



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

ALLANA CAROLYNE SILVA DE AQUINO

MULHERES FANTÁSTICAS NO CONTEXTO NEOMEDIEVAL:
Uma análise sobre a representação do feminino na série *Cursed* – lenda do lago

RECIFE

2022

ALLANA CAROLYNE SILVA DE AQUINO

MULHERES FANTÁSTICAS NO CONTEXTO NEOMEDIEVAL:

Uma análise sobre a representação do feminino na série *Cursed* – lenda do lago

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de História, da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE, como um dos requisitos para obtenção do título de Graduação em Licenciatura Plena em História.

Orientador: Prof. Dr^a Juliana Alves de Andrade.

RECIFE

2022

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer a Deus e todos os espíritos de luz que me acompanharam nessa caminhada, pela força e proteção nesse período, pois foram noites e noites de uma ida e volta quase que interminável sem sofrer grandes consequências.

Eu gostaria, tal qual Anitta, de agradecer a mim, uma vez que fui a grande responsável por terminar essa faculdade entre alegrias e incertezas.

Um grande agradecimento a minha psicóloga Giorgia pelo trabalho incansável e essencial na superação dos meus medos e insegurança. Obrigada pelos conselhos e toda ajuda.

Gostaria de agradecer a Rural por ser uma casa, nem sempre confortável, para meus dias. Agradeço também ao corpo docente e administrativo do curso pelo apoio.

Um agradecimento especial a minha professora e orientadora Juliana Andrade por me acolher no mundo acadêmico com muito carinho, cuidado e paciência. Acredito que sem a ajuda e compreensão dela não poderia realizar metade deste trabalho.

Agradeço também aos meus amigos Aline, Cleandro, Dimas, Elias, Francisco e Ivis que sempre estiveram comigo e me mantiveram firme. Obrigada pelos conselhos e diversão. Vocês são parte essencial da minha vida.

Agradeço aos grandes amigos que fiz na rural Amanda, Vivian, Jacilene, Emmanoel, Elton, Flaviane, Thays, Diomedes, Jonas, João, Mateus e Murilo, pois sem eles essa caminhada seria quase que impossível. Obrigada pelas risadas, conversas e toda ajuda. Agradeço também ao Cícero por ser um grande amigo, sempre paciente, prestando apoio nos momentos difíceis e com os melhores abraços que alguém poderia ter.

Por fim, gostaria de agradecer imensamente aos meus pais, Jacileide e Alexandre, sempre presentes, por todo o amor, conselho e auxílio. Obrigada por priorizarem a educação sempre. Também agradeço a minha avó Lia, por toda dedicação e amor que só uma avó por dar a uma neta. Aos meus avós Zinha e Luiz por mostrarem que apesar das diferenças, sempre há lugar para carinho e afeto. Aos meus tios, Jacilene e Geraldo, por serem grandes apoiadores, junto aos meus pais, da minha empreitada na faculdade, sempre acreditando e ajudando nos detalhes mais simples. Agradeço também a Rayane, minha irmã, pela força e companheirismo em momentos difíceis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
DOS FOLHETINS AO EPISÓDIO: POR UMA HISTÓRIA DAS SÉRIES	7
AS NOVAS FACES DA IDADE MÉDIA: SÉRIES FANTÁSTICAS, MEDIEVALISMO E NEOMEDIEVALISMO	12
MULHERES FANTÁSTICAS NASCIDAS PELO MEDIEVALISMO E NEOMEDIEVALISMO	15
MEDIEVALISMO EM SÉRIE	17
AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO	18
QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS EM UM MUNDO MEDIEVAL	25
CONSIDERAÇÕES FINAIS	29

MULHERES FANTÁSTICAS NO CONTEXTO NEOMEDIEVAL: UMA ANÁLISE SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA SÉRIE *CURSED* - A LENDA DO LAGO

FANTASTIC WOMEN IN THE NEOMEDIEVAL CONTEXT: AN ANALYSIS OF
THE REPRESENTATION OF THE FEMININE IN THE SERIES *CURSED*
MUJERES FANTÁSTICAS EN EL CONTEXTO NEOMEDIEVAL: UN ANÁLISIS
DE LA REPRESENTACIÓN DE LO FEMENINO EN LA SERIE *CURSED*

Autora: Allana Carlyne Silva de Aquino¹
Orientadora: Juliana Alves de Andrade²

Resumo

As séries têm o potencial de contribuir para a formação histórica dos sujeitos fora do espaço escolar. São produções audiovisuais que através de representações de um passado exploram experiências culturais e sociais de crianças, jovens e idosos. Dito isso, esse trabalho tem por objetivo analisar as representações do feminino realizadas pela série “*Cursed* - a lenda do lago” de 2020, produzida e distribuída pelo serviço de streaming Netflix. Para tal, usamos a Análise de Conteúdo segundo Laurence Bardin (2011) para compreender sobre os conceitos de série, neomedievalismo, medievalismo e gênero descritos, respectivamente, por Arlindo Machado (1999), Nadia Altschul e Lukas Grzybowski (2020) e Joan Scott (1991). O resultado dessa análise nos permite observar a ampliação do debate a representação do feminino em diferentes contextos históricos.

Palavras-chave: Fundamentos da Educação; Cultura e Educação; História das Civilizações; História Geral; História Medieval.

Abstract

The series have the potential to contribute to the historical formation of subjects outside the school space. They are audiovisual productions that, through representations of a past, explore cultural and social experiences of children, young people and the elderly. That said, this work aims to analyze the representations of the feminine made by the 2020 series "Cursed - the legend of the lake", produced and distributed by the streaming service Netflix. To this end, we use Content Analysis according to Laurence Bardin (2011) to understand the concepts of series, neomedievalism, medievalism and genre described, respectively, by Arlindo Machado (1999), Nadia Altschul and Lukas Grzybowski (2020) and Joan Scott (1991). The result of this analysis allows us to observe the expansion of the debate on the representation of the feminine in different historical contexts.

Keywords: Fundamentals of Education; Culture and Education; History of Civilizations, General History; Medieval History.

Resumen

Las series tienen el potencial de contribuir a la formación histórica de sujetos fuera del espacio escolar. Son producciones audiovisuales que, a través de representaciones de un pasado, exploran experiencias culturales y sociales de niños, jóvenes y adultos mayores. Dicho esto, este trabajo tiene como objetivo analizar las representaciones de lo femenino realizadas por la serie "Cursed" de 2020, producida y distribuida por el servicio de

¹ Graduada em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco. Contato: allanaaquino@ufrpe.br

² Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Docente do departamento de Educação da Universidade Federal Rural de Pernambuco. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8807-5327>. Contato: julianadeandrade.ufrpe@gmail.com.

streaming Netflix. Para ello, utilizamos el Análisis de Contenido según Laurence Bardin (2011) para comprender los conceptos de serie, neomedievalismo, medievalismo y género descritos, respectivamente, por Arlindo Machado (1999), Nadia Altschul y Lukas Grzybowski (2020) y Joan Scott (1991). El resultado de este análisis permite observar la expansión del debate sobre la representación de lo femenino en diferentes contextos históricos.

Palabras claves: Fundamentos de la educación; Cultura y Educación; Historia de las Civilizaciones, Historia General; Historia medieval.

INTRODUÇÃO

As séries são produções audiovisuais provenientes das emissoras de TV. Na década de 1980, o público assistia a série nos canais de televisão fossem abertos (gratuitos) ou fechados (pagos). Entretanto, em 2007, nasceu a Netflix, serviço de streaming³ que disponibiliza filmes e séries com boa qualidade através de uma assinatura mensal de acesso a produção audiovisual de diferentes empresas. É com o advento dos streamings que temos uma mudança crucial na forma de consumir séries, os episódios que eram vistos semanalmente, agora são assistidos de uma vez só através das maratonas⁴. Há também a possibilidade de revisitar séries canônicas para a televisão e até mesmo conhecer novas obras produzidas pelos streamings. Assistir uma série por uma plataforma de streaming, para além de uma forma de entretenimento e lazer, virou uma prática cultural comum nos nossos tempos.

Por atuarem como práticas culturais, há uma necessidade de investigar como as séries vêm desempenhando um papel importante na significação e compreensão da vida e passado dos sujeitos. No presente artigo faremos uma análise da série *Cursed* - a lenda do lago, uma série fantástica, produzida e distribuída pela netflix. A escolha de uma série fantástica refere-se ao fato de que este gênero tem como características os usos do impossível e da imaginação mesclados a elementos inspirados no folclore, mitologia e lendas dispostos, geralmente, em elementos históricos baseados na Idade Média, que evidenciam reivindicações e preocupações do momento em que a obra foi produzida.

Desta forma, *Cursed* - a lenda do lago traz uma releitura da lenda do Rei Arthur a partir da perspectiva de uma mulher atendendo as demandas da representação do feminino

³ O streaming é uma tecnologia que, por meio de fluxo de dados, transmite informações na internet, sendo normalmente utilizado em jogos, lives de shows ou esportes. (TEXEIRA, 2015, p. 18)

⁴ Maratonar séries vem do termo em inglês “binge-watching”, que significa assistir uma série por horas, de forma contínua.

contemporaneidade, enfatizando a figura da mulher como forte, inteligente e independente.

É buscando entender como as representações do passado estão sendo confeccionadas nas produções audiovisuais, que o presente artigo tem como objetivo analisar as representações do feminino na série “*Cursed* – a lenda do lago”, compreendendo como essa narrativa seriada mobiliza elementos do conhecimento histórico sobre a Idade Média para o grande público.

Com finalidade de identificar as noções e representações do feminino em *Cursed*, utilizaremos a análise de conteúdo, segundo Laurence Bardin (2011). Os resultados serão discutidos a partir das considerações de gênero como construção social de Joan Scott (1991) e a caracterização das relações de gênero dentro das produções neomedievais a partir da leitura de Carolina Gual da Silva (2021). Para uma análise da mobilização e estrutura do conhecimento histórico em séries, mais especificamente em séries fantásticas, utilizaremos reflexões sobre medievalismo e neomedievalismo trazidas por Nadia Altschul e Lukas Grzybowski (2020) a fim de entender as concepções e ressignificações do conceito de Idade Média no audiovisual. Além disso, investigaremos, a partir de Diana Marques (2020), como e porque a literatura fantástica emprega elementos do medievo, e como a imaginação atua como força criadora dos mundos fantásticos ao mesmo tempo que pensa criticamente a realidade.

Explicar a trajetória e conceito das séries é necessário para entendermos essas obras enquanto reprodutoras e condutoras de representações sobre o passado. Portanto, estudar as séries como *Cursed* - a lenda do lago parte não somente do crescimento do consumo dos seriados nos últimos anos, mas por considerarmos os tipos de ressignificação que os temas abordados vêm ganhando por parte do público, destacando como as séries são capazes redirecionar o modo de compreensão de vida dos sujeitos. Ademais, o artigo se configura como uma contribuição na investigação historiográfica do objeto “série”, com objetivo social e político refletir sobre os modos de mobilização histórica e representação feminina no universo audiovisual.

DOS FOLHETINS AO EPISÓDIO: POR UMA HISTÓRIA DAS SÉRIES

A história em série tem início com essa estrutura cuja lógica é oferecer ao público parte/fragmentos/episódios/capítulos da trama/drama/história. Atualmente a tv e os serviços de streamings são os principais meios de veiculação de narrativas seriadas, no

entanto não foi na tv, nem nos streamings que esse tipo de narrativa começou, mais especificamente, a trajetória das narrativas seriadas começa no rodapé dos jornais na França do século XIX, em que os folhetins traziam histórias visando o entretenimento do público. As revoluções burguesas e industrial foram planos de fundo para a popularização dos folhetins e a grande difusão deste tipo de conto se deu devido às inovações na tipografia e ilustrações, causando o barateamento do produto, proporcionando assim, o acesso das diversas camadas sociais a textos mais elaborados (MACHADO, 2008).

Com o passar dos anos as narrativas consideradas por muitos como “fúteis”, foram ganhando espaço, chegando ao ponto em que os jornais lutavam pelos melhores folhetinistas. O maior gênero desses folhetins foi o romance, o auge se deu com a obra “Capitaine Paul” de Alexandre Dumas que chegou a ser traduzida para português e distribuída pelo Jornal do Comércio. Outros grandes títulos foram publicados nos folhetins, a exemplo de “O Conde de Monte Cristo”, “Os três mosqueteiros” e entre outros. Vale ressaltar que os folhetins tinham grande apelo comercial, visto que o importante era vender jornal. Os romances eram sempre divididos, de forma que deixassem *cliffhangers*⁵, para que no dia seguinte o jornal pudesse publicar outra parte da história, e assim vender mais cópias (MACHADO, 2008).

Não se detendo nos jornais, a narrativa seriada também ganha espaço nos cinemas, a partir de 1913 com *Fântomas* de Louis Feuillade e outras adaptações folhetins de sucesso. Os chamados *nickelodeons*, na época, foram utilizados como estratégia dos estúdios de cinema para captação de espectadores. As exhibições consistiam em filmes de curta duração e repartidos, ou seja, montados em de forma seriada, uma vez que esses espaços não tinham o conforto necessário de uma sala de cinema comum, consideradas caras para o grande público. Starling (2006, p. 9-10 apud Couto, 2015, p.58) afirma que uma das fórmulas dos *nickelodeons* para conquistar o público foi o uso de personagens conhecidos, como os vagabundos de Charles Chaplin.

As já conhecidas formas de serialização passaram a disputar espaço com a nova mídia, o rádio.

Para Costa (2000, p. 135), o sucesso dessa nova mídia vinha de características que a diferenciavam da imprensa escrita, como a oralidade, a rapidez no fluxo de informações, a possibilidade de se construir uma intimidade com o ouvinte e o caráter domiciliar da recepção. Acrescido a isso estava o horário, tomado pela autora como

⁵ O Cliffhangers ou Ganchos é uma técnica utilizada pelos seriados televisivos para prender a atenção da audiência durante um intervalo, na passagem de um episódio para o outro ou no final de temporada.

suporte essencial da comunicação, já que o encontro diário, regular e fiel era base da relação entre o emissor e receptor. A oralidade retomada pelo veículo e seu baixo custo e alcance contribuíram para que a informação pudesse alcançar também os indivíduos que não eram contemplados pela imprensa escrita, como os analfabetos.” (COSTA, 2000, p. 135 apud COUTO, 2015, p. 33)

Com maior abrangência de público, o rádio tem como principal forma de serialização, desde 1930, as radionovelas. Conhecidas também como *soap operas*, tal programa era criado e patrocinado por marcas de sabão, como a Colgate Palmolive-Peet e Procter and Gamble, e tinha como público-alvo donas de casa. Desta forma, era comum que as novelas abordassem o amor, família, divórcio e entre outras temáticas consideradas pertencentes ao universo feminino (COUTO, 2015, p. 32-33). Destaca-se também as adaptações dos folhetins para as rádios.

De acordo com Paloma Couto (COUTO, 2015, p. 33), o desenvolvimento da tecnologia permitiu ao rádio uma maior difusão, o que fez com que as radionovelas fizessem grande sucesso não somente nos Estados Unidos, como na América Latina, onde registrou características diferentes das produções “originais” estadunidenses, seja de estrutura ou conteúdo.

Quando finalmente chega à televisão, na década de 1940⁶, a narrativa seriada, bem como a própria tv reflete as concessões dos outros meios de comunicação. Estudar séries de tv de forma isolada, apenas a série pela série é apagar a historicidade da serialização. Mesmo com todos os empréstimos, a narrativa seriada veiculada na tv é singular, porque a sua montagem e estrutura a fazem singular. Segundo Machado, na tv:

Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por breaks para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. (MACHADO, 1999. p.1)

A tv diferente do cinema não possui uma forma linear ou progressiva, o consumidor final, na maioria dos casos, está normalmente distraído, zapeando entre os canais, daí a necessidade de reiterar ideia, de ter uma programação circular, que

⁶ A primeira série de TV foi a produção britânica “*Pinwright’s Progress*” de 1946, que contava o dia a dia de J. Pinwright no comando da loja Macgillygally’s (NADALE, 2018, n.p).

constantemente reorganiza a mensagem através de técnicas como a *collage* por exemplo (MACHADO, 1999, p. 5).

A tv funciona, de acordo com Arlindo Machado (MACHADO, 1999, p.3), em um modelo industrial comparável ao de uma indústria automobilística. Para o autor, “A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra” (MACHADO, 1999, p. 3-4). Nesse caso, os programas de TV são produzidos dentro de um sintagma-padrão base, geralmente fatiados, sendo repetido e modificado de acordo com as demandas comerciais.

Dentro da pluralidade de serialização oferecida na televisão, temos a série de tv. Trataremos de dois conceitos de série de tv para uma melhor compreensão do objeto de estudo. O primeiro é o de Angel Campos (2010), e o segundo de Arlindo Machado (1999).

De acordo com Campos (2010), a ficção é um grande gênero televisivo capaz de entreter o público através de histórias inventadas. Por ser “enlatado”⁷, a ficção facilita a disposição em diversos horários da grade de programação, comumente dispostos em três formatos: telefilme, minissérie e séries de tv. Contudo, e apesar de inicialmente, considerar a série de tv como formato, Campos levanta a discussão sobre como a série pode ser lida como subgênero de ficção. Para ele:

La teleserie consiste en la narración seriada de diferentes relatos de ficción, fragmentados en diferentes capítulos. Se trata de un producto televisivo de gran complejidad y heterogeneidad por acoger diferentes formas de estructura narrativa, estrategias de producción y recursos estéticos. Es por ello por lo que, a diferencia del telefilm o de la miniserie, no puede considerarse como un formato televisivo sino que, por su generalidad y capacidad de abarcar muy diferentes propuestas narrativas específicas, debe comprenderse como un subgénero de ficción bajo el que incluir diferentes formatos. (CAMPOS, 2010, p.183)⁸

Desta forma, a série seria considerada um subgênero por não ter um formato específico, como o filme ou a minissérie, que independente do conteúdo tem uma

⁷ Segundo Machado (1999, p.6), os enlatados são produções mais simples e previsíveis com grande apelo comercial.

⁸ A série de TV consiste na narração seriada de diferentes histórias ficcionais, fragmentadas em diferentes capítulos. É um produto televisivo de grande complexidade e heterogeneidade, pois abarca diferentes formas de estrutura narrativa, estratégias de produção e recursos estéticos. Por isso, ao contrário do telefilme ou da minissérie, não pode ser considerado um formato televisivo, mas, por sua natureza geral e capacidade de abarcar propostas narrativas específicas muito diferentes, deve ser entendido como um subgênero de ficção sob o qual incluir formatos diferentes. (CAMPOS, 2010, p.183, tradução nossa)

estrutura norteadora, que indica o começo, meio e fim ou auto conclusão com poucos capítulos. O formato da série aparece de acordo com a especificação do seu conteúdo, isto é, uma série de comédia segue o formato de sitcom ou dramédia, já uma série de drama pode ter o formato de novela, soap opera ou drama. (CAMPOS, 2010, p. 182-183)

Diferente de Angel Campos, Machado (1999, p. 8-9) observa o seriado televisivo como uma produção que nos permite pensar na relação entre o invariável e variável, baseado numa estética de repetição. Os elementos invariáveis são aqueles que têm grande importância para a narrativa da série, como o personagem principal ou até mesmo a temática. Já os elementos variáveis são aqueles que são incorporados ou retirados da trama, sem que ela perca o eixo narrativo principal, por exemplo, personagens secundários e cenários. O autor elenca os três principais tipos de série: a primeira é fundada nas variações do eixo temático, a segunda diz respeito à metamorfose dos elementos narrativos e a terceira condiz com o entrelaçamento de situações diversas. A conceituação de série, neste caso, independe do seu conteúdo, foca em questões estruturais muito específicas como a repetição, algo que Campos (2010), em sua abordagem inovadora, não utiliza. Por tal motivo, escolhemos a compreensão de série de TV feita por Arlindo Machado, que engloba vários conteúdos dentro de suas características técnicas baseadas na repetição de elementos variáveis e invariáveis.

Ainda que os teóricos de séries de tv sejam divergentes com relação à conceituação, não há como negar que enquanto produtos da tv, existem duas mudanças cruciais para as séries, a primeira é o videotape, capaz de transmitir para os espectadores produções gravadas, uma vez que a maioria dos programas no início da tv eram ao vivo. E a segunda mudança é a chegada do videocassete, dando ao público o poder de escolha sobre o que era assistido. Para Couto (2015, p.65) é nesse momento que começa a gestação da qualidade das séries, que eram, majoritariamente, voltadas para um público adulto que já não comparecia às salas de cinema. Assim, a oportunidade de escolha que lá trás foi possibilitada pelo videocassete, agora tem nos streamings o seu maior expoente.

A Netflix nasceu em 1997, após Reed Hastings, criador do serviço, ficar descontente por uma multa de atraso em uma locadora. A empresa que inicialmente era uma locadora física incomum, com taxa fixa e sem data de vencimento para entrega dos filmes, passou a disponibilizar seus serviços na internet através do streaming em 2007 (TEXEIRA, 2015, p.16).

Culturalmente veiculada na tv, as séries passam a fazer parte do catálogo de streamings como a Netflix, Prime Video, HBO Max, Disney Plus, Star+ ou Globoplay.

Sem uma programação ou horários fixos, os serviços personalizam a programação por meio de algoritmo dispondo de *metatags* que organizam o conteúdo de acordo com o que foi consumido pelo espectador (TEXEIRA, 2015, p. 18). De acordo com Henry Jenkins (2006, p. 38 apud Texeira, 2015, p 17), há uma transformação por intermédio da tecnologia nos velhos meios de comunicação. Desta forma, o que era entendido por série de tv agora passa a ser apenas série, pois já não existe a delimitação e exclusividade da tv sobre essas produções, que agora podem ser produzidas por outras empresas que não são as emissoras e consumidas em outros meios, como computadores ou smartphones.

AS NOVAS FACES DA IDADE MÉDIA: SÉRIES FANTÁSTICAS, MEDIEVALISMO E NEOMEDIEVALISMO

São nos catálogos de plataformas streamings ou nas programações da tv que podemos encontrar uma grande diversidade de produções audiovisuais, no entanto as séries, em especial, as fantásticas vêm chamando a atenção do público. Para tal, antes de adentrarmos nos conceitos de medievalismo e neomedievalismo, precisamos conceituar o que é série fantástica.

Uma das características mais comuns em séries fantásticas é a aproximação com os elementos da Idade Média. A presença deste período nas primeiras produções literárias de fantasia advém da influência dos escritores românticos, que eram saudosos medievalistas descontentes com o desenvolvimento desenfreado do século XVIII, e traziam na escrita o sentimento de nostalgia com um passado mais simples e descontentamento com o presente. (MARQUES, 2020, p.58)

Outra característica é a imaginação, que aparece como grande força motriz associada às produções fantásticas ainda no séc XVIII. Os primeiros debates apresentam dois tipos de imaginação, sendo a primária uma forma de reproduzir imagens e perceber o mundo, enquanto a secundária seria mais criativa e uma forma de recriar e reorganizar a realidade. No entanto, para os primeiros teóricos apenas poucas pessoas tinham a habilidade de acessar a imaginação secundária (COLERIDGE, 1983 apud MARQUES, 2020, p. 11-12). J.R.R. Tolkien (apud MARQUES, 2020, p.44-46), todavia, discorda com a delimitação da capacidade de imaginação, que para ele é comum para todos, ainda que existam graus de imaginação diferentes. Para o célebre autor, a fantasia, a mais pura das artes, seria o resultado da integração da imaginação e sub-criação. Tolkien indica três

características comuns à fantasia: recuperação, escape e consolação. A recuperação traz para o leitor uma nova perspectiva sobre a realidade; O escapismo, contrariando a concepção de negação do mundo, é na verdade uma afirmação do mundo real, em que o leitor pensa a própria realidade corroborando com a característica de recuperação; Já consolação é a utopia realizada na eucatóstrophe, a boa catástrofe, em que o leitor precisa passar pelo o que é angustiante, sem fugir do que é difícil, para ter o final feliz. A consolação notabiliza a fantasia como literatura de esperança.

Como Marques (2020) aponta, a compreensão de Tolkien sobre a fantasia como espaço doloroso com finalidade na esperança é fruto da época em que o autor produz *O Senhor dos Anéis*⁹. Portanto, a construção atual de obras fantásticas para a tv e serviços de streaming refletem o entendimento de uma fantasia contemporânea, destacando os problemas atuais e trazendo abordagens sobre gênero, etnia, religião, tudo isso envolto numa cortina de fascinação permitida pelos composição cênica, tecnológica e narrativa. A imaginação das séries é uma potente maneira de remodelar conscientemente e criticamente a realidade com finalidade ética, pensando na produção audiovisual como interventora e criadora de novas possibilidades.¹⁰

Assim, podemos entender as séries fantásticas dentro da definição “fuzzy set” ou conjunto difuso criada por Brian Attebery em “*Strategies of Fantasy*” de 1992 para a literatura fantástica. Para Attebery (1992 apud Marques, 2020, p. 48), a literatura fantástica não é determinada por seus limites, mas pelo centro, ou seja, existem obras basilares que norteiam o que hoje é compreendido por fantasia, e nelas observamos diversos elementos comuns, em que o impossível é característica fundamental para a composição dessas produções. Dentre as obras que estão no centro da definição de fantasia encontramos *O senhor dos Anéis* (1954), considerada obra paradigmática do gênero, *Alice no País das Maravilhas* (1865) de Lewis Carroll, *Ciclo de Terramar* (1964-1990) de Ursula K. Le Guin, *Drácula* (1897) de Bram Stoker, *As Crônicas de Âmbar* (1970-1991) de Roger Zelazny e *The Worn Ouroboros* (1922) de E. R. Eddison. (ATTEBERY, 1992 apud MARQUES, 2020, p. 48)

A compreensão de séries fantásticas a partir do conjunto difuso expande a noção de fantasia das produções audiovisuais ao mesmo tempo que reconhece nelas

⁹ J.R.R Tolkien produz “O senhor dos Anéis” durante as duas guerras mundiais, participando da primeira guerra como integrante do exército britânico (MARQUES, 2020, p.46).

¹⁰ Salientamos que Hayden White pensa numa proposta ética da imaginação na produção historiográfica em que é possível pensar o passado, a partir dos documentos, e o futuro, com a ética, para criar novas formas de intervenção e possibilidades de vida. (PEREIRA, 2020, p. 57)

componentes comuns de outras obras, que não necessariamente estão no mesmo formato midiático. Desta forma, as novas obras, como as séries *Cursed*, *Roda do Tempo*, *The Witcher* e etc., podem ser consideradas fantásticas por trazerem elementos já conhecidos da fantasia, como a imaginação, aspectos do medieval, mitologia, lendas, folclore, magia, seres mágicos, enquanto veiculam demandas e preocupações do mundo real.

Embora o fantástico seja constituído por diversos elementos, é preciso evidenciar como as obras se utilizam de elementos medievais para construção de suas narrativas. Desta forma, apresentaremos os conceitos de medievalismo e neomedievalismo com o objetivo de analisar os usos e associações da Idade Média feitos pelas séries fantásticas.

O medievalismo, de acordo com Nadia Altschul e Lukas Grzybowski (2020), aparece nos estudos históricos como “[...]o reaproveitamento de elementos considerados “medievais” em qualquer formato e época após o fim da Idade Média histórica.” (p.25). Assim, quando Leslie Workman funda o medievalismo na revista *SIM (Studies in Medievalism)* o faz para diferenciar do campo dos estudos medievais. No entanto, dentro da academia anglófona o novo campo aproxima-se dos estudos medievais, seja pelo termo generalista ou pelo fato que tais estudos também são produções provenientes de uma época pós-Idade Média. (ALTSCHUL; GRZYBOWSKI, 2020)

De acordo com Altschul e Grzybowski (2020) a aproximação entre medievalismo e os Estudos Medievais fica mais visível quando:

[...] diante das investidas de uma cultura popular que mistura e reinventa radicalmente o significado de “medieval”, a academia anglófona têm se esforçado para manter o termo medievalismo intacto, referindo-se a produções que mantêm vínculos com “a verdadeira Idade Média”, enquanto ela, finalmente, inclina-se ao uso do termo neomedievalismo para aquelas produções mais desligadas do período histórico e que mostram um distanciamento lúdico em relação a este passado. Para quem se apegava ao uso original institucionalizado por Workman, o medievalismo entraria em diálogo com a Idade Média cronológica e seus elementos históricos, enquanto o neomedievalismo mostraria maior desconexão com estes, vinculando-se com produções que apenas produzem o “sentimento” do medieval. (ALTSCHUL; GRZYBOWSKI, 2020, p.29)

Nesse sentido, diferente da proposta do medievalismo, o neomedievalismo surge “como termo mais preciso e adequado para examinar as invenções e os reaproveitamentos de elementos daquilo que em nossos próprios espaços e trajetórias têm sido associado ao “medieval.” (ALTSCHUL; GRZYBOWSKI, 2020, p.31). Tanto o medievalismo, quanto o neomedievalismo são duas formas distintas de analisar a Idade Média, em que ambas se

utilizam do reaproveitamento dos elementos do medievo. No entanto, o neomedievalismo estuda as apropriações mais inventivas e fabuladas da Idade Média feitas na contemporaneidade, enquanto o medievalismo analisa as obras numa perspectiva mais próxima do que é entendido por Idade Média na academia (FITZPATRICK, 2019, p. 28 apud SILVA, 2021, p.188).

Distinguir o neomedievalismo do medievalismo se faz importante para a compreensão dos campos em sua plenitude, em “The Simulacrum of Neomedievalism” (2010), por exemplo, M. J. Toswell faz uma reflexão como, de maneira generalista, principalmente na América do Norte, os dois campos podem ser discernidos através do suporte midiático. Ou seja, o neomedievalismo utiliza de suportes mais tecnológicos, como filmes, jogos, séries, enquanto o medievalismo é apenas veiculado nos livros e figuras, como pinturas e vitrais. Toswell fortemente discorda dessa divisão pautada em recursos midiáticos, visto que nada impede de um livro trazer histórias neomedievais e de um filme se aproximar do medievalismo. Porém, ainda que não exista a distinção é comum ver nas releituras audiovisuais a Idade Média do neomedievalismo, que se utiliza das características do medievo para afirmar a narrativa central, embora elas não estejam dispostas de forma aceitável pelos medievalistas mais tradicionais (COOTE, 2010, p. 29). É desta forma, sob as reflexões do medievalismo e neomedievalismo, que analisaremos a série “*Cursed* – a lenda do lago” da Netflix.

MULHERES FANTÁSTICAS NASCIDAS PELO MEDIEVALISMO E NEOMEDIEVALISMO

Para analisar a série “*Cursed* – a lenda do lago” da Netflix, usaremos a técnica da Análise de Conteúdo segundo Laurence Bardin (2011). Da Análise de Conteúdo (AC), observamos os significados e sentidos expressos nas palavras inseridos no contexto criado pelos autores. Nesse sentido, recuperamos as considerações feitas por Flávia Caime e Letícia Mistura sobre AC, ao destacar que:

O interesse da AC reside, portanto, na análise de mensagens, ou seja, da linguagem como expressão de significado e sentido. Isso sugere que seu bojo de análise está localizado em processos, produtos e efeitos de comunicação, um campo de aplicação vasto. Ao discutir o campo territorial da AC, reflete Bardin (2011, p. 38) que, “em última análise, qualquer comunicação, ou seja, qualquer veículo de significados de um emissor para um receptor, controlado ou não por esse, deveria poder ser escrito, decifrado pelas técnicas de análise de conteúdo”. Seu leque de

uso pode alcançar, portanto, todo tipo de manifestação de sentido em diferentes suportes e meios: escritos, orais, iconográficos, musicais, etc (MISTURA; CAIMI, 2021, p. 157)

Desta forma, Caimi e Mistura (2021, p.157) explicam que a análise do conteúdo pretende, através de um processo descritivo e dedutivo, compreender o texto para além de si, salientando as diversas camadas de significados presentes no texto, e para tal utiliza de três níveis de procedimento descritos por Bardin (2011), sendo eles a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados.

A pré-análise é uma leitura inicial do texto, descrita como leitura flutuante, na qual podemos definir os materiais, bem como elaborar objetivos e hipóteses. Na exploração material, a partir dos primeiros recortes e leituras, são construídas categorias de análise, que geralmente têm natureza correlacionada. Já o tratamento de resultados diz respeito à interpretação das categorias anteriores, observando questões como a frequência, relacionando e comparando os textos, além da extração de informações obedecendo às hipóteses e objetivos previamente estabelecidos (CAIMI; MISTURA, 2021, p. 157 - 158).

Dentro das noções dos procedimentos criados por Bardin e apresentados por Caimi e Mistura, elaboramos duas categorias para analisar a obra, sendo elas: Neomedievalismo em série e As representações do feminino, sendo esta última sub categorizada em Questões contemporâneas em um mundo medieval.

A série "Cursed – a lenda do lago" foi lançada pela Netflix em julho de 2020, baseada na graphic novel homônima de Frank Miller e Tom Wheeler. A série conta a história de uma garota de descendência feérica¹¹ chamada de Nimue, detentora de grande poder mágico, que não era bem quista por seus iguais por ter uma marca feita por um espírito maligno. A jornada de Nimue começa quando sua aldeia é invadida pelos paladinos vermelhos, e ela é incumbida, por sua mãe, de levar a espada feérica para Merlin, considerado por muitos um grande mago. Com a ajuda de Pym, sua amiga de infância, e Arthur, um mercenário, Nimue se torna a grande esperança do povo feérico na luta contra os paladinos vermelhos.

Fundamentada na lenda Arthuriana, a série ressignifica os personagens principais do mito. Por ter origem na tradição oral encontramos várias versões da lenda do Rei Arthur, entretanto na maioria delas Arthur é personagem principal que se torna rei ao

¹¹ Os feéricos, no universo de Cursed, são compreendidos como uma espécie de seres mágicos.

reivindicar a espada excalibur, seja a partir da força para retirá-la de uma pedra ou com ato condescendente da dama do lago para entregar o objeto sagrado. Para além de Arthur, outros personagens são comuns na história, como Merlin, o mago, Morgana, a fada e os cavaleiros da tábua redonda, como Lancelot, Percival, Gawain e entre outros. As histórias que circundam a lenda do rei Arthur sempre tratam de batalhas por disputas de reinos e até mesmo a procura de itens religiosos cristãos, como o Santo Graal. O primeiro registro escrito sobre a lenda data de 1136 com produção sobre a “História dos Reis da Bretanha” de Geoffrey de Monmouth, outras narrativas arthurianas da mesma época são “Erec, O cavaleiros do Leão” de 1170 escrito por Chrétien de Troyes e a “A morte de Arthur” de 1485 de Thomas Mallory. Entretanto, é só na obra *As Brumas de Avalon* (1982) de Marion Zimmer Bradley que as mulheres ganham voz nas histórias sobre o Rei Arthur. (MODOLO; CORRÊA, 2020)

A produção de Bradley torna-se significativa, pois além de dar espaço narrativo para as mulheres, ela nomeia a dama do lago de Viviane, algo que Thomas Mallory, principal inspiração de Bradley, não faz em sua produção. Nomear Viviane é o primeiro passo para desmistificar e dar identidade a personagem, afastando de uma denominação pautada exclusivamente na função. Embora a narrativa criada por Tom Wheeler e Frank Miller não seja baseada em *As Brumas de Avalon*, temos na série e na graphic novel a necessidade de reimaginar os personagens canônicos e reinterpretar a história a partir da perspectiva de uma personagem feminina, nesse caso de Nimue, a Dama do Lago. Em entrevista para o site *Looper* em 2020, Tom Wheeler afirmou que *Cursed* foi uma maneira de apresentar as lendas Arthurianas a sua filha, ao mesmo tempo que podia reafirmar que ela, enquanto mulher, poderia ser uma heroína.

MEDIEVALISMO EM SÉRIE

Como explicado no item relacionado ao medievalismo, esta área do saber normalmente utiliza de características do medievo para dar verossimilhança a suas narrativas. Ao longo da série é possível observar o passado medieval evocado nos mais simples detalhes, podemos ver o medieval nas roupas, nas ferramentas, nas interações, nas questões políticas, nas armas e na arquitetura. Nesta cena observamos Nimue (à direita), disfarçada de abadessa, conversando com Morgana (à esquerda), ao fundo observamos o corredor da Abadia de Yvoire.



Nimue e Morgana conversam sobre o relacionamento secreto entre Morgana e Célia na Abadia de Yvoire. FONTE: Netflix

Para além da construção arquitetônica que remete a um mosteiro, podemos observar também que a escolha das roupas denota o status das personagens em questão enquanto participantes de uma ordem religiosa. De acordo com Stefani (2005) (apud Silva, 2019, p. 20), a roupa comunica características tais como gosto e situação social, bem como de pertencimento a um determinado grupo. Nesse sentido, a cena remete ao medievalismo por elencar os aspectos e ter a Idade Média como referencial, mostrando o uso de elementos cênicos, arquitetônicos e figurinos característicos de época, ainda que seja para retratar um espaço e ordem religiosa fictícios. Em outra cena na abadia podemos observar também o local destinado a orações, refeitório e até mesmo o celeiro indicando criação de animais para uso, extração e consumo.

Como bem pontua Marques (2020, p.43) é comum que os mundos fantásticos tenham características do mundo real, pois é uma forma do espectador perceber e decodificar aquele espaço. Em razão disto, os recursos utilizados para a constituição dos lugares em que os personagens circulam vão sempre remeter ao mundo real, mesmo que esse real seja o passado, que neste caso é a Idade Média.

AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

Como mostram Gaby Allrath, Marion Gymnich e Carola Surkamp (2005, p.29), a fantasia, bem como a ficção científica e o mistério são formas ficcionais televisivas que normalmente questionam as normas tradicionais de gênero. Ainda sobre as narrativas seriadas, de acordo as autoras, é a partir de uma análise mais próxima das categorias de gênero, sexo e sexualidade que podemos constatar o desenvolvimento das narrativas seriadas em estruturas mais complexas. Portanto,

While in earlier series women were more often than not depicted in domestic or professionally subordinate roles, they have increasingly been shown as strong, independent, professionally successful and assertive characters since the early 1990s, thus challenging traditional gender norms. (ALLRATH, GYMNICH, SURKAMP, 2005, p. 29)¹²

Um levantamento rápido seria o bastante para observarmos que o gênero de fantasia tem relações complexas com o feminino. O Senhor dos Anéis, A Roda do Tempo, *The Witcher*, *Game Of Thrones* e entre outros são exemplos de como as mulheres assumem o papel de coadjuvante, ou são diluídas na narrativa em favor de um protagonismo masculino. Nessas séries é possível observar personagens femininas fortes e independentes, entretanto, em alguns casos, a transformação da personagem só acontece através da violência física, psicológica e sexual. É como se essas novas narrativas só formassem mulheres fortes através de um custo muito grande, porque “normalmente” as mulheres não são consideradas fortes, enquanto aos homens a força é uma característica inerente. Muito dessa leitura alude a como entendemos as questões de gênero e suas representações dentro e fora da cultura pop.

Ainda que gênero seja uma pauta discutida amplamente pelo feminismo e associado ao feminino, precisamos compreender que gênero é o estudo das relações entre os sexos. Nesse sentido, Joan Scott (1990, p. 21) explica que “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”. Isto é, gênero é uma categoria criada socialmente para estudar as transformações que decorrem do relacionamento entre os sexos. Como explica Ana Paula Martins (2015, p.234), a partir da segunda onda do movimento feminista, que tem como mote “o pessoal é político”, existe uma busca para desmistificar as desigualdades entre os sexos, na qual percebido uma estrutura de dominação patriarcal que começa na vida privada e termina na vida pública. Desta forma, o patriarcalismo é entendido como autoridade do homem sobre a mulher nos domínios da vida privada, que conseqüentemente se estende aos mais diversos campos da vida pública.

Circunscritos dentro de uma cadeia de significação dominada pelo pensamento patriarcal e dentro do aspecto de diferenciação entre os sexos, Scott apresenta os símbolos

¹² Enquanto nas séries anteriores as mulheres eram mais frequentemente retratadas em papéis domésticos ou profissionalmente subordinados, elas têm sido cada vez mais mostradas como personagens fortes, independentes, profissionalmente bem-sucedidas e assertivas desde o início dos anos 90, desafiando assim as normas tradicionais de gênero. (ALLRATH, GYMNICH, SURKAMP, 2005, p. 29, tradução nossa)

e os conceitos normativos. Em que os símbolos podem ser averiguados como representações que abarcam múltiplas formas, que por vezes são contraditórias, e os conceitos normativos “são expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tipicamente tomam a forma de uma oposição binária que afirma de forma categórica e sem equívoco o sentido do masculino e do feminino” (SCOTT, 1990, p. 21). Ou seja, são instituições responsáveis por normatizar e limitar os possíveis sentidos que os símbolos podem ter.

Em *Cursed*, a diferença entre os sexos é pautada pela Igreja, especialmente por causa da trama, na qual a igreja tem papel importante no desenrolar dos acontecimentos. Em tela, a instituição reforça um ideal bíblico defendido historicamente e perpetuado por construções sociais em que o homem aparece como superior à mulher. Para Roger Chartier (1991, p. 186), no artigo “O mundo como representação”, a forma pela qual o texto é apresentado autoriza novos usos e recepções, logo, sendo a trama conduzida ou não pela igreja, *Cursed*, na qualidade de narrativa seriada ressignificada, traz o feminino como protagonista em uma constante tentativa de subversão das fixadas normas de representação de gênero impostas pelo catolicismo.

Para compreendermos como *Cursed* trabalha a representação do feminino dentro contexto narrativo em que a igreja institui as normativas de gênero optamos por analisar quatro personagens, todas mulheres, sendo elas Nimue, Morgana, Lady Lunete e figurante, apontando como as construções propostas pelo neomedievalismo e medievalismo fabricam e perpetuam simbolismos e ausências a partir do gênero.

Em *Cursed* os autores têm em Nimue o difícil trabalho de apresentar uma protagonista feminina dentro de um universo fantástico frequentemente liderado por homens, como, por exemplo, a história que inspirou a série e outros mundos fantásticos que ganharam o apreço do público na televisão e nos streamings. A priori percebemos Nimue como uma garota com notório poder, mas que não quer assumir seu papel como líder, se mostrando avessa ao talento mágico que possui por ser perseguida pelo povo do Céu e pelos paladinos vermelhos, uma vez que é por causa deles que ganha a alcunha de bruxa. Nas críticas à *Cursed*¹³ é comum constatarmos reclamações sobre o rápido desenvolvimento da protagonista, que saiu de garota indefesa para Rainha em poucos

¹³ Em crítica realizada no site Valkirias em 2020, Thay Gualberto descreve o desenvolvimento de Nimue como “[...] garota inocente jogada no meio de uma trama política muito maior do que ela para a rainha de um povo e uma figura quase religiosa em questão de instantes, o que é difícil de acreditar. É uma narrativa similar a de Daenerys Targaryen na já citada *Game of Thrones*, porém com menos sutilezas e sem uma história forte em que se basear.” (GUALBERTO, 2020, n.p)

episódios. Mas no decorrer da série observamos a personagem entrando em conflito ao ser alçada a postos de lideranças, por achar que seus poderes são nocivos aos outros, consciência que adquiriu através da reiteração negativa da imagem dela como bruxa e feiticeira. Tal reforço está baseado em um sistema de interpretação de símbolos patriarcal, em que a mulher que detém grande poder ou saber é rotulada de maneira depreciativa e vista como perigosa.



Kaze, Nimue e Morgana observando a história de Callieach nas paredes em Sangue dos Irmãos.
FONTE: Netflix.

Esse entendimento que Nimue tem acerca de si fica mais evidente quando ela encontra um campo de batalha chamado “Sangue dos Irmãos” amaldiçoado pela deusa Callieach, que com uma névoa mágica fez com que soldados do Império Romano atacassem uns aos outros. É inegável o quanto Nimue se vê em Callieach, conforme Morgana e Kaze explicam a mitologia que circunda toda história da batalha. A garota empata com a deusa explicando que nem todos os demônios sabem que são demônios, o que pressupõe que ela compreende sua natureza, já deusa aranha, no momento da guerra, não. A partir desse momento, fica visível para as outras garotas o porquê de Nimue não querer a liderança, poder ou mesmo a espada feérica. Assim, Kaze irrompe a hesitação de Nimue explicitando que ela é muito mais forte do que Merlin, e que a espada do poder a escolheu por este motivo, assim restava a ela empunhar a espada e liderar. A montagem das cenas mostra que desde o início do seriado Nimue consegue ter dimensão do seu poder, e que em razão disso estava destinada à liderança, pois no primeiro episódio ela é escolhida pelos Ocultos como conjuradora, alto posto do sacerdócio para seu povo. No entanto, ela se priva destes lugares justamente por acreditar que não deve ocupar aquele espaço ou utilizar seus poderes, afinal ela é uma bruxa, uma mulher má e hostil.

Embora o desenvolvimento da protagonista tenha sido, de fato, acelerado, a cena da batalha é uma importante virada de chave, já que em virtude dela Nimue desvincula do passado marcado pelo constrangimento de uma importunação indevida, marcada principalmente por questões de gênero, para se tornar Rainha Feérica.

A série segue apresentando personagens importantes para o enredo, mas antes de adentrarmos em suas respectivas investigações, gostaríamos de chamar a atenção para a cena de uma figurante, que representa uma feérica é queimada em praça pública. Na cena percebemos uma mulher, que ganha a alcunha de bruxa sendo pendurada ao passo que os paladinos vermelhos explicam que ela é impiedosa, pois matou um dos participantes da irmandade. A população enfurecida pela narrativa criada pelos paladinos pede pela queima da feérica. Em cena,

A relação de representação é, desse modo, perturbada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, num instrumento que produz uma exigência interiorizada, necessária exatamente onde faltar o possível recurso à força bruta [...] (CHARTIER, 1991, p. 185).



Mulher feérica sendo crucificada por paladinos vermelhos. FONTE: Netflix.

Os paladinos vermelhos neste ato configuram os feéricos como o outro, inimigos da população humana e cristã, não só pela violência, mas pelo simbolismo de extirpar em praça pública o corpo da bruxa, mulher, de sua existência em um ato de fé e servidão a Deus e a Igreja. Nesse exemplo podemos perceber a prática de uma normativa instituída tanto pela igreja, quanto pelo patriarcado, de estabelecer seus símbolos de dominação através do outro feminino.

Outra personagem que chama a atenção na série é Morgana, mulher preta, que também é um pilar importante para a resistência feérica. A construção, o texto e as atitudes da personagem são atravessados por questões como a independência feminina e sexualidade, que só não se torna característico da interseccionalidade¹⁴ porque a série não discute raça.



Morgana interpretada pela atriz Shalom Brune-Franklin. FONTE: Netflix.

A representação não a mostra como mulher preta, embora seja. Aparece sub-representada mesmo tendo papel de “destaque” na série, já que é amiga de Nimue. A mulher preta aqui serve de auxílio para a narrativa da protagonista branca, enquanto a suas questões de vida são reservadas a poucos minutos de tela. Assim, compreendemos que todo esse não desenvolvimento da personagem fica subentendido como representação na ausência, que escancara a falta de simbolismo e nuances próprias do ser mulher preta num processo de mobilização histórica pautado no feminismo branco realizado pelo neomedievalismo. (TUCHMAN, 1978 apud PEKALA, 2016, p.25) (FURETIÈRE, 1727 apud CHARTIER, 184).

¹⁴ “Embora o termo “interseccionalidade” tenha sido cunhado apenas em 1989 pela teórica feminista estadunidense Kimberlé Crenshaw (1991), a preocupação em entrelaçar distintas formas de diferenciações sociais (e de desigualdades) é bem anterior, e um de seus marcos simbólicos tem sido visto como as contribuições do influente manifesto de 1977 do Combahee River Collective. Tratava-se de um coletivo de feministas negras e lésbicas baseado em Boston, entre 1973 e 1980, o qual defendia uma luta articulada não apenas contra a opressão sexual das mulheres, mas também e um de seus marcos simbólicos tem sido visto como as contribuições do influente manifesto de 1977 do Combahee River Collective. Tratava-se de um coletivo de feministas negras e lésbicas baseado em Boston, entre 1973 e 1980, o qual defendia uma luta articulada não apenas contra a opressão sexual das mulheres, mas também contra outras formas de dominação e de desigualdades baseadas em racismos, heterossexismos e exploração por classe social (BASSEL, 2010; LEWIS, 2009; HULKO, 2009; VIVEROS VIGOYA, 2008; DAVIS, 2008; DENIS, 2008; BRAH, 2006, 2007; VERLOO, 2006; KNAPP, 2005; BREWER, 2005; BRAH E PHOENIX, 2004; ZERAI, 2000, etc.).” (HENNING, 2015 p.102-103)

Já Lady Lunete aparece na série como a representação da mulher louca. A rainha mãe foi presa pelo seu próprio filho, o Rei Uther, após envenenar o degustador oficial do palácio. Mesmo ganhando o epíteto louca, a rainha é uma mulher lúcida, que desempenha o papel de conselheira do filho, quando a este convém. É com ela que observamos um dos poucos discursos contra o poder político controlado pelo patriarcado:

Eu não estava destinada a ter filhos. Sabe, eu estava destinada a governar. Esse era meu talento. Rainha mãe para todos os meus súditos. Mas neste patético mundo dos homens, suas linhagens tolas e regras antiquadas, não aconteceu. Fui relegada para que você virasse rei (CURSED, 2020, ep. 8)



Lady Lunete explica ao Rei Uther (ao fundo) o seu desejo de governar. Fonte: Netflix.

Nesta conversa ela revela a Uther, que perdeu o bebê no momento do parto, e que, portanto, ele era adotado, pois ela não conseguiu ter o filho herdeiro para que ele pudesse assumir o poder, que deveria estar destinado a ela. O caso da rainha, exemplifica o que Tania Swain debate no artigo “Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade” de 2017, em que a mulher que não procria não existe para uma ordem heterossexual e patriarcal, em função disso são obrigadas a uma procriação compulsória para afirmar seu sexo e gênero frente a uma sociedade conduzida por homens. Dentro desse sistema, a mulher não é dona do corpo, nem “naturalmente” e nem na sua individualidade, afinal os homens se apossam das mulheres através do casamento. A rainha Lunete tem sua existência significada pela procriação e pelo ser esposa, já que a única utilidade dela na corte era gerar um herdeiro homem para suceder o rei (SWAIN, 2017).

As mulheres detalhadas chamam a atenção por demonstrar como a série compreende o feminino, seja a partir da violência como reafirmação do poder dos homens sobre as mulheres, que acontece em outras séries como já fora citado, ou apresentando-as enquanto questionadoras do status quo, em que o homem é o poder institucional, seja ele político ou religioso. Ademais, a partir dessas mulheres é possível observar a condução narrativa com elementos contemporâneos promovidos pelo neomedievalismo.

QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS EM UM MUNDO MEDIEVAL

Muito do que acontece em *Cursed*, seja em termos de texto ou imagem, se deve principalmente a mobilização e atravessamento de discursos históricos permitidos pelo neomedievalismo, ainda que a Idade Média seja, incontestavelmente, seu ponto de referência. Para Daiana Sigiliano, Gêsa Cavalcanti e Gabriela Borges (2017, p.1), o discurso e a imagem na série estão diretamente relacionados a como vemos e interpretamos o mundo.

Os produtos dessas indústrias possuem impacto no tecido social e embora, como pontua Cuklanz (1999), a relação existente entre televisão e mudança social seja complexa e apenas parcialmente entendida, parece ao menos haver um consenso sobre como a imagem de um personagem ou o modo como uma determinada temática é abordada pode determinar “quem ascende, quem descende, quem é incluído, quem é excluído” (HALL, 2015, p.10), o que é reforçado, o que é desconstruído (CUKLANZ, 1999; HALL, 2015, p.10 apud SIGLIANO et. al, 2017, p.1).

Ainda de acordo com Sigiliano et. al. (2017, p. 1-2), as produções midiáticas são reimaginadas e reinventadas tendo como base a realidade, o que aproxima os telespectadores. Consequentemente, o discurso veiculado é resultado dos debates que estão em evidência no momento em que aquela obra está sendo produzida. É o caso do texto feminista de afirmação.



Morgana (à direita) e Nimue (à esquerda) conversam sobre o destino de Nimue.

FONTE: Netflix.

Em uma passagem da série, Nimue é aconselhada a não se apegar a um homem, pois ela era importante demais para tal. Nesta cena, Morgana está se referindo ao romance entre Nimue e Arthur, e como isso poderia prejudicar o objetivo de barganhar/lutar pela liberdade do povo feérico. O discurso de Morgana vem de um feminismo que combate o que D'amore (2014 apud Sigliano et. al, 2017, p. 3) apresenta como um costume da narrativa televisiva, perceptível, em especial nos anos 80, em que as personagens femininas abdicavam da sua inteligência e independência para dar espaço aos interesses românticos ou questões associadas à beleza. Além disso, o discurso de Morgana para Nimue subverte a compreensão de que a mulher só é/está completa ao lado de um homem.



Em cena Lenore e Nimue. FONTE: Netflix

Outra fala que chama a atenção sobre esse discurso mais contemporâneo é quando Nimue escuta da sua mãe que não é uma garota frágil, mas uma garota guerreira e forte. Toda essa cena acontece após um ataque depreciativo promovido por adolescentes da aldeia. Lenore através da fala trás ressignificações atuais sobre o corpo feminino, que outrora era constantemente tido como frágil e inferior, agora verificado como forte e reativo, contrário ao determinismo biológico, que vez ou outra é acionado em conjunto com outros símbolos e representações para acentuar as diferenças entre homens e mulheres (SWAIN, 2017).

Para Carolina Gual Silva (2021, p.187), compreendemos os papéis de gênero na Idade Média de maneira sólida, quando na verdade eram fluidos e de relação muito complexas. Não é dizer, porém, que não existia misoginia ou desigualdade durante o período indicado, mas que não é algo exclusivo dele. De acordo com Bennet e Karras (2013, p. 3-4 apud SILVA, 2021, p.186), “quando os intelectuais europeus definiram o passado dividido em três partes, antigo, medieval, moderno, histórias sobre mulheres e gênero permaneceram como poderosos determinantes do “medieval”. É a partir dessa concepção que emerge, atualmente, o ideal do cavaleiro cortês e da donzela operada em favor de discurso da extrema direita para fixar a ideia de um papel natural da mulher (KAUFMAN; STURTEVANT, 2020, p.7 apud SILVA, 2021, p.186).

Podemos entender que o que temos em *Cursed*, segundo Silva (2021, p. 187-188), é a junção entre os entendimentos acerca dos papéis de gênero na sociedade atual e a percepção (representação) do que vem a ser a idade média. É nesse jogo de forças, situada contemporaneidade, que é criada a apropriação do passado medieval. Por consequência, a imagem/representação que fazemos de um objeto (período histórico) é, para Blanchot (1987, p.255 apud PEREIRA, 2020, p.60), um rastro de desaparecimento e afirmação, em que este último acomoda uma infinidade de sentidos. A imagem,

[...] apresenta o objeto, mas, ao mesmo tempo, atesta sua ausência. —A imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa [...] mas corre também o constante risco de nos devolver não mais a coisa ausente, mas a ausência como presença [...]. Ora, a imagem não vem simplesmente depois do objeto, como o senso comum nos faz supor; o distanciamento que implica esse processo representativo não nos diz que a imagem simplesmente se distancia do objeto, mas que ela é, na leitura de Blanchot, o próprio distanciamento (BLANCHOT, 1987, p.264 apud PEREIRA, 2020, p.60).

Para Nilton Mullet Pereira, este distanciamento¹⁵ pode ser lido como imaginação, pois é “uma potência que sobrevoa o que é atual, num jogo de ir e vir, de atualização e individuação, que cria a vida”(PEREIRA, 2020, p.61). Em resumo, a imaginação aparece como criadora desse passado medieval veiculado nas séries de tv, porque ela, assim como o que entendemos por neomedievalismo, suspende as representações e reconfigura de forma diferentes, originando novas formas de pensar a idade média.

¹⁵ É importante salientar que Pereira configura o distanciamento como imaginação no contexto de uma aula de história, mas utilizaremos a leitura para compreender o processo de imaginação como algo que não se limita, mas transborda a sala de aula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Cursed*, os personagens Merlin e Nimue em conversa dizem que “viver exige imaginação” (CURSED, 2020, ep.9), articulando o passado, o presente e os possíveis futuros do povo feérico frente às diversas ameaças sofridas. Intencionalmente ou não, o entendimento da imaginação feito por Merlin corrobora o que Paixão e Borges (2018) entendem por imaginação, em que ela “expande a experiência da pessoa para além da realidade imediata; reportando-se ao passado, ao mesmo tempo em que vislumbra o futuro, e cria um presente alternativo” (PAIXÃO; BORGES (2018, p.1 apud PEREIRA, 2020, p.61).

Desta maneira, a imaginação como força criativa da vida aparece tanto dentro - em articulação feita por Merlin para pensar a história do povo feérico, quanto fora da série, na concepção e recepção do produto audiovisual. A concepção, feita por roteiristas e produtores, se apropria da imaginação, aqui entendida, pelos empréstimos e organizações históricas realizados pelo medievalismo e neomedievalismo, à medida que a recepção é feita pelos espectadores em processo ativo de aprendizagem histórica.

Podemos verificar, então, que as séries de tv atuam através da potencialidade da imaginação para ressignificar representações e narrativas sobre a história, em que a realidade tem papel determinante incidindo diretamente no processo de construção dessas obras. Por tal motivo, podemos observar o constante aperfeiçoamento das narrativas seriadas atrelados a um crescimento da representação feminina, interpretado pela ascensão pensamento feminista e das discussões acerca do categorias de gênero. Portanto, as séries de tv podem, além de ser um objeto de estudo, pois são possuidoras de historicidade, ser também ferramentas de aprendizagem para a história.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALLRATH, G.; GYMNICH, M.; SURKAMP, C. Introduction: towards a narratology of tv series. **Narrative Strategies In Television Series**, [S.L.], p. 1-43, 2005. Palgrave Macmillan UK. DOI: http://dx.doi.org/10.1057/9780230501003_1.

ALTSCHUL, Nadia R.; GRZYBOWSKI, Lukas Gabriel. Em Busca dos Dragões: a Idade Média no Brasil. *Antíteses*, Londrina, v. 13, n. 25, p. 24-35, jan./jun. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-3356>.

CAMPOS, Ángel Carrasco. Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. **Miguel Hernandez Communication Journal**. S.I, n.1, p.174-200, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3304326>. Acesso em: 05 maio 2022.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 5, n. 11, p. 173-191, abr. 1991. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40141991000100010>.

COOTE, Lesley. A Short Essay about Neomedievalism. In: FUGELSO, Karl (org.). **Studies in Medievalism XIX: defining neomedievalism(s)**. Cambridge: Boydell & Brewer Ltd, 2010. Cap. 4. p. 25-34.

COUTO, Paloma Rodrigues Destro. **Um jogo de rainhas: as mulheres em Game of Thrones**. 2015. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Cap. 2. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/164>. Acesso em: 25 abr. 2022.

CURSED - a lenda do lago. Direção de Jon East, Daniel Nettheim, Zetna Fuentes, Sarah O'gorman. Produção de Frank Miller, Tom Wheeler. Reino Unido: Netflix, 2020. (546 min.), P&B

GATES, Christopher. **Cursed Creators Reveal The Inspiration Behind Their Netflix Series**. 2020. Disponível em: <https://www.looper.com/226897/Cursed-creators-reveal-the-inspiration-behind-their-netflix-series/>. Acesso em: 14 maio 2022.

GUALBERTO, Thay. **Cursed: uma série amaldiçoada por sua mania de grandeza**. 2020. Disponível em: <https://valkirias.com.br/Cursed/>. Acesso em: 10 maio 2022.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, [S.L.], v. 20, n. 2, p. 97, 25 dez. 2015. Universidade Estadual de Londrina. <http://dx.doi.org/10.5433/2176-6665.2015v20n2p97>.

MACHADO, Arlindo. A narrativa seriada: categorias e modalidades. **Anais..** São Paulo: ECA-USP, 1999.

MACHADO, A. Pode-se falar em gêneros na televisão? **Revista FAMECOS**, v. 6, n. 10, p. 142-158, 10 abr. 2008.

MARQUES, Diana Sofia da Silva. **Ecoss da Idade Média em A Song of Ice and Fire de George R. R. Martin**. 2020. 202 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/46515>. Acesso em: 13 abr. 2022.

MARTINS, A. P. A. (2015). O sujeito “nas ondas” do feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade. **Revista Café com Sociologia**. v.4. n.1, p.231-245.

MOBERLY, B.; MOBERLY, K.. Neomedievalism, Hyperrealism, and Simulation. In: FUGELSO, Karl (org.). **Studies in Medievalism XIX: defining neomedievalism(s)**. Cambridge: Boydell & Brewer Ltd, 2010. Cap. 3. p. 12-25.

MODOLO, G.; CORRÊA, L.. Narrativas Arthurianas: diferentes perspectivas da Lenda do Rei Arthur. In: JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 16., 2020. Anais eletrônicos [...] São Paulo, 2021. Disponível em: <http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/xvijornada/paper/view/1870>. Acesso em: 26 abr. 2022.

NADALE, Marcel. Qual foi a primeira série de TV? 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-foi-a-primeira-serie-de-tv/>. Acesso em: 19 maio 2022.

PENKALA, Ana Paula. “Elas estão vivas, diabos! É um milagre!”: uma reflexão sobre o feminismo contemporâneo, a representação feminina na mídia e a socialização na série Unbreakable Kimmy Schmidt. In: Lopes, A. E. M.; Silva, D. G. G.; Faria, M. L. (Org.). Comunicação e cultura midiática: diálogos interdisciplinares. 1ed. Porto Alegre: Editora Fi, 2017, p. 21-56.

PEREIRA, Nilton Mullet. O que pode a imaginação na aprendizagem histórica? **Clio: Revista de Pesquisa Histórica**, [S.L.], v. 38, n. 1, p. 48-67, 29 jul. 2020. CLIO: Revista de Pesquisa Historica. <http://dx.doi.org/10.22264/cliio.issn2525-5649.2020.38.1.06>.

POLETTI, Thays Renata; FERNANDES, Márcio. Sons para sonhar: sonhos para ouvir - as radionovelas e a mágica da palavra falada no rádio. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v. 32, n. 49, p. 135-147, dez. 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062009000200014&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 13 maio 2022.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. **Educação & Realidade**: Porto Alegre, 1990. v. 15, n. 2, p. 71-99.

SIGILIANO, D; CAVALCANTI, G.; BORGES, G. Feminismo e TV Social: A Repercussão dos Telespectadores Interagentes sobre o Empoderamento de Dana Scully em The X-Files. In: 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2017. p. 1-15.

SILVA, Carolina Gual. Relações de gênero e telenovelas: um estudo de caso com abordagem de neomedievalismo. **Signum: revista da ABREM, S.I**, v. 22, n. 1, p. 183-203, 2021. Semestral. Disponível em:

<http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/609>. Acesso em: 05 maio 2022.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia (São Paulo)** [online]. 2014, vol.14, n.27, pp. 241-252.

SILVA, Thaiany Batalha Santos da. **Análise de figurino da personagem Sansa Stark do seriado Game Of Thrones**. 2019. 85 f. TCC (Graduação) - Curso de Design de Moda, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/56261>. Acesso em: 20 abr. 2022

SWAIN, Tania Navarro. Meu corpo é um útero? Reflexões sobre procriação e Maternidade. In: **Feminismo e Maternidade: Diálogos Interdisciplinares**. Cristina Stevens (Org.). Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2007.

TEIXEIRA, Felipe da Silva. **O impacto da Netflix na produção e consumo de conteúdo audiovisual**. 2015. 51 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social/Jornalismo, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Cap. 3.

TOSWELL, M.J. The Simulacrum of Neomedievalism. In: FUGELSO, Karl (org.). **Studies in Medievalism XIX: defining neomedievalism(s)**. Cambridge: Boydell & Brewer Ltd, 2010. Cap. 6. p. 44-58.

.

REVISTA CENAS EDUCACIONAIS: UNEB

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

- A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, deve-se justificar no ato da submissão nos "Comentários ao editor".
- O arquivo da submissão está em formato Microsoft Word, OpenOffice ou RTF.
- URLs para as referências foram informadas quando possível.
- A proposta submetida segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em [Diretrizes para Autoras\(es\)](#)
- Em caso de submissão a uma seção com avaliação pelos pares (ex.: artigos), as instruções disponíveis em [Assegurando a avaliação pelos pares cega](#) foram seguidas.

Diretrizes para Autores

- A Revista Cenas Educacionais (CEDU) publica trabalhos inéditos em português, espanhol, francês e/ou inglês.

- Os manuscritos/artigos com intuito de publicação na CEDU deverão ser encaminhados pelo portal da revista. Caso a(o) proponente ainda não seja(m) registrada(os), basta realizar sua inscrição em <https://www.revistas.uneb.br/index.php/cenaseducacionais/user/register> caso já tenha cadastro basta acessar o portal em <https://www.revistas.uneb.br/index.php/cenaseducacionais/login/signIn>
- Serão aceitos textos na forma de artigos de pesquisa original ou de revisão de literatura, relatos de experiências e/ou de casos, entrevistas, traduções, resenhas e pontos de vista que tratem de temáticas de interesse das áreas de Ensino, Educação e Interdisciplinaridade.
- A(os) autoras(es) deve(m) apresentar uma declaração de que o manuscrito não está em avaliação para outra publicação.

- Cada artigo poderá ter até **cinco (5)** autoras(es). Recomenda-se que: pelo menos, um dos autores tenha o título de mestre/doutor; e que todos os autores sejam vinculados a grupos de pesquisas. Em casos especiais, quando justificado, o artigo poderá ter mais autoras(es).

- A versão inicial deve ser submetida em formato '.doc' ou '.docx', respeitando-se apenas os limites de tamanhos apresentados a seguir:

- Artigos, ensaios, relatos, entrevistas e traduções: de 10 a 35 páginas, sem contar as referências, anexos e apêndices;
- Resenhas e pontos de vista devem apresentar até 3.000 palavras.

- Junto com o texto, deve ser encaminhada autorização para publicação do trabalho, se aprovado pelo Comitê Científico e pelo Conselho Editorial da **CEDU**.

- Todos os textos enviados para a **CEDU** serão submetidos à apreciação do Conselho Editorial, que analisa sua adequação às Normas e à Política Editorial da Revista e decide por seu envio aos pareceristas ou sua recusa prévia.

- O texto encaminhado (artigos de pesquisa original ou de revisão de literatura, relatos de experiências e/ou de casos, entrevistas, traduções, resenhas e pontos de vista) será objeto de avaliação técnica prévia pela equipe editorial. Ao ser considerado pertinente ao escopo, o texto será encaminhado para apreciação de pareceristas em regime de avaliação **AD HOC** (duplo-cego: com os nomes das/os pareceristas e das/os autoras/es permanecendo em sigilo - as/os revisoras/es designadas/os serão independentes das/os autoras/es e filiadas/os a instituições diferentes), que sugerirá pela aprovação ou reprovação quanto a publicação do texto submetido.

- As resenhas bibliográficas deverão ser de livros recentes, publicados preferencialmente nos últimos cinco (5) anos, e apresentar a referência completa da obra analisada, especificando: autora(es), título, local (cidade), editora e ano de publicação.

- O padrão adotado pela revista para citações e referências seguem as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) em vigor: NBR 6022 – Artigo em publicação periódica impressa; NBR 6023 – Referências; NBR 10520 – Citações em documentos, à exceção das orientações aqui colocadas, que substituem as orientações das normas citadas.

- O trabalho que estiver fora das normas e destas orientações não será enviado para avaliação do Conselho Editorial.
- Se necessário, mesmo que o texto tenha sido considerado aprovado, o manuscrito será devolvido para os devidos ajustes, visando à sua melhoria.

- Nos artigos, ensaios, entrevistas, relatos de experiências, traduções e resenhas as notas explicativas devem vir no rodapé da página e as referências devem vir após o texto, seguindo a ordem alfabética.

- A **CEDU** reserva-se o direito de evitar a publicação de trabalhos de mesma autoria (ou coautoria) no mesmo número ou seção. Configuram-se casos especiais a ocorrência de números extras/suplementares/especiais.

- Na **folha de rosto** devem constar o título do trabalho em todos os idiomas e a(s), em caixa alta, fonte 12 e centralizados; e autoria(s), com nome(s) completo(s), conforme apresentado na plataforma lattes (<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do?metodo=apresentar>) ou no ORCID (<https://orcid.org>), em fonte tamanho 12, alinhamento à direita, espaçamento simples entre linhas; com sua(s) respectiva(s) afiliação(ões) em nota de rodapé contendo: **a maior titulação** em curso e/ou concluída; **função e vínculo** (docente ou pesquisador(a) na Faculdade/Universidade...); **integrante do Grupo** ... (conforme o diretório de grupos - <http://lattes.cnpq.br/web/dgp>); **ORCID** (<https://orcid.org/>); **contato** (e-mail).

- A digitação, a organização e a formatação do manuscrito para submissão anônima devem seguir as seguintes orientações:

- Papel tamanho A4 (21cm x 29,7cm) com margens direita e inferior com 2cm e esquerda e superior com 3cm;
- Utilizar exclusivamente a fonte Candara;
- Título em língua principal em fonte tamanho 14 em negrito, alinhamento centralizado, espaçamento simples entre linhas;
- Título em pelo menos duas línguas secundárias (inglês, espanhol e francês para textos completos em português) em fonte tamanho 12 sem negrito, alinhamento centralizado, espaçamento simples entre linhas;
- Resumos (com até 250 palavras, independentemente da língua) e até cinco palavras-chaves (selecionadas conforme TESAUROS http://pergamum.inep.gov.br/pergamum/biblioteca/pesquisa_thesauro.php?resolution2=1024_1 ou em DECS http://decs.bvs.br/cgi-bin/wxis1660.exe/decsserver/?IsisScript=../cgi-bin/decsserver/decsserver.xis&interface=language=p&previous_page=homepag e&previous_task=NULL&task=start) em fonte tamanho 11, alinhamento justificado, espaçamento simples entre linhas;
- Títulos de seção em fonte tamanho 13 em negrito, alinhamento justificado, espaço entre linhas de 1,5, espaçamento de 24 pontos antes e 18 pontos depois e vinculado ao próximo parágrafo;
- Títulos de subseção em fonte tamanho 12, alinhamento justificado, espaço entre linhas de 1,5, espaçamento de 24 pontos antes e 18 pontos depois e vinculado ao próximo parágrafo;
- Corpo do texto em fonte tamanho 12, alinhamento justificado, espaçamento entre linhas de 1,5 e recuo de 1,25cm na primeira linha do parágrafo;
- Citações longas em fonte tamanho 10, alinhamento justificado, espaçamento entre linhas simples e espaçamento de 12 pontos antes e 18 pontos depois;
- Notas de rodapé em fonte tamanho 10, alinhamento justificado, espaçamento entre linhas simples;
- Identificação de ilustrações e tabelas em fonte tamanho 10, alinhamento centralizado, espaçamento entre linhas simples com 12 pontos antes e 18 pontos depois;
- Fontes de ilustrações e tabelas em fonte tamanho 10, alinhamento centralizado, espaçamento entre linhas simples com 12 pontos antes e 18 pontos depois;

- Ilustrações e tabelas em alinhamento centralizado, espaçamento entre linhas simples;
- Referências em fonte tamanho 12, alinhamento justificado, espaçamento entre linhas simples com uma linha de espaço entre cada referência;

- As **referências** devem ser apresentadas ao final do texto, contendo exclusivamente as obras citadas, de acordo com o sistema autor-data da NBR 10520.

- Quando a referência tiver até três (3) autoras(es), todas(os) devem ser apresentadas(os). Acima dessa *quantidade, **a autoria deve citar o*(a) *primeiro(a) autor(a) seguido (a) de “et al.”
- Exemplos para apresentação das referências:
 1. a) Artigo

Até 3 autores – DOURADO, R. C. S.; BARBOSA, R. C.; AMORIM, A. Gestão escolar e processo de escolarização da EJA: impasse e perspectiva. **Cenas Educacionais**, v.1, n.1, p.297-320, 2018.

Com mais de 3 autores – MUSSI, R. F. F. et al. O ensino da antropometria na escola: uma proposta na educação em saúde. **Cenas Educacionais**, v.2, n.1, p.14-28, 2019.

1. b) Livro

Com um autor – FREIRE, P. **Pedagogia Dell'Autonomia**. Rorino: Gruppo Abele, 2014.

Quando escrito/organizado por até 3 autoras(es) – SANTOS, J. J.; ARAÚJO, G. C.; CARVALHO, E. M. S. (Org.). **Universidade e Escola**: reflexões e práticas interdisciplinares. Curitiba: CRV, 2019.

Quando for escrito/organizado por mais de 3 autoras(es) – AMORIM, A. P. D. et al. (Org.). **Ensino e produção do conhecimento na saúde, no esporte e na escola**. Goiânia: Kelps, 2018.

1. c) Capítulo de livro

Com até 3 autoras(es) – SILVA, L. D. O.; MOREIRA, N. R. Formação de professores e relações étnico-raciais. In: TEIXEIRA, E. C. N. S.; PRADO, J. R.; BRITO, R. S. (Org.). **Discussões sobre valorização docente**. Curitiba: CRV, 2018. p.161-180.

Com mais de 3 autores – CRUSOÉ, N. M. C. et al. Práticas Pedagógicas: construindo estratégias para a ação docente. In: PIRES, E. D. P. B. et al. (Org.). **Tecendo as Teias da Docência**: vivências dos subprojetos interdisciplinar e pedagogia. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2017. p.19-25

1. d) Trabalho apresentado em evento(s)

Com até 3 autoras(es): CRUZ, E. P.; BARZANO, M. A. L. **Quem educa o educador em ciências e biologia?** Considerações metodológicas de uma pesquisa de mestrado.

Anais IX Colóquio do Museu Pedagógico. Vitória da Conquista: UESB, p.2875-2884, 2011.

Com mais de 3 autores – SANTOS, S. F. et al. **Estudos da linha de pesquisa Educação, Linguagem, Cultura e Memória do Grupo de Pesquisa Cultura, Sociedade e Linguagem (GPCSL/CNPq)**. I Seminário de Educação e II Encontro da Rede de Gestão Interdepartamental A&B, 2013. Guanambi: UNEB, 2013.

OBS: Artigos originalmente submetidos por autores de instituições internacionais podem seguir a padronização da Associação Americana de Psicologia (APA).

- As ilustrações devem ter resolução mínima de 300 dpi e estar inseridas o mais próximo possível do trecho do texto a que se refere. A identificação deve aparecer imediatamente acima da ilustração, precedida da palavra designativa (desenho, foto, esquema, fluxograma, gráfico, mapa, organograma, planta, quadro etc.), seguida de seu número de ordem de ocorrência no texto, em algarismos arábicos, do respectivo título e/ou legenda explicativa de forma breve e clara, dispensando consulta ao texto. Imediatamente abaixo ilustração, deve(m) ser citada a(s) fonte(s), que identifica(m) o(s) responsável(is) pela mesma, precedida da palavra Fonte ou Fontes.

1. a) Exemplos

- **Tabela 1**- Proporção de docentes em Programas de Pós-Graduação em Esino do Brasil, segundo região geográfica, Brasil, 2019.
- **Figura 1** - Distribuição da produção científica brasileira em ensino em bases dados brasileiras, por ano de publicação.

- A(s) autoria(s) da submissão assume(m) as responsabilidades éticas

- De fiança quanto a veracidade/integridade das(os) informações/dados apresentadas/tratadas/discutidas no corpo do texto;
- Citações corretas e as adequadas identificações de referências/fontes mencionadas no manuscrito;
- Da não declaração(ões) de natureza caluniosa/difamatória e/ou que viole direitos de propriedade de qualquer natureza;
- Referente a identificação e citação de potenciais conflitos de interesses presentes na escrita/apresentação/publicação do texto;
- Da informação imediata a equipe editorial da revista a ocorrência de problemas no manuscrito de sua(s) autoria(s), para a célere correção mesmo em situação de já ter sido publicado (na forma de errata);
- Que todas(os) as(os) autores que assinam a proposta tenham participado/contribuído efetivamente na concepção, delineamento do estudo, análise dos dados, interpretação dos resultados, na redação e/ou revisão crítica do conteúdo;

- São consideradas violações das boas práticas éticas, portanto, indicativas de más condutas éticas, por parte das(os) autoras(es) proponente(s)

- Obtenção e/ou tentativa de publicação em duplicidade;

- Suspeita de similaridade na escrita encaminhada a **CEDU**;
- Fabricação de informações/dados;
- Apresentação/alteração/inclusão de autoria indevida;
- Não relatar conflito de interesse conhecido(s)/reconhecido(s) pelas(os) autora(es);
- Problema ético em pesquisa/manuscrito submetido com o intuito de publicação acadêmica-científica;

- A **CEDU** não cobra taxa de processamento de artigos (submissão, avaliação e publicação) aos autores e permite livre acesso a todo o conteúdo das edições aos leitores.

- Todo Manuscrito submetido a **CEDU** passa por análise em programa de antiplágio, com a finalidade de identificar plágio (cópia de trabalho intelectual de outrem sem o devido crédito) e autoplágio (reprodução total ou parcial de outro texto de autoria relativa ao manuscrito submetido). No caso de autoplágio a **CEDU** poderá devolver o texto para que a(s) autora(s) possam realizar as correções de menção de referência adequadamente.

- Os manuscritos/artigos com intuito de publicação na CEDU deverão ser encaminhados exclusivamente pelo portal da revista. Caso a/o proponente ainda não se registrado basta realizar sua inscrição em <https://www.revistas.uneb.br/index.php/cenaseducacionais/user/register> caso já tenha cadastro basta acessar o portal em <https://www.revistas.uneb.br/index.php/cenaseducacionais/login/signIn>

- A partir de primeiro de janeiro de 2022, em caso de aprovação final do manuscrito é necessário o envio de arquivo de áudio para publicação associada ao manuscrito/produto na página da CEDU. O áudio deve conter as seguintes informações: nome da revista, título da produção, autoria(s) (sugerimos citar o primeiro nome e último sobrenome) e resumo. Para fins de exemplo indicamos consultar modelo de áudios anexos a manuscritos já publicados na CEDU.

- Sugere-se fortemente, que no caso de aprovação final, as autorias encaminhem versão completa do manuscrito/produto em uma língua estrangeira (inglês, espanhol e/ou francês).

Artigos (Fluxo Contínuo)

Política padrão de seção

Declaração de Direito Autoral

Direitos Autorais

A submissão de originais para a Cenas Educacionais (CEDU) implica na transferência, pelas(os) autoras(es), dos direitos de publicação. Os direitos autorais para os manuscritos publicados nesta revista são das(os) autoras(es), com direitos da CEDU sobre a primeira publicação. As(os) autoras(es) somente poderão utilizar os mesmos resultados em outras publicações indicando explicitamente a CEDU como o meio da publicação original.

Licença Creative Commons

Exceto onde especificado diferentemente, aplicam-se à matéria publicada neste periódico os termos de uma licença [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/), que permite o uso irrestrito, a distribuição e a reprodução em qualquer meio desde que a publicação original seja corretamente citada.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.