacar as inovações identificadas nos ataques terroristas mais recentes, principalmente após a declaração de guerra aos Estados Unidos do líder terrorista Osama Bin Laden em 1996 e o atentado terrorista liderado por ele em 11 de setembro de 2001, como a intenção de pequenos grupos de eliminar muitas pessoas em um único atentado, e o suicídio como forma de realizar estas ações. Ainda assim, para o autor, esses grupos não apresentam uma ameaça real, capaz de derrotar os Estados Unidos da América ou um dos países aliados. Para ele, não se trata de uma “guerra”, e sim “basicamente um problema bastante sério de ordem pública”<sup>183</sup> (HOBSBAWM, 2007, p.152). Entretanto, o conflito que conforme o historiador, não passa de uma construção e “problema de ordem pública”, todavia, trata-se de

<sup>180</sup> Tradução nossa de: “*except in the metaphorical sense we use when we talk of ‘the war against drugs’ or ‘the war between the sexes’*”.

<sup>181</sup> O autor não indica a fonte das pesquisas citadas.

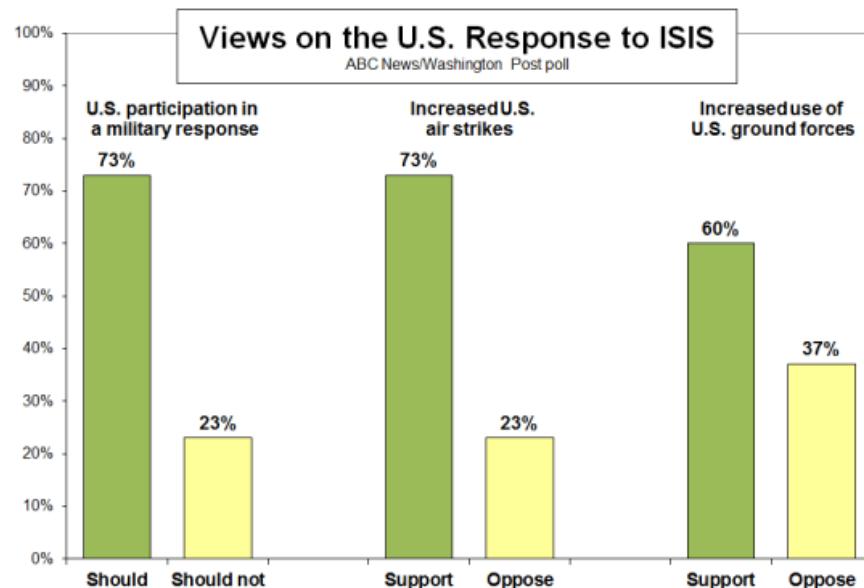
<sup>182</sup> Tradução nossa de: “*are facing small-group terrorists such as we have long been used to, only with two significant innovations. Unlike earlier terrorists, they are ready for, and may indeed aim at, indiscriminate massacre. (...)The other is the frightening historical innovation of the suicide bomber*”.

<sup>183</sup> Tradução nossa de: “*basically a very serious problem of public order*”.

um conflito que se verifica particularmente no âmbito das imagens e deve ser considerado uma ameaça real.

Ao analisarmos algumas pesquisas feitas nos Estados Unidos desde os atentados terroristas de 11 de setembro de 2011, de modo geral a população estadunidense acredita que o país pode sofrer um novo atentado a qualquer momento<sup>184</sup>. Além disso, como observamos no gráfico abaixo, em pesquisas realizadas em novembro de 2015, constatou-se que mais de 70% da população norte-americana apoia a participação das Forças Armadas Americanas nas respostas aos ataques de grupos terroristas (no caso, o autodenominado “Estado Islâmico”).

Gráfico 1- Pontos de vista sobre a resposta dos Estados Unidos ao Estado Islâmico do Iraque e do *al-Sham*



Fonte: ABCNews / Whashington Post<sup>185</sup>

<sup>184</sup> Conforme uma pesquisa de opinião realizada em novembro de 2015 em parceria entre o canal de notícias estadunidense ABCNews, o jornal Washington Post e a Quinnipiac University, de Connecticut/EUA, 81% da população norte-americana espera por um atentado no território estadunidense a qualquer momento. Disponível em <<http://www.langerresearch.com/wp-content/uploads/1173a1AfterParis.pdf>> Acesso em 29/12/2015.

<sup>185</sup> Disponível em <<http://www.langerresearch.com/wp-content/uploads/1173a1AfterParis.pdf>> Acesso em 29/12/2015.

Ao observarmos o gráfico, podemos concluir que para milhares de homens e mulheres, envolvidos ou não no incentivo militar aprovado pelo governo estadunidense, a “Guerra ao Terror” é uma guerra efetiva e necessária.

Hobsbawm indica que o perigo maior do terrorismo está no medo irracional que as atividades terroristas provocam. Atividades estas que são encorajadas pela “mídia e governos imprudentes” (HOBSBAWM, 2007, p.153). Em pesquisa<sup>186</sup> realizada em junho de 2015 pela agência de pesquisas americana Gallup Poll, identificou-se que 49% da população dos Estados Unidos teme ser vítima de um ataque terrorista. Ou seja, quase a metade dos estadunidenses parece ter sido interpelada pelas ações provocadas por grupos terroristas.

A propagação constante das imagens dos atentados, tanto nos EUA quanto no resto do mundo, de alguma forma contribuiu para convencer a sociedade envolvente no sentido de que a necessidade de uma intervenção militar fosse determinada. Percebemos aqui a importância da comunicação social como veículo e como produtora de representações sociais, inclusive, como ensina Denise Jodelet, a comunicação social se evidencia como “condição de possibilidade e de determinação das representações e do pensamento sociais” (JODELET, 2001, p.30). Ainda que registros, como aqueles apresentados por Hobsbawm, indiquem a relativa ineficiência dos atentados terroristas no mundo, interpelados pela mídia e por aquilo que assistem na televisão, lêem nos jornais e nas redes sociais, escutam nas rádios ou em podcasts<sup>187</sup>, homens e mulheres consideram o terrorismo uma ameaça real e suas ações justificam, além do medo generalizado, uma guerra sem precedentes. Nesse sentido, a série de TV *Homeland* parece contribuir na produção desse conflito, e no exercício de uma guerra não menos violenta e ágil de imagens e imaginários, ao reiterar a necessidade de estar em alerta e de combater este inimigo, além de reinventá-lo constantemente.

Em *Homeland* a ameaça terrorista é apresentada como uma preocupação legítima. A desconfiança inicial da protagonista culminou em uma intenção real de ataque à soberania e a paz estadunidense. Heróis e heroínas são construções, são instrumentos e efeito, produtos de

<sup>186</sup> Disponível em < [http://www.gallup.com/file/poll/183569/Worried\\_About\\_Terrorism\\_150610%20.pdf](http://www.gallup.com/file/poll/183569/Worried_About_Terrorism_150610%20.pdf)> Acesso em 29/12/2015.

<sup>187</sup> Podcasts são arquivos digitais de áudio que são publicados em sítios eletrônicos da Internet. Em geral, assemelham-se aos tradicionais programas de rádio, entretanto, os ouvintes têm a possibilidade de reproduzi-los quando e onde quiserem.

uma representação que parece ter relação direta com o imaginário social, isto é, com os sentimentos, valores, desejos e anseios da população, em especial norte-americana, e também com os inúmeros telespectadores/as de outros países que acompanham a trama. Poderíamos dizer que os/as telespectadores/as partilham um medo comum, provocado pelo uso abusivo dessas imagens. Essa “partilha serve à afirmação simbólica de uma unidade e de uma pertença”, formando um vínculo social (JODELET, 2001, p.34). No fim, todos tendem a se identificar com as personagens da série. Tanto no que se diz respeito à ameaça terrorista, quanto ao tratar dos locais de sujeitos/subjetivações, das representações e dos significados de ser família, herói, inimigo, pai, mãe, filho, filha, homem, mulher, etc.

**FONTES**

HOMELAND – 1<sup>a</sup> Temporada. Alex Ganza e Howard Gordon. Estados Unidos: Fox21, Teakwood Lane Production, Cherry Pie Productions, Keshet Broadcasting e Showtime Networks, 2011. 600min, cor.

HOMELAND – 2<sup>a</sup> Temporada. Alex Ganza e Howard Gordon. Estados Unidos: Fox21, Teakwood Lane Production, Cherry Pie Productions, Keshet Broadcasting e Showtime Networks, 2012. 600min, cor.

HOMELAND – 3<sup>a</sup> Temporada. Alex Ganza e Howard Gordon. Estados Unidos: Fox21, Teakwood Lane Production, Cherry Pie Productions, Keshet Broadcasting e Showtime Networks, 2013. 600min, cor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALECASTRE, M; MORENO, V. A trajetória da família do portador de sofrimento psíquico. In: *Revista da Escola de Enfermagem*. São Paulo: USP, 2003; 37(2), p. 43-50.
- ARENKT, Hannah. *O que é política*. 3<sup>a</sup> ed. Versão online. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol5. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo 2: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. 4<sup>a</sup> edição. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-177.
- BIRMAN, J. Gramáticas do erotismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BORBA, L. O.; SCHWARTZ. E.; KANTORSKI, L. P. A sobrecarga da família que convive com a realidade do transtorno mental. In: *Acta Paulista de Enfermagem*. São Paulo: Unifesp, 2008;21(4):588-94.
- BUSH, Bárbara. *Imperialism and Poscolonialism*. Harlow, Great Britain: Pearson Education Limited, 2006.
- BUTLER, Judith. *Fundamentos Contingentes*: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. Campinas: Cadernos Pagu, 1998.
- CAIN, Peter. Foreword. In: BUSH, Bárbara. *Imperialism and Poscolonialism*. Harlow, Great Britain: Pearson Education Limited, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CARLYLE, Tomás. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

CARNEIRO, M. E. R. Vidas Madalenas: subjetividades e visibilidades em construção dentro e fora das telas. In: Labrys, julho/dezembro de 2013.

CARNEIRO, M.E.R.; ALMEIDA, S. O crime de sedução: parâmetro da honra, da moral social e estratégia para o matrimônio fora da norma em Uberlândia/MG/1943. *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia: v. 26 – 2/semestre de 2014.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra*. Campinas: Unicamp, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CHOMSKY, Noam. *Hegemony or survival: America's quest for global dominance*. New York: Owl Books, 2004.

\_\_\_\_\_. *Pitaras e Imperadores: O Terror que nos vendem e o Mundo Real*. Portugal: Publicações Europa-América, 2003.

D'INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. SP: Contexto, 1997.

DEMANT, Peter. *O mundo muçulmano*. São Paulo: Contexto, 2004.

DOANE, M. A. *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: DEL PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. SP: Contexto, 1997.

FERGUSON, Ann. Patriarchy, Sexual Identity, and the Sexual Revolution. In: Signs v.7, n.1. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press, 1981.

FERNANDES, E.; MAIA, A. Quando a guerra parece não ter fim: Uma intervenção psicoterapêutica em Perturbação Stress Pós-Traumático de Guerra. *International Journal of*

*Clinical and Health Psychology.* Espanha: Asociación Española de Psicología Conductua. v.1, n.2, p.379-387, 2000.

FERRAZ, Francisco César Alves. As Guerras Mundiais e seus veteranos: uma abordagem comparativa. Rev. Bras. Hist., São Paulo, v. 28, n. 56, p. 463-486, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* São Paulo: Edições Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade.* Vol. 1 A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade.* Vol. 2 – O Cuidado de Si. Rio de Janeiro: Graal: 2007b.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1996.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir.* História da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da clínica.* São Paulo: Forense Universitária, 2008.

GANSORÉ, Noëlie. Retratos de mulheres nos contos do Burkina Faso. In: Labrys, janeiro/julho, 2004.

GATTI, José. Usos do véu: notas sobre a representação da mulher mulçumana no cinema. In: AREND; RIAL; PEDRO (Org). *Diásporas, mobilidades e migrações.* Florianópolis: Mulheres, 2011.

HALL, Stuart. Encoding/Decoding. In: MARRIS, Paul; THORNHAM, Sue. *Media Studies: A Reader.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *O novo século:* entrevista a Antônio Polito. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* London, Sage Publications, 1997.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro : DP&A, 2006.

HASKELL, M. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

HOBSBAWM, Eric. *Globalisation, democracy and terrorism.* London: Abacus, 2007.

\_\_\_\_\_. *O novo século: entrevista a Antonio Polito.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JODELET, Denise. Representações Sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (org.) *As Representações Sociais.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, 1992.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. HOLLANDA: H. B. de. *Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994, PP. 206-242.

\_\_\_\_\_. *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema.* Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory.* Chicago, Estados Unidos: University of Illinois Press, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* Campinas: Unicamp, 2003.

LEWIS, Bernard *A crise do Islã: guerra santa e terror profano.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LOPES, Fábio Henrique. *Medicina, educação e gênero: as diferenciações sexuais do suicídio nos discursos médicos do século XIX.* In: Educar. Curitiba: UFPR, 2007.

MACKINNON, C.; SIEGEL, R. *Directions in Sexual Harassment Law.* New Haven, Estados Unidos: Yale University Press, 2008.

MONTEIRO, Aldo. *Cinema e misticismo oriental: a representação do Zen Budismo na obra de Akira Kurosawa.* Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2010.

MOREIRA, Lilian Fontes. *Relação entre o Cinema e as Séries de Televisão*. Avanca, Cinema, 2014.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. Mulheres “modernas”, mulheres “perigosas”. *Revista Múltipla*. Brasília, 10(18): 125 – 133, junho – 2005.

\_\_\_\_\_. Sobre gênero, sexualidade e O Segredo de Brokeback Mountain: uma história de aprisionamentos. In: STEVENS, Cristina e SWAIN, Tania Navarro. (Org.). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008, p. 117-140.

NABHAN, Neuza. *Islamismo: de Maomé a nossos dias*. São Paulo: Ática, 1996.

NEVES, Maria Helena de Moura. O teatro grego: a tragédia. In.: MORETTO, Fulvia, BARBOSA, Sidney (Org.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

NITRINI, Sandra. *A literatura comparada: História, teoria e crítica*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2000.

NYE, Malory. *Religion: the basics*. Oxford, Reino Unido: Routledge, 2008.

PERROT, Michelle. As mulheres ou os silêncios da história. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. In: *Revista Brasileira de História. Representações*, vol. 15, n. 29. São Paulo: Contexto, 1995.

PRADO, Luiz Regis. *Bem jurídico-penal e constituição*. 5.ed. rev. e atual. São Paulo : Editora Revista dos Tribunais, 2011.

PROST. *Doze Lições sobre História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós)modernidade no Brasil. In: *Cadernos AEL*. Campinas: UNICAMP, v.2 n.3/4. 1996.

\_\_\_\_\_. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. SP: Contexto, 1997.

RASHID, Ahmed. *Jihad*: a ascensão do islamismo na Ásia Central. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

ROSEN, M. *Popcorn Venus*. Women, Movies and the American Dream. New York: Avon, 1973.

ROUDINESCO, E. A família em desordem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ROUSSEAU, J.J. Emílio ou Da Educação. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHIEBINGER, Londa. *O feminismo mudou a ciência?* Bauru: EDUSC, 2001.

SCHITTINO, Renata Torres. *Terrorismo: a violência política como espetáculo*: 2004. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*. Porto Alegre: 1990.

\_\_\_\_\_. Prefácio a gender and politics of History. In: *Cadernos Pagu*. Desacordos, desamores e diferenças (3). Campinas: Unicamp, 1994.

\_\_\_\_\_. W. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da (Org.) *Falas de Gênero*: teorias, análises, leituras. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999.

SILVA, Tomáz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomáz Tadeu da (org.) *Identidade e Diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2008.

SILVEIRA, F., FURLAN, R. Corpo e Alma em Foucault: Postulados para Uma Metodologia da Psicologia. Revista Psicologia USP vol.14 no.3 São Paulo, 2003.

SMELIK, Anneke. *And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*. London: MacMillan Press, 1998.

STACEY, J. *Desperately Seeking Difference*, Screen, 28 (1) 1987.

SWAIN, Tania Navarro. A construção das mulheres ou a renovação do patriarcado. In: *Labrys* (Edição em Português. Online), v. 23, p. s/p-s/p, 2013.

\_\_\_\_\_. A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez do nomadismo indenitário?”. *Textos de História*. v.8. n. 1/2. Brasília: 2000.

\_\_\_\_\_. Desigualdade na diferença: a construção política dos corpos e das identidades sexuadas. In: *Maracanan*. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.

\_\_\_\_\_. Ella Maillart, desejo de infinito. In: *Labrys* (Edição em Português. Online), v. 19, p. 2, 2011.

\_\_\_\_\_. Entre a vida e a morte, o sexo. In: *Labrys* (Edición Française. Online), Brasilia, Montréal, Paris, v. 12, n.julho/dez, 2006.

\_\_\_\_\_. *História no Plural*. Brasília: EdUnB, 1994.

\_\_\_\_\_. Você Disse Imaginário? In: SWAIN, Tania Navarro (Org.). *História no Plural*. Brasilia: EDUNB- UNIVERSIDADE DE BRASILIA, 1994.

\_\_\_\_\_. *Heterogênero: Uma categoria útil de análise*. Curitiba: Educ. rev. [online]. 2009.

TALBOTT, S.; CHANDA, N. *The age of terror: America and the word after September 11*. Nova Iorque: Basic Books, 2001.

THOMPSON.E.P. *Os Filósofos e a História*. A Miséria da Teoria, ou um planetário de erros. Rio de Janeiro. Zahar; 1981.p-16.

THORNHAM, Sue. *Feminist Film Theory: A Reader*. New York: New York University Press, 2009.

WHITE, Patricia. *Introduction: Thinking Feminist*. In: LAURETIS, Teresa de. *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*. Chicago, Estados Unidos: University of Illinois Press, 2007.

WHITTAKER, David J. Terrorismo: um retrato. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed., 2005.

WITTIG, Monique. The Straight Mind. *Feminist Issues*. In: LAURETIS, Teresa. "The Female Body and Heterosexual Presumption. *Semiotics* 67. 1987.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T.T. (org.) *Identidade e Diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2008, p.7-72.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ABP Comunidade Conforme o texto “Clozapina – Informações para pacientes e familiares”, disponível em <<http://www.abpcomunidade.org.br/site/?p=249>> Acesso em 25/11/2014.

AZAMBUJA, Carlos. Hezbollah, o Partido de Deus. In: *Mídia sem máscaras*. 2008. Disponível em <<http://www.midiasemmascara.org/artigos/terrorismo/7559-hezbollah-o-partido-de-deus.html>> Acesso em: 10/01/2015.

BARRETO. *Aprisionamento do corpo e da alma em Osama*. Escrita – Biblioteca Virtual. 2008. Disponível em: <[http://www.escrita.com.br/escrita/leitura.asp?Texto\\_ID=5454](http://www.escrita.com.br/escrita/leitura.asp?Texto_ID=5454)> Acesso em: 01/07/2013.

BENN HOLD, Katrin *The Stigma of Being a Housewife*. New York Times. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2010/07/21/world/europe/21iht-LETTER.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/07/21/world/europe/21iht-LETTER.html?_r=0)> Acesso em: 05/02/2015.

COLLURA, Scott. *Homeland: Pilot Review*. Disponível em: <<http://www.ign.com/articles/2011/10/03/homeland-pilot-review>>. Acesso em 31/01/2015.

Declaração universal dos direitos humanos. Disponível em: [http://www.un.org/ga/search/view\\_doc.asp?symbol=A/RES/217\(III\)&Lang=E](http://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/217(III)&Lang=E) Acesso em: 02/02/2015.

FURQUIN, Fernanda. ‘*Hatufim*’ terá remake latino americano . Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/remakes/hatufim-tera-remake-latino-americano/>> Acesso em: 01/10/2013

\_\_\_\_\_. *Claire Danes Estrela Novo Projeto do Showtime*. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/remakes/claire-danes-estrela-novo-projeto-do-showtime/>>. Acesso em: 01/10/2013

GILBERT, Matthew. *Which new fall series make the grade?*. Disponível em: <[http://www.boston.com/yourtown/boston/dorchester/articles/2011/09/04/fall\\_tv\\_preview\\_what\\_to\\_watch/?camp=pm](http://www.boston.com/yourtown/boston/dorchester/articles/2011/09/04/fall_tv_preview_what_to_watch/?camp=pm)>. Acesso em: 31/01/2015.

Governo Irlandês: *Deserted Wife's Benefit.* Disponível em: < [http://www.citizensinformation.ie/en/social\\_welfare/social\\_welfare\\_payments/social\\_welfare\\_payments\\_to\\_families\\_and\\_children/deserted\\_wife\\_s\\_payments.html](http://www.citizensinformation.ie/en/social_welfare/social_welfare_payments/social_welfare_payments_to_families_and_children/deserted_wife_s_payments.html)>. Acesso em: 05/02/2015.

Governo Israelense *Housewife (married woman who is not working) - Eligibility for benefits.* Disponível em: < <http://www.btl.gov.il/English%20Homepage/TargetPopulation/Housewife/Pages/default.aspx>>. Acesso em 05/02/2015

Governo Paranaense. *Benefício Previdenciário para Dona de Casa.* Disponível em: < <http://www.fas.curitiba.pr.gov.br/conteudo.aspx?idf=1098>> Acesso em: 05/02/2015.

*Homeland* (TV series 2011) – IMDb. Disponível em: < [http://www.imdb.com/title/tt1796960/?ref\\_=rvi\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt1796960/?ref_=rvi_tt)>. Acesso em 21/09/2019.

Lei dos Direitos Civis de 1964. Disponível em < <http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/STATUTE-78/pdf/STATUTE-78-Pg241.pdf>>. Acesso em 31/01/2015.

METACRITIC. *Homeland: Season 1.* Disponível em: < <http://www.metacritic.com/tv/homeland>> Acesso em 31/01/2015.

PEW RESEARCH CENTER. *The Global Religious Landscape.* Disponível em: <http://www.pewforum.org/2012/12/18/global-religious-landscape-exec/> Acesso em: 001/02/2015.

SEVCENKO, Nicolau. Hobsbawm chega com a ‘A Era dos Impérios’. *Folha de São Paulo.* São Paulo, 04/07/1988. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1988/06/04/349/> Acesso em 02/02/2015.

STUEVER, Hank. 2011 TV season: Few smooth takeoffs, many bumpy arrivals. Disponível em < <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/artsandliving/television/features/2011/fall-tv/>> Acesso em 21/01/2015.

## ANEXOS

### **Lista das personagens:**

*Carrie Mathison:* Agente da CIA com habilidade de desvendar casos e encontrar pistas que outros não podem. Diagnosticada com transtorno bipolar, luta para controlar o humor e manter a boa intuição para resolver mistérios.

*Saul Berenson:* Chefe da Divisão do Oriente Médio da CIA, trabalha na agência de inteligência a mais de 35 anos. Foi o responsável pelo recrutamento de Carrie Mathison e, por conta disso, tornou-se uma espécie de mentor para ela.

*Nicholas Brody:* Sargento da Marinha Americana, foi capturado na Guerra do Iraque e mantido prisioneiro por uma facção terrorista ligada ao Al Qaeda durante oito anos. Após ser encontrado pelo Exército Americano, volta para os Estados Unidos como herói nacional.

*Jessica Brody:* Esposa de Nicholas Brody, desaparecido na Guerra do Iraque. Estava prestes a assumir uma nova relação amorosa quando é surpreendida pela notícia de que o marido estava vivo. Por conta disso, ela decide terminar o romance com o amigo de Brody, e também fuzileiro naval, Mike Faber, e reassumir seu papel de esposa.

*Chris Brody:* Filho mais novo de Nicholas Brody. Quando o sargento desapareceu, Chris ainda era muito jovem, o que torna o pai um desconhecido para ele

*Dana Brody:* Filha mais velha de Nicholas Brody. Adolescente, enfrenta dificuldades para se relacionar bem com a mãe e vê no retorno do pai uma possibilidade de se conectar verdadeiramente com alguém da família.

*Peter Quinn:* Agente da CIA que se une ao time de David Estes a partir da segunda temporada da série.

*Mike Faber:* Capitão da Marinha Americana, costumava ser o melhor amigo de Nicholas Brody e, durante o tempo que o sargento esteve desaparecido, teve um caso amoroso com Jessica, esposa de Brody.

*David Estes:* Diretor do Centro Contraterrorismo da CIA. Teve um caso amoroso com Carrie no passado que não terminou muito bem e isto acentua a tensão entre eles.

*Andrew Lockhart:* Líder do comitê do Senado que investiga um incidente na CIA, no final da segunda temporada da série.

*Virgil:* Antigo funcionário da CIA, o expert em vigilância trabalha como *freelance* e ajuda Carrie em missões particulares.

*Abu Nazir:* Um dos principais líderes da Al Qaeda e um dos terroristas mais procurados pelo governo americano. Foi ele quem manteve o sargento Nicholas Brody prisioneiro de guerra durante oito anos e Carrie Mathison acredita que ele é o grande mentor do plano de usar Brody para atacar os EUA.

*Fara Sherazi:* Mulçumana, agente da CIA se junta ao time de operações antiterrorismo na terceira temporada.

*Mira Berenson:* Esposa de Saul Berenson, cansada da ausência do marido por conta do trabalho.

*Vice-presidente Willian Walden:* Antigo diretor da CIA, torna-se aliado de Brody ao concorrer pelo cargo de presidente dos Estados Unidos e apoiar a candidatura do sargento no Congresso Americano.

*Max:* Irmão de Virgil, está quase sempre presente nos trabalhos de vigilância que Virgil presta a Carrie.

*Dar Adal:* Agente da CIA, costumava a trabalhar com Saul Berenson a muitos anos e David Estes decide colocá-lo como reforço na equipe antiterrorismo na segunda temporada.

*Danny Galvez:* Americano-mulçumano, trabalha junto com David Estes, Carrie Mathison e Saul Berenson na CIA.

*Maggie Mathison:* Irmã mais velha de Carrie Mathison, é psiquiatra e se preocupa com a maneira que a carreira da irmã pode afetá-la psicologicamente.

*Frank Mathison:* Pai de Carrie Mathison, assim como a filha, sofre de transtorno bipolar.

*Tom Walker:* Fuzileiro naval que foi capturado junto com Nicholas Brody, e que ele pensava estar morto.

*Aileen Morgan:* Americana, viveu na Arábia Saudita na adolescência. Neste período começou a adotar ideologias antiamericanas como suas e se aliou a Al Qaeda quando se tornou adulta.

*Hasan Ibraim:* Ex-construtor de bombas aliado de Abu Nazir. Foi ele quem informou Carrie Mathison que um soldado americano convertido iria retornar aos EUA como herói nacional para cometer um atentado terrorista.

*Afsal Hamid:* Terrorista capturado pela CIA, foi um dos torturadores do sargento Nicholas Brody enquanto esteve preso.