

COLEÇÃO *Bahianas*

Alvanita Almeida e Ivia Alves (Org)

# Mulheres em Seriados

## *Configurações*









MULHERES EM SERIADOS  
CONFIGURAÇÕES

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

**Reitor**

João Carlos Salles Pires da Silva

**Vice-Reitor**

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

**Assessor do Reitor**

Paulo Costa Lima

**NÚCLEO  
DE ESTUDOS  
INTERDISCIPLINARES  
SOBRE A MULHER**  
FFCH/UFBA



NEIM

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL  
DA BAHIA

**Diretora**

Márcia Macêdo

**Diretora**

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

**Vice-Diretora**

Silvia Lúcia Ferreira

**Conselho Editorial**

*Alberto Brum Novaes*

*Angelo Szaniecki Perret Serpa*

*Caiuby Alves da Costa*

*Charbel Ninô El-Hani*

*Cleise Furtado Mendes*

*Dante Eustachio Ramacciotti*

*Evelina de Carvalho Sá Hoisel*

*José Teixeira Cavalcante Filho*

*Maria Vidal de Negreiros Camargo*

**Comissão Editorial**  
*Alda Britto da Motta*  
*Ana Alice Alcântara Costa*  
*Cecília M. B. Sardenberg*  
*Enilda R. do Nascimento*  
*Ivia Alves*  
*Silvia Lúcia Ferreira*

**Coordenação Editorial Executiva**

*Eulália Azevedo*

*Ivia Alves*

*Maria de Lourdes Scheffler*

*Silvia de Aquino*

*Ângela Maria Freire de Lima e Souza*

Financiamento





Alvanita Almeida  
Ivia Alves

# Mulheres em seriados

*configurações*

COLEÇÃO *Bahianas*, 17

Salvador | EDUFBA/NEIM/CNPq | 2015

2015, Autores  
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.  
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,  
em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico capa e miolo  
*Alana Gonçalves de Carvalho Martins*

Editoração  
*Tiago Silva dos Santos*

Revisão  
*Larissa Lacerda Nakamura*

Normalização  
*Adriana Caxiado*

---

Mulheres em seriadados: configurações / Alvanita Almeida, Ívia Alves  
(Organizadoras) - Salvador : EDUFBA, / NEIM / CNPq, 2015.  
216 p. - (Coleção Bahianas, 17)

ISBN 978-85-232-1394-7

1. Mulheres. 2. Televisão - Narrativas. 3. Mulheres - Representação - Mídia.  
4. Mulheres na Comunicação de massa - Análise. I. Almeida, Alvanita. II. Alves,  
Ívia. III. Universidade Federal da Bahia. Núcleo de Estudos Interdisciplinares  
sobre a Mulher. IV. CNPq.

CDU - 305  
CDD - 305.4

---

Editora filiada à



NEIM  
Estrada de São Lázaro  
197 - Federação  
40210-630 - Salvador - Bahia  
Tel.: +55 71 3237-8239  
[www.neim.ufba.br](http://www.neim.ufba.br)  
[neim@ufba.br](mailto:neim@ufba.br)

Editora da UFBA  
Rua Barão de Jeremoabo  
s/n - Campus de Ondina  
40170-115 - Salvador - Bahia  
Tel.: +55 71 3283-6164  
Fax: +55 71 3283-6160  
[www.edufba.ufba.br](http://www.edufba.ufba.br)  
[edufba@ufba.br](mailto:edufba@ufba.br)



# SUMÁRIO

7 INTRODUÇÃO



31 MULHERES NO COMANDO

Ivia Alves

41 NO COMANDO

*mulheres no comando na mídia televisiva*

Alvanita Almeida

51 AS REPRESENTAÇÕES DE MULHERES EM  
POLICE WOMAN, CSI E DEPOIS

Ivia Alves

65 A INCLUSÃO DAS “DIFERENTES” NAS SÉRIES  
TELEVISIVAS

Ivia Alves

81 AS DIVERSAS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NA  
DÉCADA DE NOVENTA

Ivia Alves

91 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EMANCIPADA EM *SEX  
AND THE CITY I*

Ivia Alves

- 103 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EMANCIPADA EM  
*SEX AND THE CITY II:*  
*as herdeiras de Sex and the City*  
Ivia Alves
- 119 REPRESENTAÇÕES DE MULHERES EM SERIADOS  
INVESTIGATIVOS  
*as novas parcerias*  
Ivia Alves
- 135 BELEZA, PROFISSÃO E MATERNIDADE  
*configuração da mãe em The Good Wife*  
Alvanita Almeida
- 147 AS MULHERES E A SEXUALIDADE NA SÉRIE  
*THE GOOD WIFE*  
Ângela M. F. de Lima e Souza e Ivia Alves
- 165 KALINDA SHARMA  
*força e mistério em uma personagem feminina de The  
Good Wife*  
Alvanita Almeida
- 175 GLORIA SHEPPARD E ALICIA FLORRICK  
*a construção discursiva de mães em séries de  
televisão*  
Alvanita Almeida
- 185 VELHAS HISTÓRIAS, NOVAS LEITURAS  
*a bela do século XXI*  
Alvanita Almeida
- 199 AS MULHERES NAS SÉRIES POLICIAIS DE  
PROCEDIMENTO INVESTIGATIVO  
Ivia Alves e Alvanita Almeida
- 215 QUEM É QUEM



## INTRODUÇÃO

Ivia Alves

Alvanita Almeida

### *Para o público que gosta de séries*

Este capítulo introdutório foi escrito para os fãs de séries de TV, que começaram a acompanhá-las recentemente e querem ter o prazer de conhecê-las melhor.

A maioria dos jovens, atualmente, demonstra preferir as séries do que novelas e principalmente tornam-se seguidores de narrativas policiais, como observamos nos comentários de sites e blogs que se dedicam a comentar o gênero. Por isso, resolvemos escrever este livro para um público interessado em séries televisivas, mas que não estão interessados nos intrincados estudos acadêmicos, embora tenhamos que utilizar algumas delas que serão logo explicadas.

No geral, fazemos um estudo das representações de mulheres que aparecem neste tipo de série (em um gênero que se acreditava, essencialmente, do gosto masculino) mas sem esquecer de fazer um estudo sobre a narrativa e como ela vem se modificando ao longo do tempo para se adequar ao contexto atual.

Apesar de estarmos pensando especialmente nos aficionados pelas séries, entendemos que um público mais acadêmico também pode se interessar pelo que propomos.

## *A TV e outras mídias como entretenimento*

Um ramo muito comum que se manifesta tanto nas narrativas televisivas quanto em muitos formatos digitais como os videogames e páginas da internet é a necessidade de compreensão dos procedimentos, um reconhecimento por parte dos consumidores de que qualquer modo de expressão acompanha protocolos específicos e que para engajar-se completamente em tais formatos deve-se dominar seus procedimentos de base. Jason Mittell (2012)

Lemos em algum livro de um autor francês dos anos de 1970, que em pouco tempo as pessoas não precisariam trabalhar todos os dias nem também 40 ou 44 horas por semana, mas a questão que nos impressionou é que o autor dizia que ainda não havia se desenvolvido lazeres que fossem capitalizados como consumo, como gasto. E então uma perguntava para a outra, mas não há praias, jardins, conversas? No entanto, percebemos que isso não seria o “ideal” para uma sociedade capitalista, porque todos esses lazeres podiam ser feitos sem se gastar dinheiro. Atualmente, alcançamos o tempo em que o lazer se transformou em consumo, seja com as viagens turísticas, seja sem sair de casa, com as televisões pagas e com a própria internet, celulares, *Ipad* etc.

Embora o trecho acima sirva de mote para introduzir o assunto do lazer, não é deste que nós queremos falar. Também não é sobre este retângulo (a TV de plasma ou com *display* de cristal líquido (LCD), que se pendura na parede) ou mesmo como funciona a relação anunciantes e programação, mas sobre as séries,







tão oferecendo programações para mulheres adultas (neste caso, entenda-se donas de casa) e há canais para homens, sendo o primeiro deles, no país, o FX, além de canais que exibem fantasias sexuais, ou filmes adultos (pornográficos) etc. Alguns canais de filmes subdividem-se por gênero e por geração: há canais para jovens, para adultos ou por tipo de gênero como filmes românticos, comédias, dramas de ação, ficção científica, dramas, policiais, terror, e clássicos (filmes anteriores a 1980/90). Também há canais de música com os clipes, documentários, com grande diversidade temática de ritmos, canais de notícias, com ou sem programas de entrevistas, com um *expert* na área, dirigido por âncoras, seja de economia, de política, ou de situações focais do momento, bem como as chamadas revistas eletrônicas. Esses programas têm o aparente formato de uma revista impressa com quadros variados, focados em música, literatura, teatro, livros etc.<sup>4</sup> Cada vez mais aparecem canais específicos, por assinatura<sup>5</sup>, e destinados a gostos, interesses, geração diferentes como *realities shows*.<sup>6</sup> Os *realities shows* foram programas criados por seu baixo custo e a depender do tema atraem vários espectadores que podem interagir com sua votação para escolha de candidatos. Aqui ainda não se tem canais étnicos como existem nos EUA, mas proliferam canais religiosos.

---

anos. É este o público alvo até agora. Não se sabe se, com o avanço da idade das pessoas da sociedade, haverá possibilidade de ampliar para a geração idosa.

- 4 Alguns exemplos (e que também existem na TV aberta) dessas revistas são Metrópolis (TV Cultura)
- 5 Foram chamados, inicialmente, TV por assinatura, depois TV a cabo (acesso por cabos fixos ou rede de fibra ótica é mais comum no Brasil a TV por assinatura. Portanto, embora sejam diferentes os processos, o nome mais conhecido é TV por assinatura, que aqui usaremos.
- 6 *Reality show* é um tipo de programa televisivo baseado na vida real. Podemos então falar de *reality show* sempre que os acontecimentos nele retratados sejam fruto da realidade e os visados da história sejam pessoas reais e não personagens de um enredo ficcional. Exemplo deste é o programa mundialmente conhecido *Big Brother*, criado em 1999 por John de Mol. In: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Reality\\_show](http://pt.wikipedia.org/wiki/Reality_show)>. Acesso em 22 set. 2014.

A ampliação dos canais por assinatura se deu no final de 1978, nos EUA<sup>7</sup>, abrindo possibilidade para canais de programas religiosos, bem como para *realities shows*. Mas à medida que as séries e filmes se tornaram muito dispendiosos, com a crise econômica que atravessa o Ocidente, e com a aceitação por grande parte da população televisiva, houve a entrada em massa dos *realities shows*, que por sua vez barateou a programação.

Assim, são cada vez mais difundidos canais em TV por assinatura que oferecem escolhas variadas e servem ao interesse do assinante que encontra seu nicho ou seus nichos de entretenimento.

Com a ideia de que o tempo livre deve ser consumido pelo entretenimento (pago), a TV se tornou o centro deste lazer, saindo do móvel da sala diante de um sofá onde toda a família assistia para um quadro na parede em vários cômodos da casa. Segundo Marialva Barbosa (2007), “a televisão se constitui[u] na principal mediação cultural da contemporaneidade. O mundo cotidiano se torna uno a partir de temas, afetos e sensações observados na tela da TV”.<sup>8</sup>

A ideia de entretenimento, hoje em dia, prevalece ou predomina com uma programação para entretenimento, com programas leves, comédias, dramédias, como uma forma de descanso do desgaste e frustrações do dia a dia do espectador, mas também podem existir canais com uma programação de conhecimento e de reflexão.



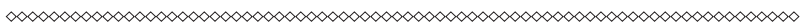
7 Na realidade, desde 1940, já existia este tipo de TV para locais onde não chegava o sinal da TV aberta, nos EUA.

8 Vide indicação nas referências no final do livro.

## O gosto pela narrativa: o desenvolvimento das narrativas ficcionais no drama televisivo

Desde que o mundo se conhece, uma história bem contada serve de deleite ou prazer para um público ávido de novidades. As narrativas fazem parte da vida em comunidade desde tempos dos quais nem temos registro. Os chamados contos de encantamento, contos maravilhosos datam de mais de 30 séculos. Na Idade Média, essas narrativas fizeram o deleite e o terror das pessoas, com fórmulas conhecidas como o “Era uma vez...” ou “Naquele tempo...”. Este modelo que vem de longe e provoca muita curiosidade de saber de mundos ou pessoas não conhecidas nos leva a falar do contador de histórias. As crianças gostam e esse hábito se repete pela vida adulta. O suporte, o formato ou o tipo de gênero independe: seja o livro, suporte impresso que se desenvolveu em romances publicados por capítulo em jornais (os folhetins<sup>9</sup>) e também em revistas (podendo ser seriada ou publicando contos), seja o rádio com as radionovelas<sup>10</sup>, seja o cinema (filmes), seja a TV (que começou com adaptações de livros e peças de teatro) que tomou rumo com sua própria linguagem e gêneros.

A programação inicial das televisões abertas flutuava entre matéria de narrativas de quadros cômicos (esquetes) ou narrativas seriadas seguindo o formato das radionovelas, até chegar aos seriados episódicos<sup>11</sup>.



9 Os folhetins surgiram em Paris no século XIX. Em 1836, o jornal *La Presse* começou a publicar romances seriados. O mais popular folhetim no Brasil foi a publicação de *A moreninha* (1839), de Joaquim Manuel de Macedo. Vide <<http://idkwitm.blogspot.com.br/2011/06/bla.html>>. Acesso em 20 de ago. de 2014.

10 As radionovelas contavam com atores que narravam as histórias e os efeitos sonoros transformavam a narrativa mais realista, e captavam a atenção de seus ouvintes. Vide <<http://idkwitm.blogspot.com.br/2011/06/bla.html>>. Acesso em 20 de ago. de 2014.

11 A primeira série exibida na TV foi *I Love Lucy*, no ano de 1951 e que permaneceu no ar durante 10 anos. Vide <<http://idkwitm.blogspot.com.br/2011/06/bla.html>>. Acesso em 20 de ago. de 2014.

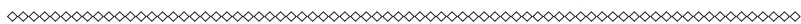


## *Formação de um público fiel*

No artigo de Camilla Prado Furuzawa (2013), seguindo os autores Lipovetsky e Serroy (2009), um dos motivos para o triunfo das séries é o fato delas se apoiarem em personagens recorrentes, interpretados pelos mesmos atores, que ganham a simpatia do público. O espectador se afeiçoa a seu herói e espera com expectativa a cada semana um novo episódio. “A ligação do espectador com o herói é o que sustenta o sucesso da série.”

Também com o hábito e frequência na escolha do tipo de série, a pessoa vai se acostumando às suas particularidades ou peculiaridades narrativas. Por exemplo, quem é adepto da série *CSI* (Crime Scene Investigation), traduzida para o português como Investição criminal (da cena) está mais acostumado ou mais propenso a observar os detalhes de um relato por jornalistas de crime, no seu cotidiano, porque tem conhecimento dos exames realizados na cena do crime por técnicos forenses de forma que podem deixá-lo descrente com relação a depoimentos de testemunhas. Lógico que o testemunho de quem viu o crime ainda é válido, porém sua descrição pode ser falha. Mas os exames forenses nunca falham. É isso que a série deixa como um subtexto, inclusive mostrando casos em que há uma discrepância entre a testemunha e o exame da cena do crime. Parece que, desde que a série foi criada, a escolha de jovens por esse tipo de profissão nos EUA aumentou sensivelmente, segundo relatos de revistas.

Da mesma forma, o adepto de séries policiais é atraído pelas “articulações temáticas”, os jargões<sup>12</sup> das falas de policiais, investigadores e técnicos (que em seus diálogos mostram-se de lugares



12 Jargão significa código linguístico próprio de um grupo sociocultural ou profissional com vocabulário especial, difícil de compreender ou incompreensível para os não-iniciados. (IINSTITUTO ANTONIO HOUAISS, 2004)



televisivo era essencialmente controlado por redes de televisão que ofereciam uma programação restrita, distribuída em horários limitados, e sem acesso a conteúdos. Na medida em que ele retorna abafado pelos direitos de uso, os programas passaram a ser exibidos fora de ordem, contribuindo para que as narrativas episódicas incluíssem uma apresentação em série quase aleatória. Desde a popularização da transmissão a cabo e do equipamento de videocassete no início dos anos 1980, a balança pendeu mais para o lado do controle do espectador a proliferação de canais contribuiu para a repetição rotineira de programas de modo que os espectadores pudessem acompanhá-los através de reprises veiculadas cronologicamente ou ainda pudessem ver aqueles [episódios] que perderam diversas vezes durante a semana. As tecnologias que permitem variação no tempo da exibição, como os videocassetes e gravadores de vídeo digitais, possibilitam aos espectadores escolherem quando querem assistir a um programa. E, um dado mais importante no sentido da construção da narrativa, eles podem rever episódios ou partes deles para analisar momentos complexos. Enquanto séries selecionadas foram vendidas em fitas de vídeo durante anos, o tamanho compacto e a qualidade visual dos DVDs levaram a uma explosão de um novo modelo de como assistir televisão, em que os fãs, acompanhando uma temporada por vez de um determinado programa (como as tentativas muitas vezes relatadas de assistir uma temporada inteira da série 24 horas para recuperar seu enquadramento temporal diegético) são encorajados a ver múltiplas vezes o que antes era uma forma de entretenimento essencialmente efêmera.

[...] Utilizando as novas tecnologias para gravar programas em casa, os DVDs, e a participação online, os espectadores assumiram um papel ativo no consumo de uma televisão narrativamente complexa, contribuindo para que ela prospere no seio da indústria midiática. (MITELL, 2012)

Cada tipo de gênero narrativo, seja drama policial, ficção científica, jurídico etc., seja comédia (*sitcom* ou crítica da sociedade) tem seus modelos de estrutura que se tornaram estáveis como um modo de prender o público. As séries pouco se modificam para

que seu público a aceite e como produto comercial televisivo seja consumido, não enfrentando risco de inovações, fato que é um risco para sua audiência. (GARCÍA A GARCIA; GOMEZ MARTINEZ, 2009)

### *A estrutura convencional*

As séries, acompanhando as formas narrativas mais conhecidas do texto escrito, principalmente no gênero policial, apresentam um modelo linear em termos de disposição cronológica da estória (a estrutura de início, meio, clímax e fim), bem como de composição de seus personagens (inicialmente, quase personagens chapados (planos), sem nuances psicológicas, até mais ou menos 1980). Daí em diante, passou-se a dar mais ênfase à configuração dos detetives, evidenciando seus preconceitos, suas disputas, seus problemas externos à profissão, os quais poderiam influir no seu comportamento. O(s) detetives, os policiais deixam de ter a aura de heróis para tornarem-se pessoas comuns. Isso deu uma alavancada na série policial de investigação e esse tipo de personagem complexo perdura até hoje. Uma das primeiras séries a explorar esse homem comum, bastante observador e inteligente foi *NYPD Blue* (Nova Iorque contra o crime) (1993–2005), embora já existissem alguns experimentos anteriormente. Esse formato consegue atingir grande audiência, dado o caráter da produção televisiva, mesmo que se possa rever depois. Mas é preciso apreendê-la completamente no momento mesmo em que se assiste.

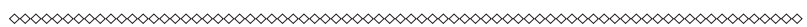
Em geral, essas séries são mais perceptíveis ao espectador mais exigente. As características dos protagonistas não são dadas imediatamente, mas ao longo dos episódios, configurando seus perfis. Por isso, apenas os que acompanham assiduamente conseguem perceber tais aspectos.

As séries de narrativas convencionais mantêm uma estrutura quase fixa, sempre a narrativa é cronológica, episódica, isto é, subdividida em episódios isolados, cuja estória (trama) se encerra no mesmo episódio. Podem narrar duas ou três tramas e essas histórias podem ser paralelas, ou criar um contraponto ou mesmo uma interferir na outra, mostrando outra perspectiva do fato, mas sempre concluindo no mesmo episódio. Chamam-se de séries episódicas, porque cada episódio tem a necessidade de fechamento(s) da(s) história(s) e embora se desenvolva em 20 a 24 episódios, a audiência pode deixar de assistir um ou mais capítulos durante a longa temporada. Mas para não acontecer isto com frequência, tais séries mantêm arcos narrativos longos que vão se desenvolvendo ao longo da temporada ou mesmo da série, e arcos menores, que podem ser sobre a vida ou problemas pontuais dos personagens fixos ou sobre as tramas de um crime ou investigação. A série *CSI* usa muito desta estratégia, como já foram utilizadas em *Nova York contra o crime*, *JAG* (1995-2005) e atualmente em *NCIS* (2003 - presente), para citar algumas.

O grande arco da série assegura a fidelidade do espectador pelo tipo de série policial, pela configuração psicológica gradativa dos personagens fixos, pelas suas histórias de vida particular.

Esse tipo de narrativa cronológica, mesmo tendo um esquema convencional: o passado (quando tem testemunhas oculares do crime ou conhecem o criminoso), o presente, início da narrativa com o crime que instiga a investigação no presente progressivo cuja resolução pode se dar em um ou mais episódios, tem seu desfecho que pode ou não jogar para o futuro (prisão e processo judicial).

No entanto, essa narrativa pode perfeitamente fazer uso de *flashback*<sup>14</sup> ou interpolação de eventos ocorridos anteriormente,



14 *Flashback* também é um termo muito utilizado no cinema, é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente, é uma forma de



mas nunca utilizado de forma que o espectador perca o entendimento do percurso cronológico. Às vezes, há maiores inovações, apresenta-se uma cena enigmática do presente e volta-se toda a trama para o passado. Uma das melhores explorações desta técnica se apresenta em *CSI*, primeiro episódio da décima temporada, quando a câmera passeia lentamente por todo o pessoal do departamento enquanto se veem tiros, estilhaçamento de vidros, pessoas caindo. São dois minutos e dezessete segundos nesta exploração, sem som e apenas com a música de fundo. E o episódio se volta para 48 horas antes. Esta tragédia que acontece no laboratório retorna dentro da narrativa explicando sua função.

Ainda podem usar sequências oníricas, de sonhos ou de situações que se passam no pensamento de um personagem, ou mesmo contar a mesma história por pontos de vista diferentes, isto é, como cada personagens assistiu ao fato. Um exemplo desse tipo de narrativa, se dá no assassinato do marido de Mac ao Tenente Coronel do Corpo de Marines Sarah “Mac” Mackenzie da série *JAG* (1995–2005).<sup>15</sup>

## *A narrativa complexa*

As narrativas complexas aparecem mais em redes fechadas, TVs pagas pela exigência dos assinantes, que querem assistir sé-

---

mudança de plano temporal. É um recurso muito utilizado em vários gêneros cinematográficos, normalmente vistos em filmes policiais e drama. Também conhecida como analepse, o *flashback* é uma técnica narrativa onde a ação do filme é interrompida momentaneamente para mostrar uma ação ou situação do passado, relacionada com o que ocorre no presente narrativo. Vide: <<http://www.significados.com.br/flash-back/>>. Acesso em 22 set. 2014.

- 15 A série foi baseada inicialmente em dados dos militares de apoio de Hollywood, usando como fundo outros filmes conhecidos, incluindo *Top Gun*, *The Hunt for Red October* e *Clear and Present Danger*. Pouco tempo depois, o Departamento de Defesa reconheceu os valores positivos da série e garantindo seu apoio militar, inclusive permitindo aos produtores acesso às instalações militares e seus equipamentos. *JAG – Ases Invencíveis* incorpora desde o princípio ações militares em missões como, por exemplo, na Guerra da Bósnia, no ataque da Destructor Cole, os atentados de 11 de setembro de 2001 e a guerra seguinte contra o terrorismo. Durante os ataques de 11 de setembro, a série obteve sua maior audiência, chegando ao décimo posto. Vide: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/JAG>>. Acesso em 22 set. 2014.

ries mais reflexivas. Como tais redes, em geral, não dependem do financiamento das propagandas, elas podem ousar e experimentar. Basta verificar o sucesso de *The Sopranos* (1999-2007), da HBO ou de *Mad Men* (2007- presente) da AMC (*American Movie Classics*).

As séries produzidas para estas redes procuram desenvolver narrativas com temas originais e também utilizam demais as narrativas complexas, com episódios serializados ou que se apresentam, aparentemente, episódios descontínuos. Como séries serializadas, temos *The Killing* (AMC, 2011), *24 Horas* (2001-2010), *The Bridge* (2013- presente), *Homeland* (2011), *The Americans* (2013 - presente), *The Leftlovers* (2014 - presente).

Por causa da serialização, o espectador pode assistir a um episódio isoladamente, mas para ele compreender toda a trama, ele terá que assistir aos episódios anteriores ou não perder os seguintes. Em *Mad Men*, que trata da emergência da propaganda, cada temporada avança em um ou dois anos, que vai sendo marcado por um comentário histórico, ou por um fato cultural. É aparentemente uma narrativa descontínua, mas existem arcos dramáticos sobre a vida dos personagens. Também, quem acompanha a série toma conhecimento do movimentado ambiente socioeconômico-cultural da década de 1960. É o mesmo princípio utilizado na série inglesa *Downton Abbey* (2010 - presente) que a audiência acompanha em cada temporada as mudanças ocorridas na sociedade inglesa e a decadência econômica da aristocracia, desde a Primeira Guerra Mundial de 1917.

Essas narrativas ao mesmo tempo são episódicas e serializadas. O uso do cruzamento de tempos (passado, presente, futuro) e espaços (ações da trama em locais diferentes) ou então a existência de um personagem narrador são experiências que vêm, aos poucos, se deslocando para as narrativas ficcionais da TV aberta norte-americana no período do verão, quando as



Esse tipo de estrutura torna a audiência conhecedora de como vai se desenvolver a narrativa e pelo conhecimento adere a ela, principalmente, empenhados pela curiosidade e pelo interesse no desvendamento do crime.

A estrutura mais usada provém de sua origem linear que é o livro. Considerada na época em que surgiu (fins do século XIX) como uma literatura menor, secundária, vai se deslocando para o cinema e finalmente, para a TV criando um público distinto que acompanha os detalhes e as pistas e se envolve com o desvendamento do crime.

A estrutura original parte do crime, retornando para o passado através da investigação (pistas da cena do crime, pessoas que testemunham ou que conhecem a vida ou os passos da vítima) jogando para o futuro ao revelar o criminoso que pode estar presente ou não na trama, culminando ou não com seu julgamento.

No entanto, essa estrutura, inclusive transportada para a TV dos livros, tornou-se o primeiro formato na narrativa da TV, tanto que os detetives heróis dos livros policiais tiveram suas séries televisionadas como *Poirot* (1989 – presente)<sup>17</sup>, Sherlock Holmes, com várias versões<sup>18</sup>, já correspondendo a um integrante da polícia,



17 O belga Hercule Poirot ou simplesmente Poirot é um grande detetive fictício e protagonista da maioria dos livros da escritora Agatha Christie, comparável apenas a Sherlock Holmes, famoso detetive da ficção policial. Seu método é dedutivo, interrogando as testemunhas. O detetive aparece em mais de 40 romances de Agatha Christie. Um grande número das obras onde Poirot aparece se tornaram filmes, séries de TV, rádio e teatro. Foi vivido no cinema por Albert Finney e por Sir Peter Ustinov e na série televisiva britânica (desde 1989) por David Suchet. Vide: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Hercule\\_Poirot](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hercule_Poirot)>. Acesso em 23 ago. 2014.

18 Sir Sherlock Holmes é um personagem de ficção da literatura britânica, criação do médico e escritor Sir Arthur Conan Doyle. Holmes é um investigador do final do século XIX e início do século XX que aparece pela primeira vez no romance *Um estudo em Vermelho*, publicado, originalmente, pela revista *Beeton's Christmas Annual*, em novembro de 1887. Sherlock Holmes ficou famoso por utilizar, na resolução dos seus mistérios, o método científico e a lógica dedutiva. Ainda hoje é um dos mais atraentes personagens dos romances policiais. Carismático e astuto, fez do método científico e da lógica dedutiva suas melhores armas. Sua habilidade para desvendar crimes aparentemente insolúveis, até mesmo para Scotland Yard, transformou seu nome em sinônimo de detetive. Vide: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Sherlock\\_Holmes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sherlock_Holmes)>. Acesso em: 23 ago. 2014.





temas são retirados do cotidiano, abordando questões da vida real. O ambiente do distrito policial auxilia o emprego, comumente, de uso de gírias para fundamentar a verossimilhança. A depender da escolha do público, pode a série apresentar em cada episódio uma série de histórias entrelaçadas, algumas das quais são resolvidas dentro do episódio, e outras ao decorrer de vários episódios ao longo de uma temporada ou de várias.

Atualmente, algumas partem de um fato passado sofrido pelo personagem principal, como o assassinato da família ou de um membro dela e que obrigará o personagem no seu interesse em desvendar o crime, a se juntar à polícia ou se tornar policial, desenrolando várias temporadas sem que ele chegue ao seu objetivo. Esse é o caso de *The Mentalist*, e também de *Castle*, e *Unforgettable*.

## *Por trás dos bastidores*

A leitura das séries não foi aleatória. Nós nos utilizamos de determinados conceitos e teorias a fim de interpretar.

Estudos específicos sobre séries de TV são pouco desenvolvidos no Brasil. Na maioria dos casos, têm sido realizados por profissionais da área de comunicação. Na área de estudos de linguagem, as produções midiáticas mais estudadas são os filmes, especialmente, no que diz respeito às adaptações de obras literárias, assim como as telenovelas que se construíram também a partir de obras literárias.

Da perspectiva das análises apresentadas neste livro, entendemos que as séries de TV podem ser pensadas como gêneros narrativos, até associadas em certa medida aos conhecidos folhetins do século XIX, dada a sua estrutura de ficção seriada. Como já foi desenvolvido em outro item, as séries organizam-se de forma muito semelhante às narrativas de uma forma geral, seja ela

literária ou não, evidentemente, trazendo cada uma seus traços peculiares.

Por isso, para pensar as representações de mulheres em séries de TV, precisamos nos posicionar com relação a alguns elementos teórico-metodológicos que sustentem nossas reflexões. Assim, alguns conceitos e caminhos são aqui privilegiados.

Para entender como as séries se desenvolveram historicamente, são as pesquisas em comunicação que se referem aos gêneros televisivos, desde os primeiros passos desse veículo de comunicação que se tornou hegemônico. Na década de 1920, conseguiu-se transmitir a primeira imagem à distância e, na década de 1930, na Europa, foram veiculados os primeiros programas, consolidando-se aos poucos o lugar da TV. Já então formavam-se grupos poderosos no meio, como a Radio Corporation of America (RCA), British Broadcasting Corporation (BBC), Columbia Broadcasting System (CBS), National Broadcasting Company (NBC). Asa Briggs e Peter Burke, no livro *Uma história social da mídia*, situam o que chamam de “Idade da Televisão”, o final da década de 1940, após a Segunda Guerra Mundial, a partir de quando se multiplica o número de aparelhos vendidos e também começa a se formar uma audiência de massa, crescente a cada semana. Na década seguinte se dá a expansão de seriados, como dos *sitcoms*. Havia programas variados, entre os quais destacamos a primeira em formato de série: *I love Lucy*, em 1957. Vemos aí que as séries fizeram parte das programações de TV desde o começo.

Em 1950, a TV chegava ao Brasil pelas mãos de Assis Chateaubriand, e, na década de 1960, noventa países tinham estações de televisão, saindo do eixo Inglaterra/Estados Unidos. Os canais eram públicos inicialmente e as emissões, exceto em alguns países, eram absolutamente controladas pelo governo. A TV por assinatura, segundo a Associação Brasileira de Televisão

por Assinatura (ABTA)<sup>20</sup>, surgiu, na década de 1940, nos Estados Unidos, para levar programas de canais abertos a localidades em que esses sinais não chegavam com qualidade. No Brasil, a TV por assinatura chegou, efetivamente, no início da década de 1990.

Entendendo as séries como produções midiáticas que podemos “ler” como narrativas, como “textos”, no sentido mais amplo da palavra, os fundamentos que nos serviram de suporte são os da análise de discurso, sobretudo da análise de discurso crítica (ADC), que, da perspectiva de Fairclough e Van Dijk, tem caráter multidisciplinar. Isto é, tomando o discurso como prática social, a qual se materializa através de textos, sua compreensão envolve diferentes conhecimentos: das estruturas de linguagem, de sistemas semióticos diferentes, da sociedade e da história.

Norman Fairclough (2001, p. 22) entende ao afirmar que “os discursos não apenas refletem ou representam entidades e relações sociais, eles a constroem ou as ‘constituem’” que os sujeitos sociais são posicionados conforme os efeitos dos discursos entre os quais se movimenta. Apesar de o livro *Discurso e mudança social* estar focado nos textos linguísticos, o autor afirma que é muito “apropriado estender a noção de discurso a outras formas simbólicas”. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 23)

Para uma reflexão sobre as séries dessa perspectiva, entendendo que os discursos aí veiculados são portadores de determinadas crenças e valores, é preciso também compreender os conceitos de ideologia e hegemonia, uma vez que afirmamos em diversos momentos que, nessas produções, é veiculada uma “ideologia hegemônica” ou dominante. Partimos, então, da discussão de Fairclough, que se apoia em Althusser e Gramsci. Entende-se, dessa forma, ideologia como construções da realidade, “construída em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e



20 Informação no site: <<http://www.abta.org.br/historico.asp>>.



As mulheres militantes, as feministas da segunda onda, desenvolveram então uma epistemologia feminista, que colocava em xeque as interpretações para o seu lugar social. Tendo se desenvolvido, inicialmente, nos estudos das ciências sociais e história, as questões sobre a mulher foram se tornando objeto de outras áreas de conhecimento, entre as quais, a área de estudos sobre a linguagem. As perspectivas que se voltam para entender as relações sociais a partir da interpretação dos discursos construídos sobre os sujeitos sociais são fundamentais, uma vez que é, através da linguagem em suas diferentes modalidades, que as pessoas se inserem no mundo social, se identificam, se organizam e partilham sentidos e posicionamentos.

Nessa linha, um conceito que se mantém produtivo, dentro da perspectiva das teorias feministas, em que pesem os posicionamentos controversos, é a noção de relações de gênero e poder (Scott). Gênero aqui como categoria analítica de relações de poder para pensar as relações sociais não se refere a sexo biológico, não é a mesma classificação das palavras pela gramática da língua, mas que se pautaram de acordo com as construções sociais. Pesquisadoras como Joan Scott, Teresinha Schmidt, Heleieth Saffioti debruçaram-se sobre as questões conceituais que implicam a escolha por uma análise fundamentada nas relações de gênero, apresentando o conceito historicamente e em termos metodológicos. O que se evidencia, especialmente, é o caráter relacional que se constrói na interação entre os sujeitos e a historicização dessa interação que estabelece formas de comportamento para as pessoas envolvidas nesse processo.

As discussões feministas ganham força dentro da academia a partir da conceituação de relações de gênero e poder (SCOTT, 1995), e o ser mulher torna-se algo plural, problematizado ao se considerar outras categorias sociais, tais como geração, raça/etnia, classe.



Na psicologia, a noção de identidade de gênero está construída a partir da forma como somos engendrados/as, desde crianças, a adotar comportamentos estabelecidos socialmente para cada sexo. Mas podemos também refletir sobre essa formação de uma identidade de acordo com a percepção do mundo ao nosso redor e, sobretudo, na interação com outro. Apropriando-nos da concepção de identidade discutida nos textos de Hall, Woodward e Silva (SILVA, 2000), compreendemos que ela se constitui em relação com uma alteridade. Assim, nas relações de gênero, as identidades se estabelecem a partir da negação daquilo que não se é e que é construído pelo grupo onde o sujeito está inserido. Como Simone de Beauvoir coloca emblematicamente: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. A construção social reserva “características” diferentes no engendramento da mulher bem como do homem. O discurso desta sociedade produz uma introjeção “características” distintivas entre pessoas passivas ou fortes, cuidadoras ou provedoras.

Quando os estudos sobre a mulher questionam uma unidade feminina universal passando a usar o termo mulher no plural, considerando outras categorias sociais nas quais as mulheres estão também inseridas, observa-se a diversidade refletida nas interseccionalidades de geração, etnia, classe verificando-se que as mulheres – assim como os homens – se constituem em diferentes e múltiplas identidades.

## Referências

- BARBOSA, M. Televisão, narrativa e restos do passado. E-COMPÓS, *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, v. 8, p. 2-21, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/138/139>>. Acesso em: 11 ago. 2014.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Coord.de Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Ed. UnB, 2001.
- FURUZAWA, C. P. Séries policiais: características e particularidades das narrativas policiais televisivas. *Vozes & Diálogos*, Itajaí, v. 12, n.02, p. 110-125, jul./dez. 2013.
- GARCÍA A GARCIA, F. ; GÓMEZ MARTÍNEZ, P. J. Narrativa televisiva: o ritmo na ficção audiovisual das séries de televisão. *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 6, n. 16, 2009.
- INSTITUTO ANTONIO HOUAISS. *Minidicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea- Narrative complexity in contemporary american Television. *Matrizes*, São Paulo, ano 5 n. 2, p. 29-42, jan./jun. 2012.
- SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- SILVA, T. T. da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.



do tipo do gênero e, por outro lado, porque os primeiros policiais transpostos para a telinha eram roteiros de livros policiais e sobre grandes detetives criados por escritores e escritoras.

A onda feminista na sociedade apareceu timidamente na TV nos anos setenta com *Police Woman* e poucas séries depois, mas foi na comédia e na aventura que apareceram as mulheres com superpoderes, como em *A Feiticeira* e *Jeannie é um gênio* etc.

Mas a narrativa policial teve sua estrutura, seu formato desenvolvido através dos livros de literatura. Considerados inicialmente como uma literatura de “segunda categoria”, uma literatura de massa, atualmente, incorporou-se à melhor literatura, inserida nela por vários autores que trabalham bem com a linguagem. A TV como um veículo da cultura de massa não cria valores sobre sua programação, e assim as séries policiais como outras passaram a ter grande audiência, por diversos fatores.

Também como opera com outra linguagem, diferente da escrita de um texto literário, que pertence a um único autor, os programas que nos atraem na programação da TV são mais complexos porque envolvem uma equipe de várias pessoas (nas mais variadas funções) sob o comando de um produtor, que conduz o seu produto em função da propaganda e de um público. Com a expansão das TV por assinatura, ampliou-se ainda mais o campo de programação, pois existindo vários canais, pode haver a destinação dos mesmos por geração, por interesse, por gênero.

\*\*\*

Segundo Carvalho e Adelman e Rocha (2007), a TV é uma das mídias mais vigiadas e mais tradicionais, porque sua programação depende da “hora do intervalo”. E é este “intervalo” ou as empresas que pagam pelo intervalo com suas propagandas é quem manda, retirando seus patrocínios quando existe pouca audiência ou pelo tipo de narrativa, fazendo com que criadores e produtores se moldem ao poder econômico de quem financia os altos



Porque são os comerciais que impõem como essas mulheres vão ser representadas e como nós, telespectadoras, seremos submetidas ao discurso hegemônico. Levo em consideração, neste trabalho, a perspectiva de que as mídias interferem, engendram e enformam as identidades das pessoas na sociedade, desde o seu modo de pensar, atravessando seu comportamento e alcançando até seus desejos e seus corpos.

\*\*\*

Este artigo trata das primeiras séries policiais, não norte-americanas, produzidas em 1990, quando as mudanças do formato da narrativa (cruzando vida pública e ambiente doméstico) e dos personagens principais, apresentando como protagonistas mulheres como chefes de polícia se consolidaram. Tanto como principais ou em dupla, as protagonistas foram sendo introduzidas e moduladas nas séries policiais até 2001, quando as representações de mulheres e as relações de gênero se modificaram totalmente. Assim, se torna importante aprofundar as representações das mulheres que se encontravam configuradas na década de noventa e observar se estavam apresentando correlação com as mulheres da sociedade. Mais me apropriando do discurso de três autoras, indagaria até que ponto tais representações estariam “promovendo permanências ou rupturas nas relações sociais entre homens e mulheres e/ou nas relações entre as próprias relações entre as próprias mulheres, além de entre os diversos homens, que integralmente caracterizam as relações de gênero e intra-gêneros?” (CARVALHO; ADELMAN; ROCHA, 2007) Ou, dito de outra maneira, como o capitalismo e a sociedade burguesa estão operando com as mulheres em sua diversidade, visto que a sociedade de consumo precisa construir nichos/tipos/estereótipos para fazer elas se identificarem, se refletirem, desejarem e consumirem? Ou, de forma mais simples, como o discurso dominante está enviando mensagens para modelar as mulheres.









Dentro de um contexto social e cultural, onde já existia uma intensa transformação, essa mudança de perspectiva ou de foco nas séries era uma forma de inovar a repetitiva estrutura estratificada das séries policiais, trazendo as mulheres para o comando de uma delegacia de investigação, centrando o foco nas suas ações como personagens principais. Outras inovações começarão a aparecer, nas séries dos anos noventa, amenizadas as relações de gênero e poder, no ambiente público e inicia-se a ampliação da vida privada, quando vão aparecer alguns “impasses”, seja colocando a mulher casada ou mesmo o cuidado com a casa e com os filhos.

Começaram a desvendar as complicadas relações do ambiente doméstico das mulheres e as difíceis relações de gênero e poder no casamento. *Em Prime Suspect*, quando Jane Tennison que já tem um casamento de 20 anos desgastado, frustra o marido quando perde o horário para fazer o jantar para seu futuro e potencial chefe ao dar preferência em continuar uma investigação de crime. Ao chegar em casa, muito tarde, a incompreensão do marido leva o casal ao divórcio. Logo depois, ela constata que está grávida e prefere abortar. Sendo obsessiva em desvendar os crimes que foram levados a sua delegacia, Jane Tennyson sofre sabotagem pela sua equipe (basicamente composta por homens), ficando ao seu lado apenas dois dos detetives. Ao longo das temporadas, ela vai sendo aceita por sua equipe, pela sua competência e capacidade de investigar e desvendar o crime.

A dupla jornada de Julie Lescaut aparentemente é mais complicada, pois além de ter duas filhas, sempre se evidencia a assimetria das relações de poder no trabalho. Logo que alcança a chefia, o seu marido advogado não está de acordo e partem para o divórcio. Ela continua com a responsabilidade da casa e de ser mãe de duas filhas ainda na faixa etária infantil, fato que será bem marcado, pela estrutura narrativa da série. Sempre começa o

episódio com Lescaut levando as filhas para o colégio, antes de chegar à chefatura para desvendar os casos e ao final do dia, voltando para casa e encontrando as crianças e seus problemas. Enquanto as filhas eram crianças, ela mantém uma empregada, mas depois que a mais velha faz 15 anos, elas assumem fazer as refeições noturnas. Tennyson e Lescaut são mulheres fortes, decididas, inteligentes, capazes de conduzir suas vidas.

Quase da mesma época, a série inglesa *Silent Witness* (1996–2004), criada por Nigel McCrery, ousa colocar uma protagonista madura e solteira, ao mesmo tempo professora de universidade e legista. Como legista, ao examinar os corpos, ela oferece pistas para a polícia investigar. Harmonicamente equilibrada, tanto emocional quanto profissionalmente, Sam Ryan não encontra a mesma equivalência na vida afetiva.

Todas as três protagonistas permanecem sozinhas, mesmo tendo alguns parceiros esporádicos ao longo das séries. Começava aí a aparecer, como uma “mensagem” subliminar, a ideia de que as mulheres com sucesso na vida pública tinham reduzidas suas chances de ter uma vida afetiva estável e duradoura.

Foi a mensagem subliminar que me chamou a atenção. Então, até que ponto tais séries estavam “promovendo permanências ou rupturas nas relações entre homens e mulheres”? Se havia uma representação da mulher que trabalha fora e continua casada, em que lugar elas se encaixavam ou em que espelho elas se miravam? Que tipo de “mensagem” tais séries estava passando para as gerações mais novas?

Realmente, embora na época não houvesse distinção na audiência entre homens ou mulheres, para tais policiais, um discurso tradicional, questionando a saída da mulher para o trabalho no espaço público, já começava a se infiltrar.

Ao analisar as principais séries norte-americanas, durante toda a década de 1990, esse novo formato, seja a mulher como a

investigadora principal ou trabalhando como uma dupla, a maioria delas eram representações de mulheres que escolheram consolidar sua profissão, permanecendo solteiras ou divorciadas. O casamento continuava sendo um entrave, basta observar, para quem assiste *Lei & Ordem: UVE* (1999), a dificuldade dos roteiristas, nas últimas temporadas, de mudar o estado civil de Olivia Benson.

## *Referências*

CARVALHO, M. G. de; ADELMAN, M.; ROCHA, C. T. da C. Apresentação. *Estudos Feministas. Artigos Temáticos: Gênero e Mídia*, v. 15, n. 1, p. 125-6, 2007. Disponível em: <[http://www.ieg.ufsc.br/revista\\_detalhe\\_volume.php?id=209](http://www.ieg.ufsc.br/revista_detalhe_volume.php?id=209)>. Acesso em: 22 set. 2014.

## NO COMANDO

### *mulheres no comando na mídia televisiva*

Alvanita Almeida

A liderança não está entre os atributos considerados femininos. A única direção permitida às mulheres, ao longo da história recente da humanidade, pensando no mundo Ocidental, foi a da educação dos filhos, no espaço restrito do lar. Epítetos dados às mulheres tornaram-se senso comum, quando se trata de situações de comando ou direção: “piloto de fogão” e “operadora de máquina de lavar” são dois dos mais frequentes e remetem a uma ideia de que é o espaço da cozinha o único em que a mulher manda. Nas representações culturais, é no universo da casa ou de algo ligado a ele, nos quais as mulheres são representadas. No entanto, é cada vez mais comum a presença de mulheres em posição de comando, nas diferentes áreas profissionais, embora, em boa parte dos casos, elas sofram um tratamento diferenciado e precisem se impor nesse espaço.

Nessa atuação, as mulheres têm sido representadas nos produtos culturais ocupando esses novos papéis sociais, reforçando estereótipos ou repensando-os, criticamente. Entre os diversos

produtos culturais, estão as séries de TV, veículo também de valores, crenças e de engendramento de novas identidades. As categorias de gênero, classe, etnia e geração estão fartamente representadas, cabendo aos interlocutores uma visão mais crítica acerca das relações evidenciadas em tais produções.

Alguns estudos têm sido feitos acerca das relações de gênero na mídia, considerando a publicidade, os filmes, programas de TV e revistas, tais como o conjunto de artigos reunidos em *Gêneros em discursos da mídia*, organizados por Susana Bornéo Faunck e Nara Widholzer (2005). Eles mostram uma preocupação em observar o que a mídia tem veiculado.

Entendendo a importância dos produtos culturais no âmbito da constituição de formas de pensar e na indução a formas de comportamento, pretendo aqui analisar séries de TV como um produto de grande impacto social, uma vez que tem persistido às várias mudanças na mídia televisiva. Elas têm um sucesso tão grande que, nos canais fechados estendendo-se aos canais abertos e, portanto, atingindo grande número de pessoas, há uma proliferação de novas séries.

Como um produto cultural importante, programas de TV reproduziram os modelos sociais, no entanto, espaços em que antes se apresentavam somente homens começam a ser também o palco para algumas mulheres. As mídias contemporâneas, com o propósito de atender a diferentes nichos de mercado, têm proposto outros perfis. A observação de que as restrições às mulheres têm sido quebradas, sobretudo a partir do momento em que elas passaram a ser consumidoras dos produtos de mídia, tendo a condição de pagar por serviços de canais fechados de TV, fez com que a emissoras se preocupassem em construir algo que as satisfizessem. Isso corrobora a afirmação de Kellner, que discute o lugar comum de que a mídia atende apenas ao interesse das classes que possuem e controlam os meios de comunicação.

Ele entende que forças conflitantes encontram-se na cultura veiculada pela mídia, o que indica que outros sujeitos sociais, mesmo não detendo o poder de controle direto, exerce uma força que faz com que os meios de comunicação tenham que ceder a outros interesses. Defende, assim, que a cultura veiculada pela mídia “não pode ser simplesmente rejeitada, como um instrumento banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que a constituem. (KELLNER, 2001)

Não se pode mais afirmar que os sujeitos recebem passivamente o que as mídias oferecem, embora também não se possa dizer que suas produções não são responsáveis por participar da formação de valores e desejos. “Em nossas interações sociais, as imagens produzidas para a massa orientam nossa apresentação do eu na vida diária, nossa maneira de nos relacionar com os outros e a criação de nossos valores e objetivos sociais.” (KELLNER, 2001, p. 29) As produções midiáticas contribuem, assim, também para a construção ou consolidação de identidades.

Para analisar produtos de mídia, é preciso observar o conjunto de seus elementos que envolvem a imagem, a que se tem prestado muita atenção dada a forma como a imagem é mais rapidamente absorvida pelo espectador. Há estudos para mostrar como a imagem age mais rapidamente no cérebro do espectador se comparado às palavras que o mesmo ouve. É certo que é o que primeiramente vemos ao assistir a um filme, ao observar um cartaz de publicidade, ao assistir aos programas de TV, mas os discursos ali veiculados também são muito fortemente marcados e, de forma subjacente, entranham-se no imaginário coletivo, interferindo nas nossas configurações do mundo.

É a partir da perspectiva da análise de discurso crítica que tomo discurso aqui como “um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros,

como também modo de representação”. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91) Assim, através dos discursos que produz, os sujeitos agem sobre o mundo que os cerca, interferindo no comportamento dos outros sujeitos, de forma dialética, uma vez que todos estão no mesmo processo de construção/desconstrução de identidades. Há que se estabelecer um diálogo, porque não se pode pensar que aquele que interage é apenas um receptor de informações. Ainda de acordo com Fairclough (2001), pensa-se o discurso como prática social.

Nos programas de TV, as falas dos personagens parecem uma ação espontânea, mesmo quando o espectador sabe que saem de roteiros construídos por profissionais especializados. Em geral, há já um modelo previamente estabelecido. Tais falas procuram representar pessoas reais. E cria-se uma ilusão de realidade, mesmo quando se alerta para o fato de se tratar de ficção e não corresponderem a personagens reais. Na abertura de uma das séries aqui trabalhadas, *Lei & Ordem*, temos:

“No sistema judiciário criminal, o povo é representado por dois grupos distintos porém igualmente importantes: a polícia, que investiga os crimes, e os promotores de justiça que processam os ofensores. Estas são as suas histórias”.

“Estas são suas histórias”. A afirmação que se repete a cada episódio faz o espectador acreditar que são histórias verdadeiras. É certo que elas são baseadas em fatos reais, uma vez que os roteiristas tomam como ponto de partida situações que ocorreram de fato envolvendo casos policiais. Mas, embora tentando ser realista, é preciso observar que se trata da construção de um cenário, a partir de uma perspectiva. Nem sempre o público apresenta uma avaliação crítica e tende a acatar as ideias colocadas. Embora se entenda que o público não faz apenas repetir o modelo, como mostram as reações com comentários dos telespectadores, após os episódios irem ao ar, observa-se que existe uma busca de



identificação nesses comentários. Nos vários blogs e sites que tratam das séries, as opiniões apresentadas por pessoas que acompanham regularmente as séries mostram uma ligação com os diferentes personagens.

“Meu coração ficou na mão, sofri junto com o Hotchner, e quando o vi colocando sua fúria pra fora, até alívio eu senti, o episódio acabou, fiquei numa espécie de transe por um tempo. Depois chorei copiosamente”. (CRIMINAL..., 2010)

As séries que analiso são *Lei & Ordem*, *Criminal Minds* e *CSI*. A escolha se dá pelo fato de se constituírem de séries de sucesso entre o público americano e no Brasil. *Lei & Ordem* foi também veiculada em canal aberto (Rede Record, Band e Rede Família), assim como *CSI*.

*Lei & Ordem* e *CSI* são uma matriz com desdobramentos. A primeira tem continuidade em *Lei & Ordem: CI* (Criminal Intent) e *Lei & Ordem: UVE* e a outra em *CSI: Miami* e *CSI: Nova Iorque*. Em todas elas, as personagens femininas têm relevo e estão em termos de hierarquia equiparadas com personagens masculinos, mas é nas matrizes que encontramos mulheres em cargos de chefia. A escolha de uma delas deveu-se ao propósito de analisar como são configuradas as mulheres em posição de comando.

Em *Lei & Ordem*, uma parte do episódio concentra-se na investigação do crime e uma segunda parte na atuação dos promotores para tentar condenar o suspeito. Na primeira parte, as investigações são feitas por dois investigadores homens comandados por uma mulher. Em *CSI*, o grupo era chefiado por um homem, mas na décima temporada, a supervisão dos peritos ficou nas mãos de uma mulher, com a saída de Grissom, embora depois a equipe volte a ser chefiada por um homem. E em *Criminal Minds*, ainda que a chefia da equipe seja feita por um homem, há uma mulher em posição hierárquica maior que a desse chefe.

*Lei & Ordem* é uma das séries americanas que ficou mais tempo no ar, desde 1990, sendo encerrada na vigésima temporada. Até a quarta temporada, a chefia do grupo era feita pelo Capitão Donald Cragen (Dann Florek), que foi para *Lei & Ordem: UVE*. A partir da quinta temporada, assume a chefia a Tenente Anita Van Buren (interpretada por S. Epatha Merkerson), mulher e negra.

Ela é apresentada como uma mulher forte e decidida. Há episódios, inclusive, nos quais ela toma para si a função de interrogar os suspeitos. Na última temporada, ela enfrenta um câncer, sem dizer nada na delegacia e sem interromper seu trabalho. Tem um estilo irônico. Ao ser informada sobre a investigação e sobre o que disse o suspeito, ela comenta: “E ele não mente nunca, não é”? Ela lida com os seus investigadores de forma a instigá-los com perguntas como essa, para que consigam a elucidação dos casos. Precisou se impor, pois carrega duas condições que a fazem ter que provar a todo instante sua capacidade: é mulher e negra.

*CSI* é também uma série de sucesso. Foi ao ar nos EUA em outubro de 2000 e, no Brasil, em abril de 2001. Trata-se de um grupo de peritos que se ocupa de analisar a cena do crime para buscar evidências, utilizando procedimentos científicos. Até a nona temporada, a chefia do grupo de peritos era realizada por Grissom, mas ele sai, após a morte de um dos *CSI* (Warrick Brown) com quem tinha forte ligação, e Catherine Willows (Marg Helgenberger) assume o seu lugar, na supervisão do turno noturno. Grissom era entomologista, especialista em insetos, através dos quais determinava o tempo em que a vítima tinha morrido. Catherine é bacharel em Ciências em Tecnologia Médica, é analista em marcas de sangue. Uma das questões que se colocam com relação à personagem é o seu passado como dançarina e o fato de ter uma filha, mostrando-a dividida entre a profissão e a função de mãe. Após um período de atuação, Catherine busca saber sobre sua atuação como chefe, consultando Nick Stokes (George Eads). Na comparação que

ela sugere com Grissom, Nick afirma que a diferença é que Grissom tinha a ela (Catherine), que de alguma forma lhe dava suporte. Então, Catherine promove Nick a supervisor, uma forma de ter também este suporte.

Nos últimos episódios de *CSI*, a personagem que ocupou a vaga de Grissom, apesar de não ter ocupado o cargo de chefia, tem recebido maior visibilidade que Catherine. Trata-se do *CSI* Raymond Langston (Laurence Fishburne), médico que fazia palestras e ajuda os *CSI* em uma investigação. Ele é um *CSI* nível 1, em patamar inferior aos demais (que são 2, 3 ou 4), pois é o mais novo entre eles e supostamente está ainda aprendendo. Ainda assim, a série acabou tornando-o uma espécie de protagonista em detrimento do grupo. Não deu muito certo e ele saiu no início da décima segunda temporada. Catherine também sai na décima segunda temporada. A atriz vai assumir um cargo de chefia em outra série (*Intelligence*).

*Criminal Minds* trata da atuação dos agentes do FBI, que entram em cena quando é necessário analisar perfis de assassinos em série. Especialista em comportamento, a equipe é chefiada por Aaron Hotchner (Thomas Gibson). No entanto, acima deste personagem está uma mulher, Erin Strauss, cujo trabalho é ficar na administração, pois ela não tem experiência de campo. Na série, é uma personagem secundária, que aparece em poucos episódios. Destacou-se no episódio em que questiona a liderança de Hotchner com relação à equipe e informa que ele está sendo observado. Ela interroga os outros agentes a respeito de Hotchner. Por causa da pressão, Hotchner transfere temporariamente a liderança para Derek Morgan.

Apesar de ser apresentada como uma personalidade fria e rancorosa, mostra-se sensível à situação de Hotchner que fica impedido do contato com o filho e a ex-esposa, por causa do caso de Foyet, um assassino em série que toma como objetivo derrubar

Hotchner. Ao longo das temporadas, ela vai sendo caracterizada como uma mulher com vários problemas, sua família aparece de forma distante, revela-se que ela tem problemas com o alcoolismo e a personagem acaba sendo assassinada por um dos *serial killers*.

A maioria das séries de investigação policial, foco deste trabalho, coloca homens em cargos de chefia, na verdade, reproduzindo uma realidade da nossa sociedade. Mesmo em países mais desenvolvidos e com histórico de luta contra a discriminação da mulher, elas ocupam uma percentual desproporcional ao dos homens.

Espaços que se consolidaram como sendo exclusivos de homens, com a alegação de que seria necessário um perfil relacionado com a força física e mesmo de uma inteligência diferenciada, são difíceis de serem ocupados por mulheres. Muitas até desistem, dadas as exigências que lhe são feitas e os comentários que ouvem, mas as que conseguem também precisam brigar pelo respeito. No depoimento de algumas delegadas brasileiras, elas dizem que precisaram reafirmar seu espaço constantemente e provar que podiam exercer a função tanto quanto os homens. Isso se evidencia a partir de um discurso que questiona a capacidade da mulher.

Para se afirmar nesses espaços, a mulher às vezes abandona elementos que compõem sua identidade, como maquiagem, uso de vestidos. É certo que, quando sua atuação exige sua participação em campo, a roupa é fundamental, em termos de praticidade.

Nos perfis observados, Anita Van Buren, Catherine Willows e Erin Strauss mostram-se como tipos bem diferenciados. Todas são mulheres maduras, o que acontece também com os homens. A experiência é um fator que as leva aos cargos de chefia. Duas são louras e uma é negra, um preconceito a mais a ser superado. A linguagem das roupas também se destaca. Roupas sóbrias, próprias também para o ambiente policial, embora Catherine use um vestuário que acentua suas formas, como a lembrar que ela foi dançarina. Ela não assume a chefia na mesma medida que as

outras duas. Somente com a saída de Grissom, vai atuar como chefe. E parece não conseguir sustentar a situação, sendo relativamente apagada pela figura de Ray Langston.

Das três personagens analisadas, a que se destaca é a delegada de *Lei & Ordem*, Anita Von Buren, que, apesar de trabalhar basicamente no escritório – são os investigadores que vão às ruas –, tem uma intervenção acentuada. Catherine ainda não parece ter conseguido se destacar entre os subordinados, como se percebia com seu antecessor, Grissom. E Erin é obscurecida por sua função mais administrativa, como personagem secundária, embora tenha o poder de destituir do cargo Hotchner e os demais agentes.

As mulheres conquistaram o direito de disputar com os homens os cargos de comando, no entanto, têm que enfrentar ainda o preconceito relacionado à sua capacidade de liderança. A sua presença em séries de TV são um indicador positivo, pois, ao considerarmos que a mídia veicula modelos, mesmo considerando os estereótipos, é uma forma de mostrar para outras mulheres que este é um espaço que pode ser também ocupado. A posição de chefe e, mais especificamente, chefe de uma delegacia de polícia não é incompatível com as características femininas e as mulheres podem lidar com as questões que são postas para esta situação. Colocando as personagens em situações que problematizam as relações apresentadas, as séries estudadas dão a possibilidade de se repensarem os papéis sociais destinados às mulheres e de se resignificarem os paradigmas, além de fazer com que se pensem as relações entre os sujeitos envolvidos: homens e mulheres.

## Referências

CRIMINAL Minds: resumo da 5ª temporada. 17 jan. 2010. Disponível em: <<http://blogna.tv/criminal-minds-resumo-da-5-temporada#>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Coord. e Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Ed. UnB, 2001.

FUNCK, S. B.; WIDHOLZER, N. (Org.). *Gênero em discursos da mídia*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

KELLNER, D. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. De Ivone Castilho Benedetti. Bauru/SP: EDUSC, 2001.

LAW & order. Criador: Dick Wolf. Elenco: S. Ephata Merkerson, Sam Waterston, Jerry Orbach, Jesse L. Martin e outros. Nova Iorque: NBC, 1990-2010.

## AS REPRESENTAÇÕES DE MULHERES EM POLICE WOMAN, CSI E DEPOIS

Ivia Alves

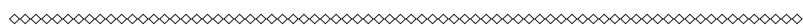
As séries policiais investigativas tornaram-se cada vez mais populares e são exibidas no mundo ocidental globalizados, porque os valores, o certo e o errado constitui a base do direito de todos os países ocidentais. Esse interesse não vem apenas da TV, mas havia um nicho muito forte dos romances policiais escritos desde o século XIX, quando se iniciou e personagens como Sherlock Holmes (escrito por Sir Arthur Conan Doyle), Miss Marple e Hercule Poirot (Agatha Christie), Commissaire Maigret (Georges Simenon) pularam dos livros para filmes e séries na TV.

Existem fatores que determinam a adoção do público ao gênero, tais como: a) ser um gênero com características próprias, voltado para o desvendamento de um crime ou roubo, tendo (na sua origem) um homem observador e racional como centro, o detetive, a exemplo de Sherlock Holmes; b) ser um subgênero aparecido na literatura, ainda no final do século XIX e por ter, com o passar do tempo, cristalizado um formato, um tema, sempre desenvolvido por homens envolvidos com a instituição policial ou em

torno dela; c) pela passagem quase imediata deste subgênero para a TV, desde o seu início, que leva para a imagem em movimento os principais detetives; d) o êxito da fórmula na TV, que passou a dar visibilidade às delegacias de polícia e a seus investigadores, tornando-se o subgênero dramático um veio forte juntamente com a vertente de saúde e que vem, cada vez mais, abrindo perspectivas de novas formas e olhares sobre as investigações, embora fosse até meados do século XIX um reduto basicamente do mundo masculino.

No entanto, mulheres começaram a ser “infiltradas” (mais por interesse da audiência masculina) nessas séries, desde o final dos anos setenta, como pode atestar o êxito de *Police Woman* (1974)<sup>1</sup>. Dentro desse mundo masculino, à medida que as conquistas feministas abriram caminho no mundo material para as mulheres e também pelo fato de que elas foram se incorporando às atividades policiais, não era mais possível deixar de configurá-las no seio de uma instituição eminentemente masculina. Mas, como elas passaram a ser retratadas? Esta é a minha questão.

*Police Woman* (1974–1978), criada por Robert L. Collins, foi desenvolvida a partir da aceitação de uma mulher policial introduzida no episódio “The Gamble”, da série *Police Story*. A série foi muito bem recebida e a sargento Pepper se infiltrava em meios criminosos e, para tanto, tinha de assumir disfarces, os mais variados possíveis. Por conta disso, ela se passava por prostituta, enfermeira, professora e tantos outros papéis possíveis. Sua intenção era sempre a de ficar o mais próxima que fosse de algum suspeito até conseguir reunir informações que culminasse com a prisão do mesmo<sup>2</sup>. É importante sinalizar que sua produção foi re-



1 Todas as informações sobre as séries aqui citadas foram retiradas dos sites: <<http://www.imdb.com>>; e <<http://seriesonline.terra.com.br>>.

2 Sinopse transcrita do blog de <<http://moreseriesinweb.blogspot.com.br/2014/04/police-woman.html>>. Acesso em: 24 out. 2014.

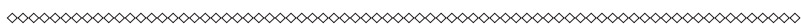


alizada em pleno tempo da luta pela igualdade de direitos da mulher e a personagem principal já é configurada como uma mulher que integra essa nova massa de mulheres que trabalham, mas não só por necessidade financeira e sim como uma forma de ter sua liberdade e independência. Sargento Suzanne “Pepper” Anderson ou como a equipe a chama, Pepper<sup>3</sup>, integra uma equipe masculina composta por mais três integrantes.

Embora pareça lógico que, para ser uma detetive, essa mulher não poderia ser uma jovem de 20 anos, a escolha da personagem recaiu em uma bela atriz de cinema, que estava na faixa etária dos 40 (precisamente, 43 anos quando a série iniciou). No entanto, como o blog, afirma a série “acabou gerando uma onda de protestos de grupos feministas, que pleiteavam o ingresso de mais mulheres nos departamentos de polícia dos Estados Unidos”.

Mas ao colocar como principal uma mulher madura, a categoria geracional começa a construir sentidos, por exemplo, seria uma forma de distanciar as jovens da época de certas escolhas profissionais nas quais para alcançar estabilidade no emprego, precisava de anos de trabalho e, segundo, a profissão é tão absorvente, que não haveria espaço para uma vida afetivo-amorosa, nem familiar.

Pepper era uma boa isca para a audiência masculina e feminina. Embora a série revelasse um comportamento igualitário nas relações de poder entre os componentes da equipe, e ela estivesse configurada como uma mulher inteligente, decidida, capacitada a agir nas situações pesadas e a se defender sozinha, Pepper, quase sempre, trabalhava sob disfarces. As escolhas dos disfarces mostram como esse personagem foi construído para a “delícia” dos homens: travestida de *stripper*, de enfermeira ou de



3 Não esquecer que o significado de *pepper* em inglês é pimenta.





mais próximo da realidade) essa série tornou-se muito assistida, porque não é mais quem fez o crime, mas como a partir de dados da cena do crime os técnicos forenses recompõem o crime.

A montagem do seriado também é inovadora e o uso até abusivo de efeitos especiais disfarça a repetição, quase sempre enfocando e dando chance em cada episódio para um ou dois dos personagens âncoras. No entanto, são as duas mulheres que compõem o elenco permanente que vamos colocar em foco. Chamaríamos pelos seus nomes, porque os fãs bem as conhecem como Catherine Willow (Cath) e Sara Sidle (Sara).

De alguma maneira, na série, elas trabalham em separado, poucas vezes trabalham juntas, provavelmente por causa de suas especialidades. No entanto, existem mais diferenças do que similaridades entre a configuração física e psíquica das duas representações de mulheres.

Catherine ou Cath é uma técnica nível 4 dentro da hierarquia da equipe, especialista em análise de marcas sanguíneas na sua disposição na cena do crime. Aos poucos, seu passado vai aparecendo em *flashes* para configurar o seu perfil. Filha de um caso espúrio de sua mãe com um dono de cassino, que ela só vem a saber na fase adulta, fez seu curso técnico sustentado pelo seu trabalho como *stripper*. Muito bonita, o trabalho anterior justifica sua beleza e sua capacidade de lidar com pessoas e compreendê-las. Sabe lidar com grande habilidade em entrevistas com vítimas ou criminosos e enfrenta situações com grande público. Sabe-se na continuação das temporadas que ela é mãe solteira, com uma filha pequena (na primeira temporada) de seis anos que serve de muita disputa entre ela e o pai, que condena seu trabalho, porque, segundo ele, fica pouco tempo com a criança. Esse ex-marido é um produtor musical que tem uma vida financeira com altos e baixos, obrigando Cath ser a única provedora da criança. Por sinal, a série não consegue lidar ou trazer para discussão esse problema (a luta



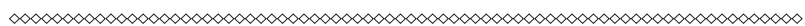
tório seja nas experimentações. Através de *flashes*, conhecemos a vida pregressa de Sara, que talvez justifique sua timidez e interiorização, quando pequena foi afastada dos pais, porque sua mãe mata seu pai e ela vai viver entre orfanatos e lares adotivos.

Não se pode dizer que a série não opera com público e privado, mas desde 2000, o ambiente privado e a vida cotidiana das personagens só aparecem para aprofundar seus comportamentos e sua complexidade psicológica.

Mas, no entanto, não existe em *CSI* representações estereotipadas, mas diversidade de representações, a exemplo, a mãe solteira Cath e Sara Sidle, a aparente “desinteressante” cientista, que apesar de muito inteligente, não expressa seus sentimentos e não tem outro prazer ou interesse do que o seu trabalho.<sup>8</sup>

Nesta análise, observamos que vão sendo criadas “marcas” de pertença de mulheres. Quando a mulher não está casada (função mãe e esposa) nem é jovem (à procura de um marido), seus desempenhos profissionais dificultam uma vida afetiva; embora não exista tal situação para os homens. Mesmo quando se trata de uma mãe divorciada que mantém os filhos, poucas chances de achar um novo parceiro conseguem ser sinalizadas. Para não faltar com a observação atenta das temporadas, temos Cath em duas situações de relacionamento afetivo, as quais terminam em dois ou três episódios depois, evidenciando as esporádicas relações afetivas da mulher-mãe solteira e profissional de sucesso dentro da hierarquia superior de uma corporação.

Essa situação, realmente, não representa a maioria da realidade das mulheres da vida real, que geralmente, são casadas e

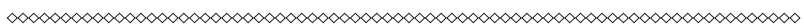


8 Sempre a partir da quarta temporada há insinuações muito sutis que ambos têm maior intimidade do que apresentam diante da equipe, mas se este romance não se desenvolve e aparece muito forte no final da sétima temporada, não estará relacionado com a insatisfação da atriz sobre seu personagem? Sabemos que ela (entre a 3ª e 4ª temporadas) já tinha pedido para sair da série por questionamento de salário. Esse *affair* explicitado repentinamente na 7ª temporada e o seu desaparecimento no último episódio, visto que nunca *CSI* deixou um gancho para a temporada seguinte, se deu pelo término do contrato da atriz.

enfrentam a dupla jornada e todos os conflitos que tais situações engendram. Essa mulher (real) que mal ou bem consegue conciliar os dois lados da moeda não se encontra refletida/representada no espelho da pequena telinha.

Na década de 2000, há uma virada na sociedade, o século XXI adentra com uma volta ao tradicional. Uma posição tradicional e conservadora que vinha se avolumando nos fins dos anos de 1990 é capturada pelas séries (primeiramente nas comédias), modificando tanto o gênero do tipo policial bem como a forma de consumo dessas narrativas. Enquanto o tom das narrativas da década de noventa ainda se pode classificar como dramas, tendo vários níveis de entendimento pela audiência, do lazer até a reflexão, o modo de ver as séries atualmente é de consumo de entretenimento, sem ou nenhuma reflexão sobre temas que discutem as sociedades, o mundo globalizado.<sup>9</sup>

Ainda mais, os corpos das mulheres vão ser domesticados ao contrário dos corpos livres das últimas duas décadas. A modelagem veio com o sucesso de consumo com a comédia *Sex and the City* que se impõe e dá o tom do cotidiano das mulheres: conversas triviais e superficiais modelam essas mulheres. Para o “videovinte”<sup>10</sup>, os modelos de vida, de comportamentos e de atitudes das mulheres passam pela mediação da série. Talvez essa “virada”, a grande transformação do corpo (exigindo academia), do vestuário (roupas ajustadas ao corpo), saltos altos e bolsas grandes para o trabalho, não tenha sido demonstrada claramente para a audiência, porque as séries mesclaram temas discutidos nos anos noventa (as novas profissões relacionadas com a indústria cultural) com uma mulher menos reflexiva, menos politizada,



9 Já havia sido assinalado pela própria imprensa que, desde o meado dos anos noventa, havia começado uma literatura para mulheres tipo cor-de-rosa, mas a emergência dessa literatura vai se dar na virada do século até chegar ao cinema.

10 Denominação empregada por alguns estudiosos de TV.

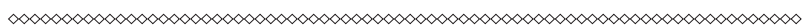
mais superficial e mais interessada em sua aparência, e a impressão que isso causa nos outros<sup>11</sup>.

Por outro lado, outro elemento conservador é a entronização da família parental intrometendo-se na vida adulta das personagens. Muito comum nas sitcoms, a presença da família (pais, avós) começa a girar em torno dos personagens de narrativa policiais e ganha espaço, muitas vezes influenciando nos comportamentos das protagonistas.

Para verificar a diferença das ficções narrativas anteriores em relação às que passam a ser produzidas a partir de 2005, basta lembrar como exemplos desse atual discurso dominante as narrativas seriadas *The Closer* (2005–2012), *In Plain Sight* (2008–2012), *Saving Grace* (2007–2010), e os atuais *Castle* (2009 – presente) e *The Mentalist* (2008 – presente).<sup>12</sup>

A reversão da sociedade, além disso, parece mais completa quando as series policiais produzidas atualmente, apesar de ainda apresentarem parcerias, focalizam o protagonista, deixando a parceira como coadjuvante.

Esse retorno ao personagem principal masculino como protagonista em seriados policiais, a multiplicação de séries de aventuras vem acompanhado pela mistura de gêneros, drama e comédia, pela própria escolha do protagonista, que não faz parte da corporação policial e que ajuda nas investigações. São personagens vulneráveis, com defeitos, que não seguem os procedimentos policiais. Eles acompanham os passos da chefe do departamento, dando palpites e dicas, mas, sempre evidenciando sua acuidade de observação e seu bom humor. Com isso, a narrativa retira o



11 Vide vários estudos, inclusive de Márcia Rejane Messa (2006). Jane Arthurs (2003).

12 As séries iniciadas a partir de 2005, excetuando-se *The Closer*, as mulheres passaram a reintegrar duplas mistas e desaparecem como mulheres em lugar de comando de equipes investigativas, a exemplo de *NCIS* (2003), *Life* (2007), *The Mentalist* (2008), *Castle* (2009).



peso do drama e assassinatos, voltando a narrativa mais para os passos do protagonista do que mesmo para o crime.

Para Susan Faludi, há tempos vinha sendo construído pela mídia impressa e televisiva um discurso que atacava de frente o feminismo, colocando em questão a saída da mulher para o espaço público como: “mulheres solteiras não conseguirão ter filhos” ou “mulheres casadas que trabalham estão estressadas e infelizes” ou “mulheres divorciadas” ou “vida sem um par é solidão” ou “a mulher está assim por culpa do feminismo e assim justifica-se o número crescente de mulheres que vivem sós, porque não têm tempo para encontrar parceiros”. Esse discurso se foi tornando mais agressivo quanto mais as carreiras profissionais de destaque foram sendo preenchidas por mulheres. Segundo Faludi, não é por acaso encontrarmos manchetes na mídia, como: “Mulheres casadas, que trabalham ainda que satisfeitas, estão sujeitas a doenças cardíacas ou mulheres estão trocando o movimento feminista pelo MVF (movimento de volta ao fogão)”. Não satisfeitos, ainda, insistem que as mulheres estão exaustas, a família deve vir em primeiro lugar, e a educação dos filhos é um projeto mais importante do que a carreira profissional.

Bombardeadas pela mídia, seja impressa seja por programas televisivos, desde o início do século XXI. Eis que chegam como mensagens certas nos seriados, sendo introduzidas, inicialmente nas comédias. Não é assim, tão por acaso, que Lynette, uma excelente empreendedora de negócios, personagem de *Desperate Housewives*, retorne ao lar, mesmo que tenha de se submeter ao medíocre empreendedor que é o seu marido. Por outro lado, Gabrielle, a representante latina do subúrbio, deixa sua carreira para casar e submeter-se ao machismo de seu marido, também latino, Carlos Sollis.

Como então essa ideologia vai ser transferida para as séries policiais investigativas? Através de dois arranjos: seja através de

situações cômicas, seja pela divisão dessas protagonistas entre a maturidade racional (apresentada em seu local de trabalho) e a instabilidade emocional (vista através de cenas que envolvem o afetivo e sua vida privada), trazendo de volta o discurso de que elas não estão completas nem satisfeitas. Difícil relação que elas têm com o mundo, porque, ao lado de ter de lutar pelas suas carreiras, não podem esquecer que têm de formar uma família e ter filhos.

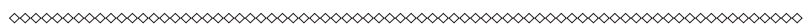
Uma composição bem elaborada dentro desse novo modelo é a investigadora-chefe da equipe especial da Divisão de Homicídios Prioritários, de Los Angeles, Brenda Leigh Johnson, em *The Closer*, que a mostra como uma protagonista dividida. Se, de um lado, como profissional ela apresenta todas as qualidades, isto é, sendo racional, inteligente, firme, por outro, ela se mostra frágil e vulnerável seja com o parceiro (futuro marido) seja com a família. Nesse caso, o uso da comédia traz uma desconstrução da personagem, colocando-a para dentro dos parâmetros da idealização do que vem a ser feminilidade para o século XXI.<sup>13</sup>

## Referências

ARTHURS, J. Sex and the city and consumer culture: remediating postfeministdrama. *Journal: Feminist Media Studies*, v. 3, n. 1, p. 83-98, 2003.

CRIMINAL Minds: resumo da 5ª temporada. 17 jan. 2010. Disponível em: <<http://blogna.tv/criminal-minds-resumo-da-5-temporada#>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Coord. e Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Ed. UnB, 2001.



13 Descrição da personagem: sua personalidade cheia de manias e suas atitudes rígidas em seu novo trabalho logo chamam a atenção de seus novos colegas, além do fato dela ser a única mulher em um departamento dominado por homens., mas Brenda tem um grande talento para descobrir os segredos das pessoas e obter confissões, dom que ela conquistou após entender suas próprias imperfeições e neuroses.

FUNCK, S. B.; WIDHOLZER, N. (Org.). *Gênero em discursos da mídia*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

KELLNER, D. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. De Ivone Castilho Benedetti. Bauru/SP: EDUSC, 2001.

LAW & order. Criador: Dick Wolf. Elenco: S. Ephata Merkerson, Sam Waterston, Jerry Orbach, Jesse L. Martin e outros. Nova Iorque: NBC, 1990-2010.

MESSA, M. R. Mulher solteira procura: um esboço de crítica diagnóstica de Sex and the City. In: SEMINÁRIO FAZENDO GÊNERO, 7., 2006. Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2006.



## A INCLUSÃO DAS “DIFERENTES” NAS SÉRIES TELEVISIVAS

Ivia Alves

É fato que a mídia se impôs como um meio de informação, esclarecimento, diversão e lazer. Na realidade, a indústria televisiva se transformou para atender aos interesses atuais e para deixar sua marca nesses tempos contemporâneos. Com a entrada da TV por assinatura, visando satisfazer um público segmentado e diverso, não se pode tratá-la apenas como um entretenimento, uma forma de lazer.

Segundo a especialista em TV, Lavina Madeira Ribeiro, houve, ao longo das últimas décadas, uma transformação na TV e especificamente na TV fechada de que o público ainda não se deu conta, mas que torna, pelo menos curioso, se deter na análise dos produtos provenientes dessa mídia. O lema atual é “entreter-se é consumir, identificar-se com estilos de vida”.

Segundo a mesma autora, em sua longa análise sobre “hibridização cultural”, já se observa por mais de uma década

*[...] uma forte padronização de estilos de vida e práticas de consumo cultural baseados nos ideais do modo de vida nor-*





vivência. Tornou-se, assim, uma forma discriminatória de viver à margem do seu grupo geracional.

Tanto o termo como o jovem *nerd* do mundo contemporâneo sempre sobreviveu à margem da sociedade, sendo hostilizado por todos os grupos sociais com os quais tinha que entrar em contato, seja no meio educacional, no lazer, no campo amoroso.<sup>6</sup> Iniciava-se tal discriminação na escola e já adultos, enquanto a complexidade da informática não lhe dava relevo no trabalho, era um grupo ainda mais discriminado na sociedade. Mas no começo dos anos 2000 já não havia mais possibilidade de negar sua existência na sociedade e mesmo sua importância para o mercado de trabalho, situação de grande valor para uma sociedade capitalista.

Os jovens, não tão jovens, já formados, se inserem no mercado de trabalho, em organizações privadas ou instituições públicas, tornando visível seu trabalho para o conjunto da sociedade. Como era de se esperar, eles começaram a se tornar visíveis nas séries televisivas: em comédias – ainda satirizados quando se tornam o foco da ação, mas não mais excluídos ou comparados aos jovens atléticos; ou em dramas do gênero de investigações policiais nos quais os *nerds* se tornaram imprescindíveis, devido às possibilidades de rastreamento de dados em qualquer programa nas redes.<sup>7</sup>

Por outro lado, sabe-se que a mídia (escrita ou televisiva) tem grande comprometimento (de regulação) com o imaginário da sociedade, bem como ela é capaz de forjar identidades, modos, costumes, comportamentos.<sup>8</sup> Vem sendo constantemente impostos



- 6 Do termo *nerd*, várias outras denominações foram aparecendo e se encontra uma grande variedade de definições, tipos, padrões etc., que podem ser consultadas nas páginas da internet. Atualmente, o conjunto de *nerds* se autodenomina *geeks*.
- 7 Nesta comunicação, pretendo realizar uma leitura de determinadas séries pela perspectiva feminista e das relações de gênero. Este é o primeiro trabalho com um grupo das "tribos urbanas" analisando, principalmente, a inserção de mulheres *nerds*.
- 8 A programação tem por cenários de suas produções, tramas e filmes, cidades, metrópoles, vilas e fazendas de lá. Praticamente não se tem visão de regiões do próprio Brasil. Além de



modelos às mulheres (e também aos homens) que internalizados passam a influir nas suas práticas sociais. O discurso dominante se torna tão determinante que quase faz uma “lavagem cerebral” nas pessoas que passam a ter suas práticas cotidianas delineadas (previstas, representadas) e modeladas por tais séries. E em geral, no momento em que a pessoa vai em busca de lazer é que tais discursos se tornam presentes (correntes) atravessando, sutilmente, e reiterando modelos que podem ser internalizados.

No caso das representações de mulheres *nerds* (*geeks*) cuja representação estava vazia até então, pois a construção do este-reótipo atingia basicamente os homens, as séries passaram a preencher. No entanto, não havia possibilidade das *geeks* seguirem o paradigma das normas de controle, assim, seus modelos deveriam ser preenchidos com o inédito ou com o “esquisito”.

As primeiras representações de *nerds* homens adultos em séries televisivas começam a aparecer, mas de forma esparsa, na década de noventa e já são configurados fisicamente como esquisitos, fora do padrão. Trabalhando em equipes, como investigadores policiais, cuja função é rastreamento de dados, seu valor e importância para o trabalho é reconhecido pela equipe com a qual interage afetuosamente. Suas inserções na equipe e nas séries explicam o que fazem e como são importantes para o desenvolvimento da investigação, porque eles sabem como driblar senhas, entrar em sites proibidos. Dentre os primeiros *hackers* representados em séries televisivas estão Motta (da série francesa, *Julie*

---

a origem e a territorialização da programação serem norte-americanas, são as instituições, as regras sociais, as premissas identitárias nacionais, as rotinas produtivas, a cotidianidade, as experiências humanas e o imaginário desse país que são representados, expostos e continuamente revelados aos telespectadores brasileiros. Isso leva a que se tenha como universo temático e identitário elementos próprios da experiência social norte-americana, dos seus valores e modos de compreensão da realidade local, nacional e internacional. São os valores, os princípios, os padrões culturais e econômicos, as opiniões e comportamentos norte-americanos que configuram as justificativas de ação dos indivíduos nos diversos lugares, situações e enfrentamentos representados. Nesse sentido, os temas que predominam na programação da televisão fechada brasileira, correspondem àqueles originários do imaginário norte-americano. (RIBEIRO, 2008, p. 4)

*Lescaut*, França, 1992) e *Bud* (da norte-americana *JAG*, EUA, iniciada em 1995).

Esses personagens passaram quase despercebidos pelo público, na época, conquanto tenham feito parte do elenco permanente dos respectivos seriados. Introduzidos na narrativa ficcional, já vinham representados pelos estereótipos com os quais os nerds eram caricaturados em filmes como reservados, desligados, tímidos, ou magros demais ou gordos (vale sinalizar que o gordo desempenha suas funções em uma instituição militar), com grande dificuldade em lidar com a vida amorosa, mas uma enorme curiosidade com computadores e alta tecnologia.<sup>9</sup> Mas não só o tipo físico os distinguia, também sua aparência quase sempre descuidada, não sendo bonitos ou dentro de um padrão de beleza para homens, o magro e o gordo são representações estereotipadas de nerds, quase sempre identificados pelas inúmeras caricaturas que começaram a aparecer na mídia, ilustrando as piadas, desde os anos 1980.

Você sabe que é *nerd* quando fala a seguinte frase: “Preciso de um PHP que gere um RSS a partir do meu XML.”<sup>10</sup>

Os *nerds* das primeiras séries de 2000 têm representações mais ou menos diversificadas. Ainda o jovem superdotado guarda a configuração estereotipada – magro, frágil, tímido, retraído; no entanto, as mulheres vão completar os possíveis estereótipos. Aparecem *nerds* mulheres nas séries policiais de investigações:



- 9 Embora trabalhando em escritório, na parte da advocacia militar, todos os anos, o personagem Bud (interpretado por Patrick Labyorteaux) tem de passar por provas de exercícios. Inclusive, há um episódio no qual um *mariner* vai ser desligado da corporação por causa de sua aparência. Gordo demais para ser um militar, ele é um *expert* em programação de computação. O julgamento chama tanto a atenção de grupos que detinham a fabricação de computadores que esses se reúnem para estipular seu (alto) salário quando der baixa da Marinha. *JAG* foi produzido de 1995 a 2005, criado por Donald P. Bellisario. Motta é interpretado por Alexis Desseaux.
- 10 Disponível em: <<http://www.crisdias.com/2002/01/30/voce-sabe-que-e-nerd-quando-fala/>>. Escrito por Cristiano Dias, no dia 30 jan. 2002.



As séries fazem questão de evidenciar que em seu mundo, aparentemente caótico, não há barreiras entre momentos de trabalho e de lazer, não há dia ou noite. O tempo não é compartimentalizado. Se esta representação do cotidiano embaralhando o público e o privado seduz o jovem telespectador, também constrói sentido de referencialidade às *geeks*.

Penélope Garcia, de *Criminal Minds*, e Abby Sciuto, de *NCIS*, dão vida a essas duas personagens, que se apresentam “esquisitistas” com relação ao paradigma de beleza construído para a mulher contemporânea.<sup>12</sup> As duas chamaram bastante atenção dos telespectadores como se pode verificar pelo número de comunidades existentes em uma única rede de relacionamento consultada.<sup>13</sup>

A mídia, como vem sendo analisada neste ensaio, também tem o papel de formar conceitos e opiniões, além do lado de moldar, lançando modas, hábitos, costumes etc. E é dentro desse lugar de produção do imaginário que Abby e Penélope se concretizam, abrindo espaço e construindo sentido para um enorme número de jovens que estão dentro dessa linha de equilíbrio entre um modelo ideal de mulher voltada para a vida afetiva e o casamento, e de outro lado, tendo que responder com a sua independência e com seu trabalho. A mídia, dessa forma, exerce um grande papel na construção de imagens ideais do corpo. Tais representações corporais são idealizações sutilmente impostas pela “norma”, como indiciam um sentido de vida. Abby e Penélope, nesse caso, representariam uma síntese da mulher inteligente e estudiosa, emancipada, de opiniões próprias, com um alto grau de rebeldia diante



12 Penélope Garcia, interpretada por Kirsten Vangsness, faz parte do elenco de *Criminal Minds*, criada por Jeff Davis em 2005, drama sobre uma equipe que traça o perfil de *serial killers* e ganhou seis prêmios Golden Globes; e Abby Sciuto, interpretada por Pauley Perrette em *Navy NCIS: Naval Criminal Investigative Service*, drama investigativo que trata de crimes acontecidos nas forças militares, criado por Donald P. Bellisario, em 2003, e que se encontra em sua quinta temporada. (Fonte IMDb).

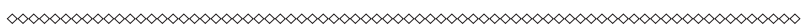
13 Em um site, há mais de 3.000 adeptos em 27 comunidades, bem menos da metade para *Criminal Minds*. Acesso em: dez. 2007.

das regras sociais de controle, entrevistas tanto no campo visual quanto no campo das afetividades. Daí, independente de ser magra ou gorda, elas se afastam do modelo idealizado para a mulher, criando outras identidades para o público jovem. Não é por acaso que Abby é identificada nas comunidades da internet como sendo: “Muito manera!! Show de bola, lindaaaa, simpática, amiga, perfeita”.<sup>14</sup>

No entanto, não se deve perder a perspectiva que tais representações democratizam diferentes maneiras de ser das mulheres, à medida que são enquadradas em um seriado, mas também pode se construir em uma armadilha que no fundo possa não possuir nada de democrático.

Para Paulo Vaz, por exemplo, “os valores maiores de nossa sociedade parecem ser, na relação consigo, o bem-estar, a juventude prolongada, o autocontrole e a eficiência; na relação com os outros, a tolerância, a segurança e a solidariedade”. (VAZ, 2002 apud MEDINA, 2006) Por isso, o discurso do respeito às diferenças, das muitas belezas e aparências que se pode escolher, exaltadas por diferentes “estilos” de modelos e celebridades, na verdade acaba servindo para constranger aqueles que não conseguem escolher ou conquistar uma beleza. O discurso de que qualquer um pode ser belo, desloca a responsabilidade das insuficiências (ou da falta de autocontrole) para o próprio indivíduo. (MEDINA, 2006)

Tanto a representação de Abby quanto a de Penélope se insere nesse imaginário da diferença, da construção de um estilo de vida e de hábitos diversos. De qualquer maneira, suas representações chamam atenção não só para a linguagem corporal, vestuário, mas também para seus comportamento/ideários de vida. Apesar de, sutilmente, contestar certos padrões normativos da sociedade, elas não deixam de estar “em consonância com os valores da



14 Disponível em: <[http://www.orkut.com.br/CommMsgs.aspx?cmm=13058876&tid=259782571148\\_2401045&start=1](http://www.orkut.com.br/CommMsgs.aspx?cmm=13058876&tid=259782571148_2401045&start=1)>. Acesso em: maio 2008.



curtas e botas plataforma. Ela também afirma várias vezes que dorme em um caixão. Tem atitude e uma personalidade doce.<sup>16</sup>

Pelo exame da recepção do público, confirma-se o grande sucesso suscitado pela personagem e seus simpatizantes, pois todos eles aceitam os seus comportamentos, provavelmente obrigando um maior destaque e detalhamento do personagem dentro da série.<sup>17</sup>

Como ser *nerd* (ou a atual denominação *geek*) é ser muito diferente da representação do padrão de beleza exigido nos dias atuais: moça magra e sexy, basicamente usando vestidos e blusas colantes para delinear o corpo, cabelos longos, maquiagem, bem como a mesma modelagem de comportamentos, as atitudes, elas não se enquadram nessa “norma”. Ideologicamente, tanto Abby quanto Garcia adotam a atitude de expressar seus sentimentos e sua afetividade para a equipe e basicamente correspondem a sujeitos representantes da contracultura.

O jogo entre o indivíduo e o controle da sociedade normativa vem sendo demonstrado na tensão do personagem Garcia, pois ela ainda é um resquício do estereótipo do *nerd*, sempre visto como um “deslocado” na sociedade, mas ao ser construída como uma *nerd* dentro do estereótipo, também o personagem inverte a correlação de forças, mostrando a diversidade das mulheres fora dos padrões de beleza (tão intensamente massificados pelas mesmas e por outras séries, além de programas especiais de beleza e propagandas).

Garcia, de *Criminal Minds*, é a moça gordinha, de óculos, engraçada e amável com todos, interessada em colaborar com a



16 Site Abby Sciuto, comunidade Orkut. Acesso em janeiro de 2008.

17 O criador de *NCIS* é o mesmo de *JAG*, série na qual ele já havia introduzido um *nerd*, Bud, mas, neste seriado atual, são dois os personagens (um homem e uma mulher) que operam com os supercomputadores, oferecendo oportunidade para a configuração diferenciada do perfil da feminino e masculino. Os personagens *geeks* têm grande destaque em cada episódio não só demonstrando suas inteligências e competências no trabalho, mas o seu modo cotidiano de viver. Os hábitos, costumes, seus interesses, sua alimentação, seu modo de viver e trabalhar são descritos e delineados em vários episódios.

equipe, cuja maioria é composta de homens, e investigar através de sua atuação profissional os mais secretos registros de dados existentes na web, independente daqueles que embora secretos ela possa entrar. Quando não é chamada para sua função, passa o dia no computador, ou buscando sites ou jogando. Exímia estereotípia feminina do conhecido *nerd*, ela ainda não encontrou a mesma recepção do público como Abby.<sup>18</sup>

A configuração da personagem não difere muito do imaginário de vinte anos atrás, e naturalmente, por isso, ela, estando à margem do conceito de “beleza atual”, o personagem pode ser explorado por sua inteligência e pelo vestuário de “boneca”.

Observando-se sites e blogs na web, detecta-se menor quantidade de referências a Garcia, no entanto, a menção da personagem vem sempre acompanhada de grande simpatia.<sup>19</sup> Da mesma maneira ou com mais fervor, os simpatizantes de Abby, de *NCIS* a tratam.

Abby toma conta da série, desconstruindo a configuração da mulher dentro do padrão de beleza e por ter um perfil corporal muito próximo às normas, sua representação vai ser deslocada para o nicho dos góticos.

Assim, essas séries apresentam a diversidade de tipos de mulheres, inclusive demonstrando as diversas configurações de *nerds*, na intenção de inseri-los na sociedade bem como nas “tribos urbanas” com seus gostos e costumes. Com isso, dissemina (populariza) o



- 18 Também pode haver vários outros motivos. Primeiro, ser uma série nova; segundo, ser dirigida ao segmento adulto; terceiro, seus episódios terem uma trama mais complicada, densa e com muita citação literária (intertextualidade). Mesmo assim, há mais de vinte comunidades dedicadas a ela.
- 19 Basta uma rápida passagem pelos blogs: “Como é de esperar, nesta equipe há uma especialista em informática, que investiga nas bases de dados todos os rastros possíveis dos criminosos – Penélope Garcia. A atriz Kirsten Vangsness desempenha este papel na perfeição. Emociona-se e chora na sua sala de trabalho perante as cenas horríveis que os monitores dos seus computadores mostram. Ri-se e é atrevida com Morgan (Shemar Moore) com as suas frases picantes: hot stuff ou sweet cheeks. Kirsten Vangsness [tem] uma interpretação notável, [vestindo] a pele da simpática e irreverente agente Garcia”. Disponível em: <<http://cova-dorurso.blogspot.com/2008/03/penelope-garcia.html>>.



profissional de computação ao mesmo tempo em que cria estilos diversos, mostrando que nem todos têm o mesmo gosto por músicas, livros, filmes. Essas duas personagens insinuam não existir um padrão único de *nerd*, pois muitos agregam outros estilos de tribos urbanas. Apenas poucas características constroem suas identidades: a tendência de expressar seus sentimentos (a afetividade), a curiosidade pelo conhecimento e por uma vida mais intelectual (leitura, música) do que a maioria de sua geração, a disponibilidade para o trabalho, o gosto pelo desafio e a amizade que rege suas relações com os colegas. Em ambas as séries, são evidenciados os gostos e hábitos, além da personalização de seus gabinetes de trabalho.

No entanto, sabendo-se como a TV é restritiva para qualquer tipo de imagem que não encontre repercussão no seu público-alvo, a inserção desse grande e diversificado grupo nas séries televisivas, deve ter um objetivo.

Trabalho com a hipótese de que a indústria, que sustenta a TV, não podendo descartar a existência de *nerds* (homens e mulheres), cada vez em maior quantidade na sociedade e no mercado de trabalho, tem a necessidade de primeiro, fazer sua(s) representação(ões) na sociedade de consumo, com o objetivo de que eles sejam aceitos/as, inseridos/as, mesmo na sua diversidade frente às normas reguladoras de corpo e de comportamentos; segundo, para que esses tipos passem a ser inseridos e consumidos.

Se Garcia está mais próxima de um padrão estereotipado, com todos os tiques e toques do *nerd* (formatados, anteriormente, pelos filmes), ela já agrega o seu bom humor e sua brincadeira dentro da equipe, demonstrando um comportamento negociador, alegre, irreverente. Sua representação atrai para dentro do consumo as pessoas reais fora do paradigma de beleza, seja por ser gorda, seja por usar óculos. Daí, poder ser explorada por um vestuário que lembra décadas passadas.







# AS DIVERSAS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NA DÉCADA DE NOVENTA<sup>1</sup>

Ivia Alves

*Estudar as representações da figura feminina na mídia, por si só, não resolve os problemas da busca da igualdade entre os homens e mulheres, mas os traz à tona e mostra o quanto ainda há por ser feito e conquistado. Pelo fato de a mídia ser formadora de opinião [poderá demonstrar] o processo lento e secular de luta contra a discriminação da mulher nas sociedades. Guilardi-Lucena (2003, p. 5)*

Apesar de falar a partir de um lugar específico, considero muito importante tratar de temas que são abrangentes a todos aqueles que assistem TV, independentemente de estarem dentro ou fora da academia. Concordo com o trecho acima transcrito de Maria Inês Guilardi-Lucena de que não se pode deixar de lado os produtos culturais que passam na mídia, pois eles “enformam e informam” os sujeitos.

1 Publicado em: FLORES, Conceição (Org.). *Mulheres e Literatura: ensaios*. Natal, RN: EDUNP, 2013. p. 207-218.

As palavras de Maria Inês Ghilardi-Lucena, que assumo para desenvolver esta minha pesquisa, tem como foco específico analisar as relações de gênero e poder através, especialmente, de seriados policiais. Aqui, analisarei a configuração das mulheres em quatro seriados produzidos nos anos noventa e que são transmitidos tanto para a TV por assinatura quanto na aberta.

Ao pesquisar um arco de quarenta anos de séries produzidas para a TV, constatei que o auge da diversidade de representações de mulheres emancipadas está localizado na década de noventa e existe uma série de fatores do contexto cultural que explicam tal manifestação. Apesar de as condições de produção serem favoráveis é, no entanto, um momento tardio para esse encontro entre o contexto cultural e as narrativas televisivas. A TV correu para “acertar o passo” com a prática social, pois a mulher emancipada e profissional vinha emergindo das camadas médias da população desde os anos setenta, com a luta das mulheres pela igualdade de oportunidades fora do lar. E, embora elas tenham caminhado para o espaço público desde o final dos anos sessenta, na TV, elas não apareciam nestas atividades profissionais, exceto naquelas tradicionalmente consideradas “femininas”.

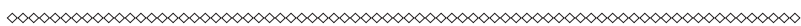
Em 1990, não se podia mais negar a inserção das mulheres no mercado de trabalho e, com a entrada de um governo democrata nos Estados Unidos, em 1993, com Bill Clinton, estavam prontas as condições de produção para roteiros mais liberais e mais “realistas”. É também nesse momento que as tensões internas e externas de violência e guerras diminuem nos EUA e as diversidades étnica, religiosa, cultural emergem nas séries policiais. Pode-se dizer que a atmosfera cultural “respira” e a ideologia conservadora vai sendo esgarçada para dar visibilidade aos problemas contemporâneos através da exploração dos temas relacionados às minorias, aos preconceitos, contradições, avanços e retrocessos da sociedade.

O número de produções estreladas por personagens femininas seja como protagonista seja compondo duplas de investigadores aumentou significativamente, durante a década de noventa. A quebra entre ambiente público e privado, que vinha sendo gradativa desde os finais de 1980, também auxiliou na composição dessas representações de mulheres. Segundo Fernanda Furkim (2008), isso se deu porque criava “um nível de complexidade e desenvolvimento de personagens cada vez mais profundo”. Abria-se um repertório de profissões ocupadas por mulheres que cobria também uma diversidade de identidades. Desde “repórteres, relações-públicas, agentes secretas, médicas, advogadas, promotoras, juízas, levistas, cientistas, modelos, especialistas em computadores e até capitãs de astronaves”. (FURKIM, 2008, p. 167)

Não se pode dizer, criticamente, que a ideologia que fundamenta essas séries policiais investigativas não seja conservadora, pois todas elas ainda se pautam pelo paradigma da justiça, do bem e o mal e seus investigadores seguem as leis, ficando de fora a corrupção e os tratamentos violentos ou preconceituosos com os suspeitos.

No entanto, para o nosso foco de análise, tais séries são ricas por mostrarem a diversidade cultural de comportamentos com relação às representações de mulheres. Os quatro seriados policiais selecionados tratam de investigações criminais, mas cada um opera com uma perspectiva diferente.

*Nova Iorque contra o Crime* (NYPD BLUE)<sup>2</sup>, com a duração de doze anos, atravessa todo o período de Clinton e alcança o primeiro mandato de Bush. Pode-se verificar, ao longo de suas temporadas, a mudança do contexto cultural, desde a abertura de perspectivas para a discussão da diversidade cultural até o



2 *NYPD Blue*, criada por Steven Bochco e David Milch, foi exibida de 1993 a 2005.

fechamento conservador do fundamentalismo religioso e guerreiro do momento Bush.

*Third Watch*<sup>3</sup>, (1999-2004), que talvez, tenha sido, dentre as séries citadas, a menos vista pelo público, tem uma narrativa inovadora ao misturar tipos de gêneros dramáticos: o policial, o de sinistros e o médico. Produzida pelos mesmos responsáveis pelo drama médico *E.R.*, *Parceiros da noite*, tradução bastante ambígua para um título que se refere ao terceiro turno de plantão, trata do dia a dia de policiais, paramédicos e bombeiros do 55° distrito da cidade de Nova Iorque. Apesar de existirem várias séries com esses mesmos temas isolados, somente *Third Watch* trouxe juntos, no mesmo programa televisivo, os três principais serviços de emergência de Nova Iorque. Entre as atividades conjuntas das equipes, a série dá grande atenção à vida íntima e afetiva dos sete personagens principais.

*Lei & Ordem: UVE*, de 1999, é uma das dez séries mais assistidas nos EUA e trata de uma unidade policial especializada em crimes ligados a abusos sexuais, na cidade de Nova Iorque, cidade populosa e cosmopolita, caracterizada pela diversidade.

*CSI* é outra série de sucesso, que vai completar este ano quinze anos de existência, e bastante inovadora, pois trata da investigação do crime a partir da ótica de uma equipe de investigadores forenses treinados para solucioná-lo pelo exame das evidências. Integram a equipe, originalmente, duas mulheres ao lado de quatro homens, com idades diferentes, atitudes diferentes e culturas e comportamentos diversificados.

Excetuando-se *Third Watch*, nas outras séries citadas, as mulheres são representadas como independentes, mais conscientes de seu desempenho profissional assim como equilibradas, intelligen-

3 *Parceiros da Vida*, em português, foi criada por Edward Allen Bernero, John Wells e foi exibida entre 1999 e 2005. É um dos primeiros seriados a explorar a rotina dos bombeiros e paramédicos.



tes, com conflitos, mas capazes de conviver com eles: se solteiras, convivem com esta situação sem o comportamento compulsivo da busca do par afeito; se mães solteiras (e isto quer dizer divorciadas), convivem com as contradições entre suas atividades profissionais e a exigência da sociedade de que seja uma mãe exemplar e com presença constante na vida dos filhos, isto é, os papéis sociais no ambiente público e no privado.

Nessa aproximação comparativa, a série que apresenta mais imagens de mulheres conflituadas por causa da dupla jornada é *Third Watch* (1999-2004). Nela, o ambiente de trabalho é eminentemente masculino, mas duas mulheres com atitudes e comportamentos diferenciados são personagens fundamentais. O trabalho sempre é realizado em duplas e a série mostra a parceria da policial Yokas, mulher madura e casada, com o jovem policial Bosco. Já na narrativa dos paramédicos, vamos ter a parceria de Kim e Bobby, com a mesma idade e mesma orientação religiosa, ela recém-divorciada e ele, solteiro.

No dia a dia, as duplas conversam e trocam suas preocupações, falam de si, estabelecendo proximidade e intimidade. Mas as duplas não repetem o mesmo comportamento. De um lado, está a policial Yokas, que tem um casamento difícil, com duas crianças, e um marido sempre insatisfeito com a perigosa profissão da mulher, o que nos leva a indagar se não seria esta situação, provavelmente, uma referência à sociedade, à troca de papéis na família, a instauradora de instabilidade na relação.

Yokas guarda para si a maioria de suas preocupações, pois seu parceiro, por ser jovem, não consegue compreender seus conflitos nem mesmo manter uma conversa mais séria. Além do mais, ele está descobrindo a vida, o sexo e tem a fantasia de se tornar um herói em sua atuação como policial. Ela prefere ouvi-lo acerca das suas expedições quase adolescentes, sobre carros e atividades sexuais. Sempre o incentivando, ela é insistentemente “nomea-

da”, pelos textos que abordam a série, como tendo uma relação maternal, quase não justificando, dentro da trama, os ciúmes do marido. Existe, assim, uma relação de amizade e confiança entre eles, sem que se possa identificar nenhum traço de sexualidade.

Se existe uma relação simétrica de gênero entre os parceiros policiais (Yokas e Bosco(relli)), isto não acontece no caso da dupla paramédica formada por Kim, que está sempre às voltas com o ex-marido, um bombeiro conquistador e que trabalha no mesmo local, e Bobby. Talvez venha daí, o fato de ela não poder se desvencilhar dos problemas domésticos enquanto trabalha, o que vai acarretar um comportamento instável. Kim é a representação da mulher vulnerável, que não consegue aceitar sua realidade, fantasiando, sempre, um retorno a um casamento estável para dar uma vida segura ao filho. Mesmo no trabalho, ela não consegue se desligar de seus problemas e faz de seu parceiro, Bob, seu confiante, conselheiro e protetor. É representada como uma mulher vulnerável, instável emocionalmente, mas não deixa de ser uma profissional competente.

Voltando à policial Yokas, ela é a representação da mulher independente, concentrada no que faz e que leva em frente seu turbulento casamento porque estas são suas escolhas. Esta é uma representação de mulher que sabe se situar no trabalho e em casa, que toma as suas decisões, independentemente da situação familiar. Embora sua vida afetiva seja bastante tumultuada, com o marido sempre a criar complicações (inclusive por não ser financeiramente aquele que mantém a casa), cria fantasmas em tudo, até mesmo tendo ciúmes de seu parceiro, porém, ela não sucumbe, está sempre concentrada no que faz, tanto com seus colegas profissionais quanto com o marido, embora em casa deseje ter uma relação de igualdade com o marido.

No plano da representação corporal, física, as imagens dessas mulheres se apresentam não erotizadas, usam fardas ou roupas

comuns, compatíveis com o consumo de sua classe e salário e, mesmo sendo atrizes louras (sempre passa a mística da atriz loura nos EUA), elas se apresentam como mulheres muito próximas às mulheres cotidianas, com toda a carga de preocupações e afazeres de pessoas que vivem e trabalham dois ou mais turnos.

O interessante é que os corpos dessas mulheres são enquadrados em plano geral, sem preocupação com detalhes ou partes que poderiam sensualizar as personagens, pois sabe-se que o plano médio ou o close são utilizados para evidenciar expressões de sentimentos e emoções frente à situação.

Para maior verossimilhança, essas narrativas “realistas” reproduzem o contexto da sociedade daquele momento e esta sociedade não deixa de fazer cobranças. Suas personagens femininas, mesmo em conflito, conseguem lidar com as expectativas que existem em torno delas, até mesmo com as supostas obrigações que já estão historicamente introjetadas nelas, como ter de ser excelente profissional, lidar com a família e com o “modelo idealizado” de ser uma boa mãe. Apesar de ter tomado suas decisões, isto não quer dizer que elas não tenham contradições ou conflitos, mas, nessas representações, elas conseguem conviver com eles. Apesar de racionais, mostram sensibilidade e solidariedade com o outro, quando lidam com casos extremos, como também seus conflitos pessoais pouco afetam o seu desempenho profissional.

A competência e a racionalidade de Yokas correspondem à configuração da personagem Olivia Benson ou “Liv”, de *Lei e Ordem: UVE*, como também das personagens Cath e Sara, de *CSI*, que não fazem parte do estereótipo de mulheres com os atributos de “feminilidade” forjados pela modernidade e cujas atitudes parecem representar mulheres independentes, conscientes, estáveis e equilibradas.

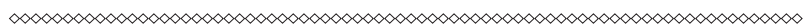
Nessas séries, as relações entre parceiros fixos evidenciam amizade e igualdade de tratamento bem como confiança e intimi-

dade e não resvalam para um relacionamento amoroso. Quanto a isto, a dupla principal, Elliot e Olivia, de *Lei e Ordem: UVE* é um exemplo.

Olivia encontra no trabalho um espaço para combater esse tipo de violência e crime que não só vitimiza e revolta a vítima, mas também a criança que nasce dessa violência. Justifica-se, assim, a permanência dessa mulher em um departamento que experimenta a violência todo dia. Olivia é filha de uma professora, que se tornou alcóolatra, devido a um estupro, mas que deu à filha condições de estudo e de ter uma profissão, apesar de seus conflitos internos. Apesar desta carga emocional e psicológica, Olivia é emocionalmente equilibrada, racional em seu pensamento dedutivo, sofrida e compassiva. Ela é o melhor exemplo dessas configurações de mulheres que têm uma vida afetiva caótica, mas que têm uma profissão e se dedicam a um trabalho muito difícil em suas vidas.

Embora essa seja uma das séries que pouco desvenda a vida privada dos seus personagens, em *CSI*, o conhecimento da personagem se dá aos poucos e em virtude de seus atos. Interpretada por uma atriz bonita, a série não a erotiza. O seu vestuário é comum: blusa (sem decotes), calça comprida e jaqueta ou blusão ou casaco. O seu corpo é utilizado mais para expressar independência e força equilibrada, próprias para o seu ofício.<sup>4</sup>

Já em Cath, de *CSI*, temos outra representante dessa diversidade: a mulher loura e madura, supervisora, segunda na escala hierárquica do Departamento de Técnicos Forenses, que mantém uma relação simétrica com o chefe e seus subordinados. Olivia e Cath têm configurações semelhantes no trato com test-



4 A preocupação com o corpo, a aparência destas protagonistas da década de noventa se torna importante sinalizar porque esta configuração vai ser modificada a partir de 2004, quando aparece um outro tipo de policial.

munhas, pois são sociáveis, sérias, mas se diferenciam por Cath ser mãe solteira.

As três primeiras temporadas proporcionaram a audiência, a configuração psicológica de Cath, que foi bem detalhada sem a série perder a sua integridade de drama policial. Embora *CSI* seja uma série que deu, de início, pouca ênfase à vida privada, bem diferente de *Third Watch*, a configuração de Cath foi bem demarcada, tal como *Lei e Ordem: UVE* construiu o passado de Olivia através de sua determinada atuação contra abusos sexuais.

Cath é uma sobrevivente de uma juventude complicada. Ainda jovem, saiu de casa e foi trabalhar como dançarina. Percebendo a falta de futuro na carreira, continuou se apresentando em shows, para manter seus estudos, formando-se como técnica em marcas de sangue. Enquanto trabalhava nos cassinos de Las Vegas, conhece seu marido, um produtor musical, complicado por sua ética profissional, e tem uma filha. Divorcia-se, e entra no departamento de técnicos forenses. Trabalha no turno noturno para ter mais tempo de criar sua filha.

A encenação das práticas sociais evidenciando a dificuldade dessa dupla jornada de trabalho se inicia quando a menina está com seis anos, mostrando não só a mulher tendo que atender aos cuidados da filha e às obrigações da escola, como mãe, bem como a difícil relação com o ex-marido. Assim como Kim, em *Third Watch*, também Cath trava uma batalha pela custódia da filha. Na verdade, fica claro que os ex-maridos exigem dessas mulheres tempo integral para a criação de seus filhos.

Existe, ainda, em *CSI*, a representação da mulher intelectual, através de Sara Sidle, a PHD em física, a analista de materiais e elementos do Departamento. Essa também é uma sobrevivente, pois sua mãe assassinou seu pai e ela foi criada em orfanatos. Ainda jovem, forma-se em física pela Universidade de Havard. Embora configurada como uma mulher desprovida de beleza e



## A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EMANCIPADA EM *SEX AND THE CITY I*

Ivia Alves

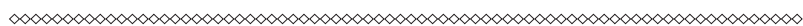
*À semelhança das reflexões feitas sobre o papel dos media em geral nos processos contemporâneos de mudança social e cultural, e sobre os sentidos dessa mudança (Fairclough, 1992) [...] as vezes se dividem: será que este movimento no sentido da 'des-tradiconalização' (Giddens, 1991) significa um processo de mudança efetiva na visão hegemônica dos significados da feminilidade, ou não estaremos a assistir 'a mais do mesmo', mas sob novas formas? Wolf (1991) e Bordo (2004).*

As comédias e sitcoms realizados nos EUA desde a produção de *Ally McBeal* (1997) e *Sex and the City* (1998) mudaram o perfil das diversas representações de mulheres apresentadas nas comédias dos anos de 1990, (basta lembrar das personagens femininas de *Will and Grace*, *Seinfeld* ou *Friends*) e passaram a reduzir a diversidade, gerando outros tipos de mulheres com ênfase na boa forma do corpo, na aparência, no comportamento. Já agora profissionais e quase sempre subindo em suas carreiras, elas estão em busca do homem com quem vão construir uma relação estável. Nos dramas e dramédias policiais do final da década de noven-

ta, os criadores chegaram até a tentar explorar a dupla jornada de uma policial, detetive ou chefe, tendo uma profissão que exige inclusive flexibilidade de horários e toda a carga de cuidados com a casa, marido e filhos<sup>1</sup>.

Mas os raros policiais que ousaram introduzir uma família não foram adiante e na fase de transição (2000 a 2005) foram inúmeros os que não conseguiram mais do que duas temporadas. Visto que as mulheres no contexto social exerciam as duas jornadas, transpor tal situação para a tela era tentar ser o mais “realista” possível. Assim, foram vários os criadores que investiram e tentaram retratar o contexto da sociedade com a representação de mulheres independentes financeiramente (resultado do feminismo da segunda onda) e as complicações destes laços afetivos. Esse foi o dilema que se coloca nestes seriados: a harmonização entre o trabalho e o lado afetivo, o trabalho e a família.

Essa originalidade, de colocar em cena casais executivos vivendo em Nova Iorque, não será simplesmente uma forma de divulgação de um novo formato, mas principalmente ouvir o que a maioria dos espectadores quer assistir. Sabendo-se que a programação da TV é um meio eficaz para a veiculação da propaganda de produtos a serem consumidos, ela não só reflete as tendências da indústria, conduzindo e convencendo o consumidor/telespectador<sup>2</sup> ao consumo, como também as nuances e transformações da sociedade, através da sua programação (no caso, as séries de inovações). Esses dois elos da cadeia são indissociáveis. Assim, a análise dos produtos colocados entre os intervalos tem a possibilidade de colocar os telespectadores assistindo a narrativas que forjam ou constroem seus lugares de pertencimento. Heloisa Bu-



- 1 Este artigo foi atualizado e resulta de quatro comunicações orais em congressos.
- 2 Basta verificar o último encontro, o IV Congresso Brasileiro de Publicidade, realizado em julho de 2008, em São Paulo e a campanha que passaram a promover sob o nome de “liberdade de expressão comercial”.





O livro de Bushnell, *Sex and the City*, no entanto, só serviu de inspiração para o criador da série Darren Star, que não seguiu exatamente o livro, realizando uma adaptação, com a supervisão da autora, e acrescentando situações de seu próprio punho de mais da metade da série.

Embora a série tenha sido produzida e levada ao ar por um canal por assinatura, a HBO, que sempre é mais livre para abordar certos temas do que os canais abertos, o discurso passado não é o mesmo que a autora imprime em seu livro de colunas reunidas e publicadas anteriormente em um jornal de Nova Iorque. As observações dela incluem a ideia que as mulheres ficam solteiras, porque querem e que há uma desilusão no que se chama de amor romântico. Na série, esse discurso nem é ambíguo, pois parece que três das quatro personagens estão em busca de uma relação afetiva duradoura. E não seria muito diferente, porque são dois discursos de perspectivas diversas. Enquanto é uma mulher que observa e escreve sua coluna sobre o ambiente nova-iorquino com o foco nas mulheres, a série observa as mulheres a partir de um olhar masculino.<sup>5</sup>

Partindo dessas considerações, constatamos que o livro foi transformado em 94 episódios escritos por 33 roteiristas homens e 43 mulheres. Também pesa, na linguagem imagética, o olhar do diretor e a série teve, ao longo do seu desenvolvimento, 72 episódios dirigidos por homens e apenas 20 por mulheres. Daí, a confusão e ambiguidade de um discurso libertário, predominantemente sexista. Não vou aqui me deter nessa reflexão, porque muitas autoras renomadas já chamaram a atenção para isso.

---

até agora cinco livros: a reunião das crônicas publicadas de 1994 a 1998, *Sexo e a Cidade* (*Sex and the City*), na oitava edição, em 2005, *Quatro Louras*, *Janey Wilcox: alpinista social e Selva de Batom*.

5 Não é por acaso que a série *Girls* (2012), escrita Lena Dunham é protagonizada pela mesma e tem um discurso mais próximo das observações das mulheres. "A série é um olhar cômico às humilhações sortidas e triunfos raros de um grupo de garotas em seus 20 anos vivendo na cidade de Nova Iorque." (GIRLS, 2015)



mais desta época. Apesar de falar das mulheres que já estão estabelecidas no trabalho, independente financeiramente, observa que elas estão sozinhas.

Carrie chega a uma banca de jornal, escolhe o jornal que tem sua coluna, intitulada: “Mulheres solteiras e solteiros inveterados”. Olha para a câmera e fala:

*É como o enigma da esfinge.  
Por que existem tantas solteiras incríveis e nenhum solteiro incrível?*

A direção que a comédia deve tomar está posta, porém a cena seguinte são as respostas dos executivos solteiros acima dos 40 anos justificando suas posições:

Editor chefe de publicidade – solteiro inveterado:

*Por volta dos 20 anos, são as mulheres que controlam as relações. Quando atinge os 30, as mulheres querem devorá-lo. De repente, os homens dão as cartas. Eu chamo isto de ‘mudança do poder aos 30’.*

Capote Duncan – Publicitário – solteiro inveterado:

*É uma questão biológica e cronológica. Se você quer se casar, é para ter filhos, certo? Casando-se com alguém acima dos 35, tem de ter filhos logo. E aí, pronto... Eu penso que as mulheres deveriam desistir do casamento... e só se divertirem. (SEX..., 2004)*

Contrabalança estas respostas com a fala de uma das protagonistas ainda identificadas, apenas como a fala de uma mulher: Miranda (uma das protagonistas)

*Eu tenho uma amiga que só saía com homens bonitos e só se divertia. Um dia, acordou e já tinha 41 anos. Ninguém queria mais saber dela. Teve um colapso, não conseguiu mais trabalhar... e voltou para Wisconsin para viver com a mãe.*



Comparando o discurso da série com a Apresentação da segunda edição do livro (2001), percebe-se que enquanto a advertência de Miranda está mais próxima do discurso de Bushnell, pois ela afirma que as mulheres não se casam porque não querem, enquanto o criador da série, Darren Star, contradiz esse olhar feminino evidenciando um discurso masculino que trata de não se importar com quem possa dividir sua vida na maturidade. Também vê no casamento uma prisão por causa dos filhos, além de evidenciar que a maternidade logo após o casamento não é bem aceita por criar responsabilidades imediatas e que o homem apesar de boa aparência, sempre quer se mostrar como o melhor. Este egoísmo que também é apontado pela fala de Miranda quando se refere que eles são voltados para si mesmos ou na fala de Charlotte quando mostra que a mulher não pode se mostrar igual (seja em inteligência, seja em atitudes decididas) a eles, distorce os conflitos que são mostrados no livro.

Mas *Sex and the City*, apesar dos *releases* indicarem que trazia uma narrativa com a nova perspectiva de mulher, as mulheres emancipadas graças à luta feminista dos anos sessenta-setenta, reproduzindo as alegrias e angústias destas mulheres na faixa dos trinta anos em uma cidade cosmopolita, Nova Iorque, e ainda solteiras, não seguiu estritamente esta direção. Na realidade, a série desviou-se do livro (que conduziu a narrativa apenas na primeira temporada) e continuou em busca de ganchos que a tornassem mais interessante, como, por exemplo, a exuberante apresentação da aparência, através das roupas “de marca”, do consumo de acessórios (bolsas, sapatos) e principalmente no apelo ao “amor romântico” ou uma relação afetiva estável (ambas idealizadas) ou no desejo “inerente” à mulher de ter filhos. Embora todas elas fossem de classe média/média-alta, com formação universitária, e investissem na profissão, elas já se adequavam aos apelos da sociedade de consumo, via o criador, à crítica ao feminismo. A série



o contraponto a assuntos sérios que obrigassem a audiência a refletir. Lavina Madeira Ribeiro, estudiosa da programação da TV, demonstra uma grande diferença da noção de entretenimento e de lazer entre os séculos XX e XXI.

*A noção de entretenimento obscurece processos formativos de valores, identidades, de objetivação da experiência cotidiana e de aprendizado e padronização de estilos de vida presentes na complexa e dinâmica estrutura dos diversos gêneros presentes nas atuais produções televisivas de expressiva audiência no ambiente da televisão fechada no Brasil. O entendimento destas produções e de suas lógicas performativas requer a apropriação de um leque sofisticado de conceitos cujos atributos esclarecem os termos de sua estruturação e eficácia junto ao público assinante. Todavia, o que se conceberia genericamente como entretenimento, mais do que um discurso voltado para a diversão, configura-se, cada vez mais, como um espectro variado de proposições sobre a experiência contemporânea, desde o âmbito da intimidade individual ao do funcionamento das instituições sociais. Está intimamente associado a novos campos semânticos e explicativos, onde noções como consumo, identidade, reflexividade, risco, diferença, insegurança ontológica e comunidade tendem a explicar com maior clareza a proposta e dinâmica destas produções. (RIBEIRO, 2008)*

Daí, o sucesso da produção light de *Sex and the City* na televisão tornar-se um sucesso. Embora Bushnell descreva ou comente situações de diversas mulheres no seu livro, na comédia televisiva criada por Darren Star, estas centenas de mulheres foram compactadas em quatro tipos: Carrie, Samantha, Miranda e Charlotte, na faixa etária dos trinta anos, solteiras, duas operando com estudos universitários tradicionais (advocacia e antropologia) e as outras duas voltadas para artes com produtos dirigidos a um público de classe alta. Embora com subjetividades diversas, o elo se fazia pelo estado civil e pela camaradagem e suas buscas frustradas em busca de um parceiro.





seus livros, mas pelo que se percebe nem seu livro sobre mulheres casadas bem como as jovens em *The Carrie Diaries* (2012) conseguiram alcançar o sucesso da série em questão. Talvez porque não tivesse aliado a elas um novo modo de ver a vida, que começa com *Sex and the City* e segue com os filmes, acompanhando outro sucesso que foi *O diário de Bridget Jones* (Bridget Jones's Diary (2001).

## Referências

ALMEIDA, H. B. de. A mídia só oferece o que agrada a seu público? padrões comerciais que orientam a conduta dos produtores.

In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 7, 2006, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2006.

BUSHNELL, C. *Sex and the city*. 2. ed. New York: Grand Central Publishing, 2001.

GIRLS (série de televisão). Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Girls\\_%28s%C3%A9rie\\_de\\_televis%C3%A3o%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Girls_%28s%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o%29)>. Acesso em: 16 fav. 2015.

RIBEIRO, L. M. Televisão fechada no Brasil: identidade e alienação.

In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 6., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: Faculdade de Comunicação da UFBA, 2008. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14413.pdf>>. Acesso em: 8 de maio 2008.

SEX and city. Autores: Candace Bushnell, Darren Star, Michael Patrick King. Elenco: Sarah Jessica Parker, Kim Cattrall, Cynthia Nixon. New York: HBO, 1998-2004.

WOLF, N. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

# A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EMANCIPADA EM *SEX AND THE CITY II* *as herdeiras de Sex and the City*

Ivia Alves

## *Introdução*

Um retorno às estereotipadas características naturalizadas e essencialistas que formataram o comportamento, valores e cultura da mulher burguesa, desde o século XIX até meados do século XX, tentam retornar com toda a força, pelo menos, em séries televisivas, principalmente nas comédias. Um discurso conservador e tradicional tenta eclipsar os ganhos das mulheres no campo público e profissional, um dos pontos que mais avançaram na agenda feminista dos anos de 1960. Atualmente, poucas mulheres afirmam que são feministas, com exceção daquelas que a estão atuando na academia ou na militância. Em um programa de debates e depoimentos, uma jornalista, em 2013, reuniu sete mulheres que chegaram ao topo do poder em suas empresas, na faixa etária entre 40 e 50 anos, e nenhuma delas declarou-se feminista,

embora a apresentadora se declarasse e tivesse espaço no programa para todas mostrarem sua posição.

A atualização, ou repaginação do modo de representar as mulheres casadas, principalmente da geração entre 26 a 35 anos, não só foi uma das obsessões das séries policiais e jurídicas, mas das comédias leves. Nas séries policiais iniciadas após 2000, temos alguns exemplos que não foram adiante: *Against the Wall* (2011), *Fairly Legal* (2011-2012), *The Chicago Code* (2011), *Betrayal* (2013), *Cashmere Mafia* (2008), *Women's Murder Club* (2007), *The Protector* (2011), *Body of Proof* (2011-2013, três temporadas), entre outras séries.

Mas é na comédia que esta temática vai encontrar o maior desenvolvimento temático<sup>1</sup>. Mas as duas séries produzidas em 2008, *Lipstick Jungle* e *Cashmere Mafia* não tiveram o mesmo sucesso, pois os criadores tentaram trabalhar com uma trama mais séria, colocando mulheres executivas, que estavam no auge de uma carreira promissora, paralelamente aos “cuidados” com suas famílias já formadas.

*Cashmere Mafia* (2008), criada por Kevin Wade e *Lipstick Jungle* (2008), com roteiro da própria autora Candace Bushnell, aproveitaram a onda do sucesso de *Sex and the City* e tentaram entrar nesse travado problema da dupla jornada das mulheres.

A análise dos *releases*<sup>2</sup> de divulgação de *Lipstick Jungle*<sup>3</sup> (Selva do batom) quer evidenciar que mesmo antes de ser lançada,



- 1 Nas comédias leves ou *sitcom*, atualmente, dez séries trazem de volta a família convencional, a mulher só cuidando da casa e dos filhos adolescentes ou em empregos de meio período, sem maiores responsabilidades. Basta chamar atenção para *Modern Family* (2009), que já insere um casal homoafetivo. O formato da família tradicional não muda e são famílias, em geral, disfuncionais.
- 2 Significa material informativo distribuído entre jornalistas antes de solenidades, entrevistas, lançamentos de filmes etc., com resumos, biografias, dados específicos que facilitem o trabalho jornalístico.
- 3 *Lipstick Jungle*, teleplay de DeAnn Heline, Eileen Heisler, Billy Bob Dupree, Candace Bushnell. Diretor: Timothy Busfield, (4 episódios, 2008); James Bigwood, produtor (7 episódios, 2008); Rob Bragin, coprodutor executivo (7 episódios, 2008).



informativos, a série trata de “quatro ambiciosas mulheres que são amigas desde o tempo da escola e que se encontram frequentemente em eventos sociais e culturais, além de suas reuniões íntimas em almoços semanais. Tais personagens, duas casadas, uma noiva e outra solteira tentam conciliar trabalho com família”.

Essa série, pelo seu episódio piloto, iria abordar, provavelmente, problemas mais específicos, inclusive contemplando um casamento mais próximo dos contratos atuais, de divisão de tarefas domésticas. Mia Mason é uma mulher forte e decidida que trabalha como editora de uma revista de um grande conglomerado e que abre a cena da série tornando-se noiva de um colega. Zoe Burden (Frances O’Connor) é uma banqueira de investimentos, sem horário certo, com dois filhos com Eric, seu marido, que é arquiteto. Esse seria o casal equilibrado e contemporâneo, dividindo os cuidados do ambiente doméstico. Ao contrário de Juliet Draper, chefe de operações de um importante grupo de hotelaria, casada há 15 anos, com filha adolescente e conflitos no casamento e com a filha. E, por último, Caitlin Dowd, solteira, com dificuldades em relacionamentos afetivos e que trabalha em uma empresa de cosméticos como executiva de marketing.

Aparentemente, as séries estão dispostas a apresentar, uma década depois, a história de mulheres casadas, com vidas e vivências diferenciadas. No entanto, ambas as séries vão reduzir o foco e tratar apenas da instabilidade dos casamentos, conflitos amorosos e familiares, além dos constantes competições profissionais. A ação de ambas se passa em Nova Iorque, em ambientes sofisticados, da classe alta executiva e tem cenas no ambiente do trabalho e doméstico, além das frequentes cenas em eventos culturais glamorosos.

Nas duas séries, das quatro mulheres casadas, três deles se encontram em crise ou desestabilizados por relações de gênero e poder. As relações partem de situações familiares estereotipadas

ou já cristalizadas ao longo do tempo e que são destacadas como um meio de impedir o trabalho ou a carreira ascensional das mulheres. São colocadas as seguintes situações desestabilizadoras: 1) competição profissional entre o casal; 2) assimetria financeira entre o casal; 3) inversão de papéis, quando há filhos e alguém precisa “cuidar dos filhos”. Por outro lado, tais mulheres com alta autoestima em relação as suas carreiras profissionais, são carentes afetivamente, exigindo sempre a “atenção e atitudes” de comprovação da afeição por seus pares, o que as levam a procurar, um “estado de apaixonamento”, isto é, comportamentos formatados pela paixão. A intimidade da parceria no casamento vai implicar para essas personagens casadas a rotina e o tédio, em função da prioridade dada ao lado profissional, terminando em encontros fortuitos e “romancescos” fora do casamento, iniciados pelo marido ou pela esposa.

Voltando a *Lipstick Jungle*, a audiência da TV aberta não aceitou, em primeiro lugar, que um casamento de 15 anos de Wendy Healy fosse desfeito e comunicado pelo marido pelo celular. Também houve grande modificação na *designer* de modas. Pelas razões óbvias já faladas acima, uma audiência mais conservadora do que a TV por assinatura.

No episódio piloto de *Lipstick Jungle* – já o título oferece possibilidades de reflexão –, é como se os índices para os quais se orientam a narrativa dessem um salto de dez anos e já se encontrasse três mulheres maduras, duas delas no topo da carreira. Pode-se ler a classe a que elas pertencem, mais alta, evidenciada pela aparência, pelo esplendoroso vestuário, adereços e casas, pelo comando de pessoas abaixo de suas posições e pelo estado civil de duas das três personagens. Agora, elas trabalham em altos cargos de comando e têm família e filhos. Se a narrativa de *Sex and the City* não dava conta do ambiente de trabalho, logo nesse

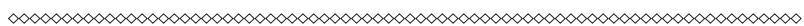
piloto, vamos observar que a posição ocupada na vida profissional também traz conflitos.

Os casamentos, embora menos tradicionais do que mostrados em outras séries da mesma época, ainda trazem fortes marcas dos papéis tradicionais desempenhados pelas mulheres no ambiente familiar.

Uma análise das cenas iniciais pode demonstrar porque a maioria da audiência não se projetou nas personagens, vindo a levar o seu cancelamento com 20 episódios.

Logo na primeira cena, a câmera inicia enfocando pernas e sapatos andando pela rua, enquanto um repórter na TV informa a classificação de nossas personagens na revista *Wall Street* entre as cinquenta profissionais mais poderosas do momento. Em posições diferentes, todas as três estão citadas.

A primeira, Wendy Healy, está na 12ª posição, como presidente da Parador Pictures, em seguida, Nico Reilly, na 28ª colocação, como a editora-chefe de uma revista do grupo Bonfire e, finalmente, a mais nova e américo-asiática, Victory Ford, que é estilista de moda. Uma hipótese desta leitura da câmera, sendo a apresentação das três protagonistas de baixo para cima, isto é, a partir dos sapatos chegando até o rosto, seja caracterizá-las como vencedoras no sistema econômico-financeiro dos EUA: roupas elegantes, magras e altas (todas acima de 1,70m), bem como adequadas a sua faixa etária.<sup>5</sup> São, portanto, vitoriosas em suas carreiras. As cenas seguintes vão mostrá-las juntas assistindo ao desfile de moda da mais jovem, Victory, que será um desastre, como comentam os jornais. Ao consolarem a amiga pelo fracasso, a cena seguinte é relevante para o estudo futuro dos comportamentos das personagens:



5 Em geral, pela convenção dos EUA, as personagens têm quase a mesma idade que as atrizes, assim Wendy é interpretada por Brooke Shields (42 anos, 1,83m), Nico por Kim Raven (38 anos, 1,73m) e Victory Lindsay Price (31 anos, 1,70m).



*Victory: Preciso de um bolinho.*

*Para consolá-la, Nico fala: São as roupas que eles estão rejeitando. Não você.*

*Wendy: As roupas são ela!*

*Victory retorna e diz: Eu sou dona de uma carreira falida e 200 pares de sapatos.*

*Tentando amenizar o seu desapontamento, as duas a aconselham:*

*Wendy: Você pode usar a casa de Montauk. O freezer na garagem está cheio de chocolate e erva.*

*Nico retruca: Não, não dê ouvidos a Wendy. Não pode se esconder! Um bom jogador age como se nada tivesse acontecido. E acho ofensivo que as mulheres sempre pens[e]m que temos que nos desculpar pelo nosso sucesso. Não existe coincidência. Não existe sorte. Existe apenas talento e trabalho árduo. E a habilidade de se reerguer quando te derrubam no chão.*

*Wendy e Victory, brincando, falam:*

*- Pensei que usava o sexo para subir.*

*- Essa foi a história que ouvi.*

Este diálogo mostra as diferentes visões de mundo dessas três mulheres. Uma delas bem mais consciente dos entraves na entrada no mundo dos negócios, no ambiente masculino, enquanto a outra, leva em conta a frustração da amiga e apela para a superação através de doces. O final do diálogo mostra como o discurso tradicional ainda vê as mulheres que alcançam cargos ou situações mais altas: o sucesso pelo sexo.

Analisando pelo eixo da ideologia, temos a fala de Nico, mais consistente com o discurso feminista, mais assertiva, e a brincadeira das duas, Victory e Wendy, comportamentos que trazem os preconceitos de um discurso tradicional, do senso comum, onde



para comentar vem logo depois da chamada telefônica do chefe, quando ela lembra ao marido a reunião da escola onde pretendem colocar o filho mais moço.

O material necessário para a matrícula do menino desencadeia este diálogo:

*Ela: Terminou de preenchê-los?*

*Ele: Tudo, menos o questionário.*

*Ela: Tinha um questionário?*

*Ele: Tinha.*

*Ela: Se quer seu filho na melhor escola é melhor dizer o motivo: 60 palavras ou menos.*

*Ela: Que tal duas, “estamos desesperados” [...]? Te avisei que eles mudaram a entrevista, né?*

*Ele: Tenho uma reunião para o restaurante.*

*Ela: Shane, ambos temos que estar lá. Mudei meus horários do dia.*

*Ele: Entendi, já que meu dia só tem uma reunião e mais nada na minha vida [...].*

*Ela: Não quis dizer isso, Shane.*

A rusga acaba com um beijo de reconciliação.

Embora pela sucessão de fatos matinais pareça um casal integrado, vale observar a relação inversa de papéis, representando relações de gênero assimétricas e conflituadas. No primeiro momento, como é ela que sustenta financeiramente a casa, ela é que tem que responder ao questionário e, no caso da reunião, aparece a queixa (mal-estar, ressentimento ou o que se queira chamar), na medida em que ele não está no mesmo patamar de obrigações profissionais dela.

Ao final do episódio, vê-se que ele não vai chegar a tempo da reunião da escola e mostra mais uma vez seu ressentimento do lugar que ocupa na família: *ele* não se sente bem, não sendo visto como o chefe de família que mantém financeiramente a casa, embora, dentro de casa, aceite a situação desvantajosa sem maiores problemas. Ele mesmo diz que não se importa em tomar conta das crianças, mas em público se sente diminuído pela importância que ela ocupa e como ele é deixado de lado, apenas como o marido de Wendy, por não fazer parte dos conhecidos dela.

Mas duas cenas de Nico, em relação a sua posição no trabalho, demonstram as dificuldades de as mulheres alcançarem as posições mais altas e decisórias. A primeira refere-se ao diálogo entre ela e Mike, seu concorrente a um cargo superior:

*Ela (para Mike, seu colega): Fala para os convidados: A Bonfire, a melhor em cobertura de celebridades, política e cultura, agora será um padrão em qualquer plataforma de mídia.*

*Mike (só para ela): Owi [dizer] que [você] não gostou de eu ter informado o Hector. Estávamos jogando golfe pela manhã e me pareceu mais fácil se eu o fizesse. Só isso!*

*Nico (para ele): Obrigada por me contar. Tenho algo para esclarecer. Sabe, quando uma mulher expressa sua preocupação [...] que um importante negócio deve ser tratado corretamente, ela não está concorrendo. Só está fazendo seu trabalho.*

Nesta cena, aparece a competição entre os dois quanto a estar em maior evidência para o dono da empresa. Observa-se que Mike, por ser homem, está mais próximo do chefe e, tomando conhecimento dos assuntos, repassa para ele, como colaboração, mas, na verdade é uma forma de se aproximar e ser mais útil ao chefe. Falar para sua concorrente que estava jogando golfe, isto é, que é parceiro do chefe, evidencia, explicitamente, sua intimidade, as relações assimétricas de poder e de gênero (para Nico), e

estar no mesmo patamar do chefe pela camaradagem (relações de gênero confirmadas para Nico).

Porém a cena mais importante que evidencia que as relações de poder e gênero atravessam, ainda, o ambiente público estão bem explicitadas no diálogo que Nico tem com o chefe, o dono do conglomerado midiático.

A longa cena se passa durante o almoço entre o Hektor e Mike para o qual Nico não foi convidada, mas aparece no local, fazendo-se de inocente:

*Nico: Desculpe o atraso.*

*Mike: Atraso para o que?*

*Ela: Pensei que teríamos uma reunião [...].*

*Mike: Não. Estamos almoçando.*

*Ela: Ah, só não queria ficar de fora.*

*Mike: Pensou em algo em particular?*

*Ela: Pensei, a agenda para Zurich.*

*Mike: Aquilo só foi tratado porque você não estava disponível.*

*Ela: Porque você não me avisou. Eu estaria disponível...*

*Hektor (dono da empresa): Mike, pode passar no escritório e pegar os documentos? (sai Mike e Hektor se dirige a Nico)*

*Hektor: Sente-se, Nico. Fica assustadora quando é contrariada. O que está acontecendo entre vocês?*

*Ela: Talvez esteja sendo precipitada... mas parece que está ajudando Mike a ser o Diretor de Criação.*

*Hektor: E você acha que é um erro.*

*Ela: Hektor, acho que [você] precisa de alguém de visão. Bonfire é uma editora que teve lucro nas últimas publicações. Se suas outras revistas...*

*Hektor: Não a vejo nesse cargo.*

*Ela: Por que não?*

*Hektor: Primeiro, está fazendo um bom trabalho onde está.*

*Ela: E número dois?*

*Hektor: Honestamente, é uma mulher de uma certa idade que está se aproximando de um momento crítico na vida. A decisão de iniciar uma família...*

*Ela: Espera, espera, pare. Quem disse que quero iniciar uma família?*

*Hektor: Você disse. Para minha esposa. Estavam numa cerimônia semanas atrás e, evidentemente, ficou sensível.*

*Ela: Aquilo foi um chá de bebê. Não estava sensível. O que eu deveria dizer? “Quem precisa de chupeta quando se pode dar um osso de galinha?”*

*Hektor: Sei que é um assunto delicado.*

*Ela: Não pelas razões que pensa. E devo lembrar-lhe que Mike tem dois filhos.*

*Hektor: Não tem comparação. É o mesmo que giz e queijo. A última mulher que promovi a um cargo alto foi... e teve um bebê. E perdeu a direção, a concentração. Homens e mulheres são bem diferentes.*

*Ela: Claro...*

*Hektor: Você pode provar o contrário.*

*Ela: Pensei já ter feito isso. Não cheguei onde estou por acidente.*

*Hektor: Vamos esperar e ver as próximas edições, certo? Dirigindo-se ao garçom: Outra remessa de talheres.*

*Ela: Não se dê ao trabalho. Acabei de lembrar que tenho outro compromisso. E muito trabalho. 'Bon appetit'.*

Mas é preciso comentar a ideologia e as relações de gênero que se encontram nesse diálogo. O discurso machista e de desconfiança que o chefe tem com Nico, mulher que ainda não teve filhos e já está em idade “de urgência” para tê-los, mesmo que ela não tenha nenhum interesse em ser mãe a excluí-la da chefia. Por outro lado, a família tradicional em que o marido só se responsabiliza como provedor e por seu trabalho estabelece que o discurso da série é idêntico ao de *Sex and the City*. Em nenhum momento, esse discurso, pelo menos, disfarça a ideologia tradicional onde a mulher deve ser a cuidadora e o homem o provedor da família. Mesmo que a série esteja fundada em um olhar de uma mulher ao ser traduzido para a TV, a preocupação com os valores tradicionais, com a superioridade do homem, as diferenças da mulher (com a possibilidade da maternidade) atrapalham sua carreira no ambiente público.

Nico que é reflexiva e muito crítica comenta o fato com as amigas, logo depois, enquanto andam olhando quinquilharias pelo Central Park.

*Ela: Ele (referindo-se ao chefe) sabe que mereço o cargo. E fica falando de algo que não me lembro de ter falado!*

*Wendy: Mas falou.*

*Victory: Falou que queria uma família.*

*Ela: De que lado está?*

*Victory: Não é um crime. É um desejo legítimo.*

*Ela: Ele jogou verde... esperando que eu ficasse toda emocional. Então, teria base para seu argumento machista.*

*Uma delas: É a realidade no mundo corporativo.*

*Ela: Se quer iniciar uma família, então, ficará distraída. Se não, tem algo de errado com você, não é natural. Odeia homens. Está escondendo os testículos na calça!*

*Wendy: Olha a altura que você fala [estão na rua, no central Park].*

*Ela: Foi mal.*

*Wendy: Sabemos quem ela é?*

*Ela: Quem?*

*Wendy: A executiva que o decepcionou quando se tornou mãe?*

*Ela: Qual é, querida! Não é você?*

Na realidade, em pleno século XXI, percebe-se que a ideologia sexista, em uma cidade cosmopolita como Nova Iorque, não se modificou. Esse comentário de Nico explicita bem que a ascensão da mulher a altos cargos de comando (basta ver a vida social) sofre fortes restrições. Seria uma justificativa dos roteiristas? Seria a realidade do senso comum? Enquanto já se percebe mulheres no alto escalão, ainda o discurso competente, evidencia o “lugar” das mulheres.

É interessante que elas se lembrem (e reiterem) os discursos hegemônicos bem usados durante as décadas anteriores, quando se dá a emergência das mulheres na área do trabalho. Observa-se que o discurso que orienta a série é além de ambíguo, pesa para o lado sexista.

Mas não é por acaso, tal ambiguidade ainda está dentro da própria sociedade e a dupla jornada da mulher não consegue ser bem representada nas narrativas televisivas. Também, percebe-se



que o silêncio sobre a agenda feminista deve-se a um retrocesso na sociedade atual, como fica bem demonstrado por programas e canais de toda a mídia, principalmente a televisada.

Constata-se que nos dois seriados, o contexto sociocultural é configurado por uma sociedade tradicional, muito mais competitiva nas relações de gênero e poder (visto que são os cargos mais altos das empresas) e que passam a ser explicitados como uma selva. Tais relações de poder assimétricas são visibilizadas para as mulheres tanto no âmbito profissional quanto no campo afetivo e doméstico.

Na verdade, a mensagem é de que essa competição atravessa quase todas as relações sociais entre homens e mulheres, como também entre mulheres: dá-se entre os noivos apaixonados e comprometidos ao casamento, dá-se entre marido e mulher, dá-se entre a mulher mais velha e a jovem. Tais crises não aparecem com um tom de crítica, mas como naturais e passam pela situação de a mulher ceder ou recuar da competição ou da luta. Também há cenas competitivas entre as mulheres profissionais de gerações diferentes ou em reuniões majoritariamente constituídas por homens, coordenadas por uma mulher. Nessas, ou a mais jovem, no desejo de subir, passa por cima, inclusive de hierarquias, ou se sente dominante diante da relação. Na outra, apesar de a mulher ocupar o maior cargo de decisão na reunião, ela é deslocada a ser a mulher que “serve” aos homens, isto é, a dona de casa que no trabalho também tem esta função.

As séries procuram explicitar ou mesmo justificar: a desestabilização do casamento, porque a mulher ocupa um cargo de alta responsabilidade fora do ambiente doméstico; a crise no casamento e na família, porque os papéis exigidos pela família não estão sendo preenchidos a contento; a instabilidade dos membros da família no momento em que a mulher ocupa a “posição” de provedora, com a “inversão” dos papéis pré-estabelecidos;

são poucas mulheres em postos de comando, por causa do papel de cuidadora família ou da maternidade projetada para o futuro.

Como se toma atualmente as séries como lazer e aboliu-se a crítica ou a reflexão, a ideologia tradicional se insinua através dessas narrativas, preferindo modelar o corpo e o comportamento das mulheres do que repensar os lugares de marido e mulher dentro dos novos arranjos da família.

## *Referências*

SEX and the City. Autores: Candace Bushnell, Darren Star, Michael Patrick King.

Elenco: Sarah Jessica Parker, Kim Cattrall, Cynthia Nixon. New York: HBO, 1998-2004. Série.

# REPRESENTAÇÕES DE MULHERES EM SERIADOS INVESTIGATIVOS

## *as novas parcerias*

Ivia Alves

### *Introdução*

Com a entrada da TV paga ou por assinatura, que visa satisfazer a um público segmentado e diverso, não se pode mais tratar a TV apenas como um divertimento, uma forma de lazer, mas sim como um espaço não desprovido de interesses ou de ideologias. A mídia se impôs como um meio de informação, esclarecimento e as séries, aparentemente, como diversão e lazer. Segundo a especialista em TV, Lavina Madeira Ribeiro (2008), houve, ao longo das últimas décadas, uma transformação na TV e, especificamente, na TV fechada, da qual o público ainda não se deu conta, o que torna, pelo menos, curioso, deter-se na análise dos produtos provenientes dessa mídia.

*A noção de entretenimento obscurece processos formativos de valores, identidades, de objetivação da experiência*

*cotidiana e de aprendizado e padronização de estilos de vida presentes na complexa e dinâmica estrutura dos diversos gêneros presentes nas atuais produções televisivas de expressiva audiência no ambiente da televisão fechada no Brasil. O entendimento destas produções e de suas lógicas performativas requer a apropriação de um leque sofisticado de conceitos cujos atributos esclarecem os termos de sua estruturação e eficácia junto ao público assinante. Todavia, o que se conceberia genericamente como entretenimento, mais do que um discurso voltado para a diversão, configura-se, cada vez mais, como um espectro variado de proposições sobre a experiência contemporânea, desde o âmbito da intimidade individual ao do funcionamento das instituições sociais. Está intimamente associado a novos campos semânticos e explicativos, onde noções como consumo, identidade, reflexividade, risco, diferença, insegurança ontológica e comunidade tendem a explicar com maior clareza a proposta e dinâmica destas produções. (RIBEIRO, 2008, p. 1, grifo do autor)*

Para Ribeiro (2008), o lema atual seria: “Entreter-se é consumir, identificar-se com estilos de vida” e é tomando como base esta perspectiva que venho analisar esta modificação nas narrativas seriadas, principalmente, aquelas que vingaram ou fracassaram.

## *Contexto cultural*

*“Vemos que as ideologias permeadas nas práticas sociais, especialmente nas discursivas, são mais efetivas a partir do momento em que, por sua persistência, chegam a ser naturalizadas”. (TRAVERSO-YÉPEZ, 1999, p. 52-53)*

Não há dúvida de que estamos no meio de uma crise de valores (além de uma crise econômica) e que os padrões impostos pelas indústrias e pelos produtores de seriados de TV (os bastidores da indústria midiática) captaram este refluxo de comportamentos e atitudes, ou mais claramente, uma reciclagem à sociedade tradi-

cional, um *backlash* de visão de mundo em que, ao lado de um desencantamento por não mais existirem formas prontas, viver o presente e o agora (sem futuro nem consequências de suas ações) reduz-se em modismos e consumismo.

Nessa nova forma de pensar, de fazer escolhas, de julgar, nesta nova ordem em que tudo parece ser possível, em que tudo é permitido, os limites das práticas sociais estão por demais estreitos e forjados ideologicamente pelo discurso dominante da sociedade que se expande para as mídias que, operando em uma atmosfera de imediatismo, convence o indivíduo a buscar fórmulas de existência na ficção como se fosse a realidade. E, por exemplo, como a “novela das oito” da Rede Globo vai padronizar comportamentos, sentimentos e valores, mesmo quando ela trata do Outro ou da cultura do Outro, como foi o caso de *Caminho das Índias*.<sup>1</sup>

Esse interesse do público pelo variado conteúdo que as séries trazem, que contribuem para uma “globalização” de estilos, modos de vida e práticas sociais, tornou-se uma área de interesse de analisá-las sob a perspectiva das relações de gênero bem como de avaliar as suas representações de imagens de mulheres. Médicos, advogados e detetives englobam a maioria das séries que estão no ar e agradam a um variado público, independentemente de classe, raça/etnia, geração e gênero. Dentre eles, as séries médicas e as séries policiais fazem enorme sucesso, desde o começo da TV.



1 O título é bem intertextualizado pelas construções discursivas com o momento da colonização de Portugal: o caminho das Índias. A novela *Caminho das Índias*, criada por Glória Perez, com grande elenco de atores de renome nacional, foi exibida entre 19 de janeiro a 11 de setembro de 2009, com 203 capítulos serializados. Teve grande sucesso de público que lhe rendeu um Emmy Internacional de 2009, na categoria de melhor telenovela. <<http://caminhodasindias.globo.com/>> Acesso em: 6 out. 2014.



tal e qual os episódios do CSI). Novos outros focos apareceram, como a reconstituição de ossadas pela via da equipe de antropologia forense em *Bones* ou o interesse em traçar o perfil de um criminoso que comete vários crimes semelhantes (*serial killers*) em *Criminal Minds*, embora se ajuste à equipe um especialista que vem de fora da corporação para auxiliar as investigações. Psicólogos e psiquiatras analisam comportamentos para verificar pelo comportamento corporal do possível criminoso se ele realmente cometeu o delito, como é o caso da equipe de *Lie to Me*. Esses tipos de inovações colocam muito mais em evidência uma equipe, um grupo que tem funções específicas do que a antiga dupla de policiais.

No entanto, o formato tradicional ganha novos contornos e mesmo dentro da polícia a dupla de investigadores vem se modificando, como acontece nas séries *Life*, e em evidente assimetria nas relações de gênero *Castle*, *The Mentalist* e *The Eleventh Hour*.

Além dos vários enfoques para o tratamento de crimes, observamos que o formato tradicional se apropria da comédia, transformando-se, como são designadas atualmente, em dramédias, inserindo um humor mais explícito, tendo um ou um núcleo de personagens com essa finalidade, seja pelo próprio exotismo do personagem masculino seja pelas ações que ele desempenha na investigação seja um núcleo formado pela família.

Algumas inovações dão certos como na série *The Mentalist* ou não conseguem seu intento, e são canceladas como *Life*. Desde o início, o público percebe dois fatos inovadores: o protagonista parece não como um herói, um homem comum, mas como uma

---

e dois filhos do casal, um de onze meses e outro de três anos. O pai de Isabella teria afirmado em depoimento que o prédio onde mora fora assaltado e a menina teria sido jogada por um dos bandidos. Segundo divulgado pela imprensa, ele teria dito que deixou sua mulher e os dois filhos do casal no carro e subiu para colocar Isabella, que já dormia, na cama. O pai da vítima teria descido para ajudar a carregar as outras duas crianças, respectivamente de três anos e 11 meses, e, ao voltar ao apartamento, viu a tela cortada e a filha caída no gramado em frente ao prédio." (CASO..., 2014)

figura duvidosa; por outro, as relações de gênero são assimétricas. Se os protagonistas masculinos são ambíguos em seus comportamentos e existe um mistério na sua vida passada, fazendo ou não fazendo parte da força policial, a dupla se compõe dele e de uma parceira mulher que segue seus raciocínios, embora tenha que prestar contas da administração, de colocar-se em confronto com os superiores, de desculpar suas falhas nos protocolos de conduta de uma investigação.

Para entender tais mudanças como efeitos de dois fatores econômico-culturais da época e diz respeito, o primeiro, à crise financeira que os EUA atravessam, os criadores procuram inovar transformando o drama em comédia para efeitos de lazer. A atmosfera é de desencantamento e, muitas vezes, isto se reflete nos seriados, havendo a utopia de que a justiça será feita (como *Lei & Ordem*, *CSI* e seus derivados – *spin-off*), mas, ao mesmo tempo, se dá lugar ao homem de boa aparência que sabe lidar de forma diferente com os fatos. O segundo fato, que já estava evidente no contexto cultural, é o retrocesso ao tradicional, uma forma de *backlash* em que se suavizam as conquistas das mulheres no plano do trabalho, e se volta a valorizar o homem. Como em tempos idos, as mulheres desse tipo de série policial são modeladas pela contradição de comportamentos, “privilegiado as contradições próprias dos processos de emancipação cultural das mulheres, [principalmente aqueles] marcados pela duplicidade de auto-afirmação e subordinação”. (PASSERINI, 1991, p. 381)

Se Passerini (1991) conseguia ler dessa maneira as revistas dos anos de 1950, destinadas às mulheres, “esta representação, a ambivalência da imagem feminina na cultura ocidental, acrescida, mais do que reduzida, pelas exigências de emancipação”, na atualidade, a volta de tais representações se transforma em uma redução da representação das mulheres entre a libertação e a opressão, pelo uso de “valores historicamente marcados – força e agressi-



vidade ligadas ao homem (diria mesmo, quase no fio entre a lei e a contravenção), suavidade e ternura (benevolência e aceitação) desde sempre atribuídas às mulheres”. (PASSERINI, 1991, p. 383) Percebem-se tais atitudes nas séries *Castle* e em *The Mentalist*, porque existe um refluxo para o tradicional e convencional que se instala na mídia mais ou menos em 1995, inclusive na ficção (filmes e romances de mulher(zinhas), não no sentido pejorativo, mas no sentido de resgate de um comportamento do passado.

Das séries de 1990, que representavam mulheres inteligentes e fortes, conscientes de sua inserção política como cidadãs, na década seguinte, as novas séries investigativas produzidas começam a mudar as representações, para captar (ou adaptar-se a) essa nova atitude da mulher ditada pela sociedade de consumo.

## *Personagens – relações de gênero*

Para confirmar as afirmativas anteriores, basta observar com atenção ao discurso de divulgação destas séries, que já anunciam as assimetrias.

*Life*, segundo as divulgações, corresponde a:

*Life foi a sua sentença. Life foi o que ele recuperou. Damian Lewis (Irmãos de Armas) protagoniza um policial pouco convencional tornado-condenado-tornado-detective com uma segunda oportunidade em cada um dos emocionantes episódios da Série [...] de LIFE, série de mistério aclamada pela crítica. Depois de doze anos na prisão por um crime que não cometeu, o excêntrico Charlie Crews regressou à polícia com um acordo de 50 milhões, um novo panorama espiritual, um forte afeto por fruta, e uma enorme e invulgar abordagem para a resolução do crime.*

*Com a ajuda da sua nova parceira cética e exigente, Dani Reese, interpretada por Sarah Shahi (Hora de Ponta 3), ele vira do*



divulgação e da mesma maneira, na segunda: “completamente mudado, mais zen, com a mente em paz e não está atrás de nenhuma vingança”, “com métodos nada convencionais na solução dos crimes” estimulam explicitamente a curiosidade da audiência para “olhar” o policial e não o desvendamento dos crimes, mas, também, preparam o público para aceitar, acatar o personagem sem levá-lo a julgamentos apressados, evidenciando uma nova perspectiva de um novo formato de seriado.

É esse diferencial que nos empurra para o personagem, que sempre tem um comportamento distenso, despretensioso, fora do clima tenso de uma investigação e que é realçado pelo comportamento e a expressão corporal e facial sempre tensas de sua parceira. Por outro lado, a motivação para ver os episódios subsequentes foi criada nesta narrativa pelo grande arco que representa a sua história pessoal (o mistério do passado), visto que, tendo passado anos na cadeia por um crime que não cometeu, Crews, pretende, mesmo ouvindo os pensamentos orientais em fitas gravadas, desvendar qual o grupo de policiais corruptos que o levou à cadeia. Em sua vida presente, sua parceira é, também, a policial designada para vigiá-lo e reportar suas atitudes aos chefes, situação a que ela não pode se negar por ter sido readmitida após se envolver com drogas e álcool. Além do mais, para motivar ainda mais o mistério, ela é filha de um policial superior, aparentemente, envolvido no complô que levou Crews à cadeia. Está, portanto, a série dependendo do comportamento fora dos padrões comuns utilizado pelo corpo policial e até que ponto Crews consegue desvendar o complô.

Já em *The Mentalist*, o retorno ao protagonismo masculino fica mais explícito, porque se trata de um personagem que age fora dos padrões e mesmo burla a lei e a privacidade dos outros em busca de uma resposta (quase um personagem amoral) como se fosse um médium e que se insere na corporação como consultor





que Patrick é descontrolado, apesar de admirá-lo por seu charme e sua habilidade em resolver os casos críticos”.

Se formos reduzir a termos as construções discursivas acima, vemos, em primeiro lugar, uma grande incidência sobre a ideia de que a série trabalha com “crimes complexos”, chamando a atenção para uma narrativa inusitada, inovadora. Esta “novidade” que dialoga com outros discursos (rotinização de narrativas policiais, na vida real, há grandes impedimentos legais para levar um assassino à Justiça) dá a possibilidade de se absorver (e absolver) quase imediatamente a configuração do personagem principal que, embora seja inescrupuloso, dissimulado, descontrolado, narcisista, resolve crimes complicados.

Por outro lado, a representação de Patrick Jane é formal: como consultor está livre para usar um vestuário diferente (interessante que sua figura traz de volta o colete, do qual não se despe), talvez como um eco ou reflexo de vários outros detetives de décadas passadas. O visual, o comportamento narcisista e as falas cínicas do personagem o farão um sujeito acima de qualquer suspeita para o público assistente.

Embora a média etária do público que assiste séries policiais seja abaixo de 30 anos, segundo vários índices, confirmado pelo site de Fernanda Furquim, ambas as séries se destinam a formar um modelo de homem que possa ser seguido por seus pares e adotado pelas mulheres.

### *E o lugar das mulheres?*

Surpreendentemente, as mulheres perderam terreno nestes novos formatos de séries policiais, que teve como ápice para as parcerias igualitárias as séries dos anos 1990, nas quais elas desempenhavam iguais funções e demonstravam a mesma capacidade e inteligência.

Estudando atentamente esses dois seriados e mesmo *The Eleventh Hour*, os três produzidos entre 2007 e 2008, constatamos que há um deslocamento das representações das mulheres que estão inseridas em corporações majoritariamente masculinas, isto é, elas fazem parte dos departamentos de investigação de polícia (em *Life*, em Los Angeles, e em *The Mentalist*, em Sacramento) sendo detetives *seniors* ou chefes. A começar pelo trabalho, elas já estão inseridas no ambiente público, com cargos bem definidos, são solteiras, ou apenas comprometidas afetivamente, mas sem marido nem filhos para cuidar. Há uma modificação na aparência dessas mulheres quanto a seus corpos e idades: são mais jovens, são mulheres magras, delgadas, evidenciando certa fragilidade, de pequena estatura. Tereza Lisbon, a detetive e futura chefe de Jane, mede 1,63m. Dani Reese, de *Life*, também tem as mesmas características, medindo apenas 1,60m. Não são loiras, são do tipo *brunette*, cabelos pretos e olhos escuros. Embora tenham um comportamento claro e decidido em suas ações, chama a atenção, porque seguem a intuição de seus parceiros, sem que haja um diálogo entre eles como agir. Sempre é bom lembrar a afirmação de Passerini, já citado acima, seus comportamentos indiciam: “as contradições próprias dos processos de emancipação cultural das mulheres, [principalmente aqueles] marcados pela duplicidade de auto-afirmação e subordinação” . (PASSERINI, 1991, p. 381)

Também chama a atenção o clima de vulnerabilidade e fragilidade da mulher que se cria, quando colocadas ao lado de seus parceiros, Patrick Jane, louro, olhos azuis, com seus 1,78 , da mesma maneira com Crews, louro de olhos azuis, 1.85m, construindo, pela imagem da dupla uma diferença que os olhos podem notar, mas sem sequer perceber que essa assimetria também está na composição e ação das personagens.

Em matéria de imagem e de imaginário, o público percebe tais representações como assimétricas ou provavelmente nem as

observa, mas se olharmos as parcerias de série provenientes dos anos 1990, observa-se que não há tal disparidade de altura, nem mesmo de configuração corporal, pois ambos, os parceiros, são construídos desde a aparência dentro de um equilíbrio. Talvez a escolha destes novos parceiros não seja tão inocente quanto parece, pois, se formos mais longe e analisarmos seus comportamentos, vemos que elas aceitam tais “diferenças”, muitas vezes, permitindo ou mesmo conformando-se (sujeitando-se) ao comportamento deles.

### *Falando da sexualidade*

Embora em situações de comando, como é a situação de Reese, em *Life* (que deve tomar conta das atitudes e ações de Crews), e de efetivo comando, de Lisbon (chefe do departamento), parece que elas não só estão em relações de gênero assimétricas, elas são as integrantes da corporação e devem seguir os rígidos protocolos e normas das investigações que são completamente arruinadas, desorganizadas pelos seus parceiros, além de dar conta destes “desmandos” ao chefe imediato, sempre um homem, bem como anotar e fazer seus relatórios, desempenho deixado para as mulheres, em suas complacências com aquele que desvendou a contravenção. Seja policial sejam adjuntos da polícia são eles os heróis, que têm os planos para que se consiga êxito. Mesmo quando Jane sofre sanções no caso de *The Mentalist*, pois a chefe o suspende, nota-se que ela o faz a contragosto e são benevolentes com tais atitudes!

Que ideologia podemos retirar desta nova policial mulher que alcançou o poder de ser chefe e que não restaura a ordem no seu grupo?

Será que tais representações querem modelar a mulher dentro das formas mais tradicionais? Será que elas, para exercerem



o cargo, devem ter relações assimétricas? Será que se fundiu (ou confundiu) a mulher emancipada, proveniente das lutas igualitárias feministas, com uma idealização masculina do que vem a ser feminilidade? Será isso que faz retornar a imagem de mulheres suaves, ternas e complacentes com valores historicamente marcados e atribuídos às mulheres desde a modernidade?

Esses papéis fixos e rígidos (essas diferenças de características entre homens e mulheres) começam a ser divulgados pela cultura de massa, provavelmente, como uma forma de colocar a sociedade ocidental “nos eixos pelas vias tradicionais” de onde se deslocou quando a mulher passou a exercer profissões no ambiente público.<sup>6</sup>

Por outro lado, os homens sempre aparecem com laços afetivos, seja com esposa e filhos ou com relacionamentos casuais. Mas eles não têm uma dupla jornada, quando são casados, dedicam-se à profissão e as mulheres cuidam do lar. Com isso, as mulheres que exercem profissões não são agraciadas por maridos que dividem as tarefas. Daí, a dificuldade de idealizar, pelo menos, as policiais com filhos e maridos. A dupla jornada foi um tema tentado em muito poucas séries e sempre representado como desastroso, com apresentação de famílias disfuncionais. Por fim, as policiais de hoje não têm nem direito a relações casuais, como foi apresentada em *Life*, série que não chegou a ultrapassar a segunda temporada.<sup>7</sup>



- 6 Note-se quantos discursos da mídia mostram que a família, principalmente os jovens, estão desamorados pela falta da mãe em casa. Crítica-se que uma alimentação saudável exige um tempo (quase sempre) da mulher na cozinha ou ao lado dos filhos para que eles cresçam saudáveis. Observe-se quantos programas colocam a confissão de profissionais que saíram do mercado de trabalho para cuidar dos filhos. Mas anote-se, também, que 51% das mulheres estão nas universidades.
- 7 Apesar de ter cultivado fãs fervorosos (inclusive no Brasil), *Life* não atingiu os níveis de audiência esperados para que ganhasse uma 3ª temporada. Talvez pelas ideias budistas entremeadas à narrativa. (SUA SÉRIE..., 2009)

## Referências

- CASO Isabella Nardoni. 2014. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Caso\\_Isabella\\_Nardoni](http://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_Isabella_Nardoni)>. Acesso em: 02 out. 2014.
- LIFE – Série 1. 1997–2014. Disponível em: <[http://www.dvdpt.com/series/life\\_serie\\_1.php](http://www.dvdpt.com/series/life_serie_1.php)>. Acesso em: 16 fev. 2015.
- PASSERINI, L. Mulheres, consumo e cultura de massas. In: DUBY, G.; PERROT, M. *História das mulheres. (o século XX)*. Porto: Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1991. Traduzido do italiano por Egito Gonçalves, revisão científica de Guilherme Mota.
- RIBEIRO, L. M. Televisão fechada no Brasil: identidade e alienação. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 6., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: Faculdade de Comunicação da UFBA, 2008. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14413.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2008.
- SUA SÉRIE preferida foi cancelada? Saiba por quê! Jun. 2009. Disponível em: <<http://www.minhaserie.com.br/novidades/1530-sua-serie-preferida-foi-cancelada-saiba-por-que>>. Acesso em: 16 fev. 2015.
- TRAVERSO-YÉPEZ, Martha. Os discursos e a dimensão simbólica: uma forma de abordagem à Psicologia Social. *Estudos de Psicologia*, v. 4, n. 1, p. 393–599, 1999.

## BELEZA, PROFISSÃO E MATERNIDADE *configuração da mãe em The Good Wife*

Alvanita Almeida

Mãe é a palavra-chave das reflexões deste artigo. Segundo o modelo mais difundido (o da “mãe de todos nós”, Maria, a virgem) a beleza e atividade profissional não fazem parte dos seus atributos mais valorizados. Antes de mais nada, são a ausência de vaidade, a abdicação de si mesma e disponibilidade incondicional aos filhos, os traços que os discursos sobre a mãe tem buscado consolidar. Um ser absolutamente assexuado.

Pretendo, pois, a partir de uma breve análise da forma como a personagem Alicia Florrick (interpretada por Juliana Margulies), da série americana *The Good Wife*, observar como essa mãe tem aspectos que modelam um perfil diferente do habitual, embora o texto dos personagens deixem entrever elementos que se mantêm inalterados, como a sugerir que, mesmo abrindo-lhe horizontes para pensar um pouco em si, o papel de mãe não pode ser negligenciado.

A maternidade é uma das funções da mulher que parece encontrar os mais sólidos argumentos de um atributo natural.

Associada à ideia de procriação, considerando a capacidade biológica de criação da vida, a maternidade configurou-se, em momentos diferentes, como uma negatividade ou como uma positividade. Questionada pelas mulheres, gerou, muitas vezes, uma recusa deste papel, conforme lembra Diva Muniz (2007). E, mesmo com essa postura de denunciar e mesmo romper com o caráter inevitável da maternidade, buscando a retomada de seus corpos enquanto seres humanos, a presença da maternidade é muito forte na vida e no desejo da maioria delas.

Tendo sido por muito tempo uma experiência biológica, a maternidade passa a ser pensada pelos estudos feministas pela forma como é engendrada pela cultura, que busca respaldo na ideia de que toda mulher potencialmente pode ser mãe. Segundo Stevens (2007), desde os anos 1970, vários estudos buscaram historicizar a problemática da reprodução e da biologia feminina. Tais estudos tornaram possível afirmar que a reprodução não é um fato biológico atemporal. Afirma ainda a autora: “observa-se um uso ideológico da biologia”. (STEVENS, 2007, p. 19)

As feministas posicionaram-se de diferentes maneiras com relação à questão da maternidade. Em um primeiro momento, sob influência de Simone de Beauvoir, reprimiu a experiência da discussão sobre a maternidade, evitando a identificação com a biologia e, portanto, com a relação mulher-corpo.

Na década de 1970, busca-se uma conscientização sobre as cruéis distorções das formulações patriarcais acerca da maternidade, mas também se procura despertar a mulher para o potencial positivo dessa condição. As teóricas do período que militavam nesse sentido pautavam-se na revalorização da diferença.

Agora, em um terceiro momento, busca-se redefinir os termos mãe/maternal/maternidade, problematizando a questão, uma vez que a maternidade, é a um só tempo, um dos pilares do patriarcado e um componente da identidade feminina, no dizer

de Cristina Stevens (2007, p. 24), “ao mesmo tempo, um locus de poder e opressão, auto-realização e sacrifício, reverência e desvalorização”. A pesquisadora questiona os significados de ser mãe, ser maternal, afirmando que não há respostas definitivas, que poderiam ser formuladas de diversas perspectivas. São importantes, então, as histórias que as mães têm para contar para uma ressignificação das noções de mãe, de maternal, de forma a se dessacralizar esse lugar e desnaturalizar as fantasias das mulheres em torno dessa questão.

Badinter (1985), em livro que provocou reações apaixonadas tanto contra como a favor, considera que o instinto materno não existe. Questionada porque empreende uma análise desse instinto, objeto que alguns biólogos consideram exclusividade de sua área, mostra que também se trata de um objeto da filosofia ou da história. E também analisa o amor materno na relação entre a trilogia: mulher, marido e filho.

Ao realizar um percurso histórico de como se configurou o “amor materno”, Badinter observa que a mãe é comumente identificada à Maria, assexuada, virgem antes, durante e depois do parto, mas afirma que seu posicionamento é de pensar a mulher pela diversidade de experiências. No lugar de uma “natureza feminina”, a cada dia menos evidente, prefere-se pensar em uma multiplicidade de experiências femininas, submetidas em diferentes níveis aos valores sociais que têm uma grande força.

Ao discutir a “mãe ideal”, Badinter propõe como tal a que Balzac descreve nas *Memoires de deux jeune mariées*. A personagem Renée tudo investe na maternidade, porque esta representa seu único consolo em uma vida sem paixão, sexualidade ou ambição. A relação mais próxima que a mãe tem de um corpo sexuado é a do aleitamento: de um lado rejeitado pelas mulheres, pela dor e suposta deformação dos seios; de outro lado, tomado como um momento de prazer, de contato íntimo com a criança. Stevens (2008)

lembra como a crença na concepção imaculada (mito de Maria) foi comum em civilizações antigas, mas o “processo de cristianização da literatura paga, a necessidade de negação da nossa origem na matéria, a glorificação da castidade e demonização do sexo” se processou de forma muito cruel e doutrinária, merecendo ainda análises que revelem o que tais dogmas escondem. O corpo da mãe foi duramente transformado em lugar para os temores da carne (negando-lhe a sexualidade), da mortalidade.

No texto em que problematiza a configuração dos corpos femininos, Grosz (2000) também discute o corpo da mulher cujo poder de reprodução que a vinculará ao ser que gera e a quem dá à luz a tornará mãe e a deixará vulnerável. Segundo a autora, “A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado”. (GROSZ, 2000, p 67)

Grosz (2000) reconhece, entre as feministas, grupos que apresentam posturas diferentes com relação ao corpo. Um deles – daquelas que define como igualitárias – vê um conflito entre o papel de mãe e o de política ou cidadã. Neste caso, se a mulher adota o papel de mãe, seu acesso à esfera pública, social, torna-se difícil, se não impossível, e a equidade dos papéis dos dois sexos perde o sentido. Outro grupo, do construcionismo social, pensa mais positivamente acerca do corpo: em lugar de um obstáculo a ser vencido, toma-o como objeto biológico, como uma política de funcionamento, marcando socialmente o masculino e o feminino como distintos. Codificam a oposição mente/corpo pela distinção entre a biologia e a psicologia e pelos domínios da produção/reprodução (corpo) e da ideologia (mente). A distinção entre o corpo biológico “real” e o corpo como um objeto de representação é

uma suposição fundamental. Um terceiro grupo – o da diferença sexual – considera o corpo crucial para a compreensão da existência psíquica e social da mulher, mas não como objeto a-histórico (biologicamente dado, não cultural). O foco, neste último caso, é o corpo vivido, o corpo representado e utilizado de formas específicas em culturas específicas. O corpo, para este último grupo, é significativo e significado e é também um objeto de sistemas de coerção social, inscrição legal e trocas sexuais e econômicas.

Pensando nas configurações do corpo da mulher, lembro os padrões atuais de beleza para tratar da questão dessa bela mãe da série estudada. Os modelos atuais não se assemelham aos modelos ancestrais, a considerar as imagens recorrentes de estátuas que simbolizavam deusas, bem diferentes dos de hoje, sobretudo pelo valor que se dava a seu poder de engendrar a vida, como a famosa estátua da Vênus de Willendorf ou Mulher de Willendorf – da qual não se sabe ao certo o significado, mas que se costuma interpretar, por suas formas que valorizam o seio e a barriga, como sendo o retrato idealizado da mulher em função da fertilidade.

Trata-se de uma imagem sem os membros superiores e cujo rosto não é definido (não há olhos, nariz, boca perfeitamente visíveis). A estátua traz uma representação de mulher com seios bem avantajados assim como a barriga e o ventre bem definido. Também são fartas as coxas em relação ao tamanho das pernas.

Já agora, após a primeira década do século XXI, quando se pensa que a mulher conseguiu conquistar muitos espaços e provar que as competências humanas dependem fundamentalmente de um contexto histórico e social que apresente condições para o seu desenvolvimento, faz sucesso estrondante – nos Estados Unidos atingiu a marca de mais de treze milhões de espectadores – uma personagem que nasce de uma história de sujeição “voluntária”, casada, dedicada ao marido e aos filhos, tendo abandonado uma carreira que se revela promissora.

A série que tomo como objeto de estudo, *The Good Wife*, no período anterior ao acontecimento que culmina com a prisão do marido e com a necessidade da mulher de retornar ao mundo profissional, é o exemplo do que mostra Stevens (2007), referindo-se ao estudo de Toni Bowers, de que “a partir do século XVIII [...] apareceu com mais força a figura da esposa em tempo integral e da mãe como personagens essenciais na estrutura familiar”.

Alicia Florrick ressurgue como das cinzas de uma situação estável burguesa. Sua vida pregressa, que aparece em episódicos flashes, parecia bem acomodada. Casada com um bem sucedido advogado, promotor de justiça, influente politicamente, poderoso e rico, ela se vê envolvida no escândalo que atingiu seu marido, acusado de corrupção. Além dessa situação, ainda precisa conviver como a divulgação pela mídia dos casos extraconjugais do esposo com garotas de programa.

Ela, que acreditava viver uma vida perfeita, vê ruir seu castelo e fica diante da necessidade de voltar a trabalhar para sustentar a família, uma vez que todos os bens são confiscados e/ou bloqueados com a prisão do marido. Com dois filhos adolescentes, precisa mudar da casa em que morava, em um condomínio de luxo, para um apartamento menor. Tem dois filhos adolescentes, uma menina e um menino, aos quais precisa explicar a situação em que a família se encontra, tentando protegê-los do assédio da mídia.

Será admitida na firma de associados de um amigo do seu tempo da faculdade Will Gardner (interpretado por Josh Charles), sócio da Stern, Lockhart & Gardner. Entra como associada júnior, após 15 anos afastada da profissão, que abandonou para se dedicar ao lar. Seu desempenho é tão bom que nos perguntamos como teria sido esse momento em que largou a carreira pela família. Tem uma atuação tão impecável que duvidamos de que esteve tanto tempo tão longe do exercício da advocacia, sobrepondo-se ao seu concorrente, um também associado júnior, Cary Agos (interpre-





Tem-se um salto no tempo de seis meses, para o momento em que ela começa a trabalhar, aparecendo, então, com os cabelos soltos, em um terninho preto, de calças. Essa mudança pode ser lida como uma indicação, na aparência, na transformação da esposa e mãe para a profissional, que deverá ser gradativa, uma vez que ela não vai perder sua função com os filhos e ainda será bastante cobrada com relação à sua postura com o marido.

Essa nova situação não a exime das responsabilidades com os filhos, que, durante o tempo em que está no trabalho, ficam com a sogra. Há que se fazer uma referência ao toque do celular, quando a filha telefona no primeiro episódio: “Mãe, atende o celular”. O episódio três mostra-a arrumando-se e arrumando os filhos pela manhã, antes de sair para o trabalho. Os conflitos para manter seu lugar e papel de mãe aparecem em diversos momentos, tanto com a sogra, que vai tomando decisões, aproveitando-se de sua ausência, como com os filhos, que, como adolescentes e no meio dos problemas políticos, não entendem toda a situação.

No episódio cinco dessa primeira temporada, a sogra sugere que ela deve levar os filhos para visitar o pai na prisão, por causa do aniversário dele. Alicia informa que ela e Peter (interpretado por Chris Noth) decidiram que não seria o momento deles o visitarem. À revelia dessa decisão, a sogra leva os netos para visitar o pai. Quando Alicia toma conhecimento, a sua reação é imediata: “Ou você me respeita como mãe ou vai embora.” (a sogra estava morando com ela para ajudar a tomar conta dos filhos). Ela ainda se preocupa com a reação dos filhos nessa visita à prisão e conversa com a filha que afirma não ter problema: não gosta do lugar em que ele está, mas é seu pai. Esse episódio deixa patente também outras questões, algumas que vão sendo desenvolvidas em outros momentos: o fato, por exemplo, de ela necessitar chegar tarde por causa das exigências profissionais – ao avisar à sogra, esta, chateada, pergunta o que deve dizer aos filhos. Alicia responde:

“Diga que os amo e que vou ligar à noite”. O trabalho fará com que precise ficar mais tempo no escritório para dar conta de resolver o caso em questão, o que levantará suspeitas em sua relação com Will Gardner.

Sua reentrada na vida profissional será constantemente colocada em xeque. Em conversa com o marido, Peter, ele afirma: “Obrigada por bancar a chefe de família. Não será para sempre”. A fala reflete a ideia de que o lugar de provedora que ela agora ocupa não é o seu devido lugar. É um lugar transitório, ocupado apenas devido às circunstâncias. O discurso do marido evidencia o lugar reservado à mulher na relação familiar, ela não deve, embora muitas vezes seja exatamente isso que precisa fazer, ser aquela que dá sustento à família.

A exigência social é tão grande que a personagem afirma não ter mais tempo, porque após o trabalho todo o tempo livre agora é para os filhos. Ao mesmo tempo que denota uma aceitação do papel de mãe, também o coloca em discussão, ao evidenciar que fica sem espaço para si mesma. Parece, de início, abdicar da condição de mulher sexuada, embora ao longo dos episódios vai se apresentando algum indício de uma relação diferente entre ela e Will Gardner. Em conversa entre os dois, no episódio dezessete, Will afirma: “Filhos muda tudo, não é?”, ao que ela responde: “Claro”. Ela não quer se envolver afetivamente, mas sinais que se percebem nos olhares e gestos mostram que há um interesse.

No episódio sete, há uma sugestão de flerte de um advogado a quem ela está ajudando. Ryan (um advogado que está exercendo ilegalmente a profissão) tenta seduzi-la, mas ela se afasta. Ele, então, pergunta se é por que ela é casada. Ela confirma, mas coloca na frente os filhos como sendo o freio maior.

Nessa configuração da mãe, o chamado instinto que toda mãe supostamente tem para adivinhar o que os filhos fizeram é evidenciado, quando, neste episódio sete, ao chegar em casa, a sogra

está esperando para falar sobre o filho, pois ela o ouviu ao telefone conversando com uma garota de programa. Ela conversa com ele, que confirma, dizendo que foi curiosidade, mas ela pergunta se ele não quer contar mais nada, como se adivinhasse que havia algo mais, na verdade, o filho está tentando descobrir a armação que acredita terem feito ao pai dele.

No episódio dezesseis, o marido volta para casa, mas monitorado eletronicamente. Ele fica impedido de sair. Apresenta-se uma situação invertida, porque é a mulher que sairá para trabalhar, enquanto o marido fica em casa, embora ele não exerça as atividades domésticas. Seu dia a dia é reunir-se com o seu advogado e uma assessora responsável por sua imagem. Ambos tentam reverter o seu caso para que tenha a liberdade de volta e poder retornar ao trabalho.

É nesse contexto que se revela a sexualidade de Alicia: atraída por Will, chega ocorrer o beijo, ela não se permite uma relação imediatamente, porque ainda é casada e pensa nos filhos. No episódio dezessete, após quase se deixar levar pelo sentimento por Will, ela chega em casa e faz sexo com o marido, de forma que se configura apenas necessidade instintiva. Peter sugere que eles vão para o quarto que é dela (ele dorme no quarto de empregada que foi adaptado para isso), mas ela responde de forma incisiva: “Não, aqui!” A situação propõe uma quebra, pois é ela quem manda, quem fica por cima. No dia seguinte, mostra-se fria, como se não tivesse significado nada.

Alguns episódios concentram a ação no caso de Peter e, por isso, não os tomo como relevante para esta análise que considero preliminar. A série está agora já quinta temporada. Ao final da primeira temporada, indicou-se a continuidade da série, os índices de audiência foram bastante altos, demonstrando o sucesso que deu a Julianna Margulies o Globo de Ouro. Ficam no ar as sugestões para a continuidade da série, como deve ser uma boa

chamada para que o espectador continue acompanhando os acontecimentos. Peter ficou livre, Alicia supera Cary e permaneceu na, agora, Lockhart & Gardner. Cary volta em outras temporadas.

No episódio vinte e dois da primeira temporada, vale a pena destacar a fala da sogra de Alicia, Jackie Florrick (Mary Beth Peil), na comemoração pela liberdade de Peter: “Nós, mulheres, ficamos nas sombras, sorrimos, confortamos, cuidamos, mas estamos sempre lá. Você é uma boa mulher, Alicia.” E, no episódio seguinte, o advogado de Peter, tentando convencê-la a ficar junto com o marido, para que ele possa ter chance ao se candidatar novamente ao cargo de promotor, diz: “Peter não vence sem você. Peter só vencerá com sua aprovação de boa dona de casa. Os eleitores precisam ver vocês juntos no palco de mãos dadas”.

Mas nesse mesmo episódio (vinte e três), entrevemos a possibilidade de uma reviravolta na história, quando, durante a coletiva de imprensa, imitando o primeiro capítulo, antes de entrar para ficar com o marido, Alicia recebe um telefonema de Will, sugerindo que ele vai propor algo mais que o relacionamento profissional a ela. Apesar de retrucar, de forma racional, perguntando se ele tem um plano, pois alega que possui dois filhos que “significam o mundo” para ela, a imprensa esperando novo escândalo, tem um marido, ela parece tentada a atender o telefone quando Will chama novamente.

Dessas primeiras considerações, tiro algumas conclusões a respeito da representação da mãe através da personagem Alicia Florrick. A permissão que se lhe dá para mostrar-se um ser sexualizado, que tem desejos, apesar de filhos e marido, tira da clausura a mãe ascética e inatingível, retrato de Maria. Ela não mais ingênua e presa ao lar. Sua saída para o ambiente profissional, transforma-a em termos de imagem e comportamento (da alegre e obscurecida “mulherzinha” do marido bem sucedido, passa à profissional comprometida), ainda que sem conseguir desvincular dos deve-

res da maternagem, no cuidado com os filhos que disputa com a sogra ou que monitora com a babá que contrata, mas que demite logo em seguida, por não conjugar de sua forma repressora com os filhos.

Nas temporadas seguintes, a imagem de Alicia também vai se modificando, tornando-se mais sensual, ainda que mantenha a sobriedade necessária à profissão de advogada. Além disso, os filhos da personagem vão crescendo e os conflitos vão tomando dimensões diferentes.

## Referências

BADINTER, E. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GROSZ, E. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 14, p. 45-86, 2000.

MUNIZ, D. do C. G. Apresentação. In: STEVENS, C. M. T. (Org.). *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

STEVENS, C. M. T. Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007. 253 p.

STEVENS, C. M. T. O corpo da mãe na literatura: uma ausência presente. In: STEVENS, C.; SWAIN, T. N. (Org.). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008. p. 85-115.



mas até críticas e reflexões que vêm a calhar com a sociedade de origem desses seriados ou fatos e situações que se estendem pelo mundo ocidental.

“Longe de um entretenimento descompromissado, os sitcoms e séries, são um fenômeno social, onde temas relevantes da sociedade são abordados, tornando mais permissivas [a discussão] de questões que poderiam ser – em um outro contexto – bastante polêmicas, quando não inaceitáveis”. (MESSA, 2006) Este é o nosso foco, nesta série que vai tratar da vida de casais, após a declaração coletiva na imprensa de um erro de um político em sua vida privada.

Os criadores da série, em uma entrevista, disseram que se inspiraram nos escândalos de prostituição envolvendo o ex-governador de Nova Iorque, Eliot Spitzer, bem como outros escândalos sexuais proveniente de políticos norte-americanos, particularmente os de John Edwards e Bill Clinton. E Michelle King acrescenta: “Nós viemos com esta ideia há cerca de um ano e meio. Houve uma cachoeira desses tipos de escândalos, de Bill e Hillary Clinton, de Dick Morris, de Eliot Spitzer, para citar apenas alguns. Eu acho que eles estão por toda a nossa cultura. E havia sempre essa imagem do marido ir ao público e pedir desculpas a todos e a esposa estar ao lado dele. Eu acho que a série começou quando nos perguntamos: “O que eles estão pensando?” E Robert e eu começamos a falar sobre isso... Você sabe, o que é interessante sobre esses escândalos políticos é que as esposas são advogadas também. Hillary Clinton é uma advogada. Elizabeth Edwards é uma advogada. Eu acho que nos fez pensar ao longo destas conclusões. Ou seja, nós sabíamos que ela tinha que voltar ao trabalho, e tivemos várias advogadas para desenhar o perfil de Alicia.”

Embora a série tenha a temática jurídica atravessada por situações políticas, o interesse dos criadores, principalmente para Robert King “era realmente traçar a transição de vida para Alicia.



A infidelidade definindo seu movimento [para a personagem], mas eu queria escrever sobre pessoas redefinindo seus papéis. E acrescenta: “É sempre uma negociação entre a criação de boa ficção e manter a série fora de ser absurda, ou melodramática, ou implausível”.<sup>3</sup>

A transição de vida de Alicia se faz aos poucos nas temporadas, enquanto o foco explora o cruzamento do sistema político e do jurídico, bem como o conjunto da ética profissional de cada político ou cada advogado vai sendo demonstrado. Mas desde a primeira cena o tema de fundo está delineado: como a esposa vai se comportar a partir da confissão pública do marido de que foi traída.

Peter Florrick foi acusado de corrupção e de se relacionar com várias mulheres. Publicamente, ele vai informar que nada fez, mas quanto à traição ele pede desculpas em público à sua mulher. Alicia, uma dona de casa, que se mantém como cuidadora do marido e dos filhos, embora seja formada em Direito e ter exercido por pouco tempo antes de casar-se, fica impassível diante de todas as declarações do marido.

Esta atitude diante das câmeras dá condições para uma das frases lapidares, dita por sua sogra, mãe do político Peter Florrick. Jackie é uma mulher de quase 80 anos, obcecada pelo filho e sua carreira política, e ela fala para a esposa traída: “Nós mulheres ficamos nas sombras, sorrimos, confortamos, cuidamos, mas sempre estamos lá. Você é uma boa mulher”. Tal frase corresponde a um “bordão” bem usado nos séculos anteriores, bem semelhante a: “Por trás de um grande homem existe sempre uma grande mulher”. Mas os tempos são outros e vamos assistir o comportamento de Alicia, por trás dos bastidores da cena televisiva.



3 Transcrição de trechos da entrevista dos criadores da série, *The Good Wife*: Non-Lawyers Behind That Lawyer Show, disponível em: <<http://www.bitterlawyer.com/the-good-wife-non-lawyers-behind-that-lawyer-show/>>. Acesso em: 1 out 2014.

O título da série, *The Good Wife* ou *A Boa Esposa* é um título bastante ambíguo e “brinca” com a esposa traída de ontem e a de hoje.

Não nos parece que o título se refira a essa boa mãe de família e grande esposa que tudo aceita em troca do silêncio e abnegação. Na verdade, essa esposa foi bastante magoada quando, em público, o marido, procurador geral do condado, afirma não ser corrupto, mas não nega que tivera vários casos extraconjugais. Durante todo o tempo da coletiva à imprensa, situação atualmente muito comum nos EUA, a esposa de Peter Florrick estava ao seu lado, com o rosto inexpressivo e mostrando-se alheia, a tal ponto que, olhando para a roupa dele, encontra um fiapo e vai tirá-lo ao momento que ele acaba sua confissão e pega sua mão no ar.

O discurso de Florrick é muito interessante, porque fica claro que ele protesta quanto à acusação de corrupção, mas não nega suas relações extraconjugais com prostitutas de luxo, mesmo estando ao lado de sua mulher. Não se mostra envergonhado por isso e diz que tudo se ajeitará na família, evidenciando que a “honra” do homem público não poderia ser abalada, mas sua masculinidade e sua promiscuidade não o ofendem, não o diminuem aos seus próprios olhos, mesmo desonrando o pacto monogâmico do casamento, mesmo diante da traída, sua mulher. Ele, com sua arrogância e certeza de que detém o poder da família não se sente abalado. As desculpas públicas, para ele, resolveram a situação doméstica. Saindo da cena pública, aumentada pelo poder de ser vista por milhares de espectadores na TV, o político logo pergunta à mulher traída e exposta publicamente, “se tudo está bem”, ao que Alicia, agora conseguindo colocar toda a sua indignação e desfigurada pela raiva, dá-lhe um sonoro tapa no rosto como resposta. A partir daí, o público vai acompanhar a vida privada do casal e, principalmente, de Alicia Florrick.

Tendo a série ganho prêmios desde sua exibição, estava assegurada um longo caminho, principalmente porque sua produção executiva estava nas mãos dos irmãos Ridley e Tony Scott<sup>4</sup>.

Uma explicação que se faz necessária, já que vários diretores estão se voltando para séries, seja como diretores ou produtores. Essa opção definiu-se no final do século passado, e eles alegam que esse veículo dá mais espaço para expressar suas criações com uma narrativa mais detalhada e mais bem construída, além de poder abordar temas mais sérios, situação cada vez mais rara no cinema com filmes de 90 a 110 minutos apenas. Esses depoimentos provêm de produtores como Steven Spielberg (que entre outros trabalhos, ficou mais conhecido com *Band of Brothers* (em conjunto com Tom Hanks), *Into to West*, e *The Pacific*), como Scorsese que emplacou *Boardwalk Empire*, além do conhecidíssimo Jerry Bruckheimer, produtor das séries *CSI* e seus *spin-offs*<sup>5</sup> e de vários filmes de aventuras para o cinema. Isso quer dizer, em primeira instância, que o antigo preconceito que dividia atores, diretores e produtores entre o cinema e TV não mais existe. A TV para eles é uma forma de expressão que pode permitir um melhor desenvolvimento de sua criação, principalmente com a multiplicidade de por assinatura fechados como HBO e Primetime, e outros.

Da mesma forma que os irmãos Ridley sustentaram, em canal aberto, um policial de razoável dificuldade como *Numb3rs*, eles estão produzindo o drama *The Good Wife*, que pode ser desenvolvido como um estudo do processo de aprendizagem da vida pública pelo qual passa uma mulher que, ao casar-se, deixa sua profissão de lado para cuidar da casa e da escalada financeira e



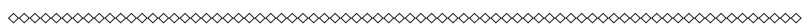
- 4 Ridley Scott, o mais conhecido dos dois, é o monstro sagrado de filmes premiados, seja como produtor ou diretor. São de sua autoria *Thelma and Louise* (1991), *Blade Runner – O caçador de andróides* (1982), *Hannibal* (2001), *Rede de mentiras* (2008) e *Alien, o oitavo passageiro* (1979), produtor de *Gladiador* (2000). Em 2012, Tony Scott suicidou-se.
- 5 *Spin-off*, também chamado de derivagem, é um termo utilizado para designar aquilo que foi derivado de algo já desenvolvido ou pesquisado anteriormente. É utilizado em diversas áreas, como em negócios, na mídia, em tecnologia etc.

política de seu marido e quase 16 anos depois está de volta à profissão, tendo que sustentar a família e definir sua vida profissional. Em pleno século XXI, ainda persiste o sistema do matrimônio descrito por Foucault em *História da Sexualidade*, como um dispositivo de aliança:

*O dispositivo de aliança se estrutura em torno de um sistema de regras que define o que é permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito... conta, entre seus objetivos principais, o de reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege [...] [e para este dispositivo] o que é pertinente é o vínculo entre parceiros com status definido. (FOUCAULT, 1989, p. 101)*

Ruindo esse mundo complexo e traiçoeiro da vida de um procurador-geral, com sua prisão e o congelamento dos seus bens, Alicia Florrick, a personagem principal e o foco da série, tem que retornar ao trabalho de advocacia para sustentar sua família, o aluguel de um apartamento para onde se transfere com os dois filhos e solicitar o auxílio da sogra para cuidar dos filhos menores de 15 anos. Segundo Sergio Vaz (2011) avalia: “A série é show de talento, inteligência, criatividade e sensibilidade”. Concordamos com ele: os criadores Michelle e Robert King sabem dosar as cenas de procedimento de júri, de encontros e estratégias criadas pelos sócios da firma e a estória da esposa traída, que é obrigada a permanecer publicamente junto ao marido político adúltero. A estória de *The Good Wife* começa onde acabam muitas carreiras de homens públicos nos países civilizados: no lixo. (VAZ, 2011)<sup>6</sup>

Nosso interesse é principalmente analisar mais detalhadamente as relações no âmbito público e privado do casal e das mulheres da série e como esses corpos, comportamentos e sexualidade



6 Na continuação, a série já está na sexta temporada, observamos que Florrick é inocentado da corrupção e tempos depois se elege governador. No entanto, apesar de o casal estar separado, por interesses políticos eles não se divorciam, mas têm vidas completamente separadas, ficando Alicia na obrigação de comparecer como esposa nos eventos necessários para resguardar a vida política de Florrick.

reiteram a assimetria ou não nas relações de gênero. Louro (2003) aponta que: “Os corpos somente são o que são na cultura. Sendo assim, os significados de suas marcas não apenas deslizam e escapam, mas são também múltiplos e mutantes.” Assim, vamos analisar detalhadamente a configuração dessas mulheres.

A cena inicial da série que mostra a confissão pública do procurador é marcada pela presença da esposa muda, vestida impecavelmente com um blazer formal e impecável como se fosse para uma grande solenidade, mas fica estampada a máscara de uma mulher muda, mas sem nenhuma expressão facial, aparentemente altiva diante da humilhação pública. Ela se mostra, realmente, sem nenhuma expressão corporal ou facial, passando a imagem de um corpo presente-ausente, de um manequim de loja na vitrine.

Sua vida que era totalmente privada, sem maior relevo pessoal, a partir do confisco dos bens do casal, para viver, Alicia Florrick vai retomar a vida profissional de advogada, junto à firma de um antigo colega e ex-namorado.

Com mais de 40 anos, ela começa de baixo, disputando o lugar com um jovem advogado Cary Agos, recém-formado pela Universidade de Harvard. Envolvida entre o trabalho e a criação dos filhos e ressentida com o marido, são raras as suas visitas ao presídio. Em uma dessas visitas ao marido, Peter Florrick agradece a ela por bancar a chefe de família, mas acrescenta que será por pouco tempo. Pronunciada logo no início da série, essa frase cristaliza um dos mais antigos e injustos estereótipos das relações de gênero e dos papéis do casal dentro do casamento: o homem é o chefe de família e seu provedor e se, por acidente, a mulher assumir esta posição, deverá ser por pouco tempo. Além de injusto, soa anacrônico, mas é condizente com a conservadora sociedade em que se movem os personagens. E Peter Florrick é um personagem conservador. Em outra visita, o marido se mostra esperançoso de reverter a acusação, no episódio 3: “Os advogados acham

que a Corte apelativa vai ouvir meu caso. Se eles vencerem, tudo volta ao normal”, diz Peter. Ao que ela responde: “Peter, nunca vai voltar ao normal.”

Enquanto procurador, o casal e os dois filhos viviam em um condomínio de luxo, cercados de famílias semelhantes (seja pela riqueza herdada ou adquirida, seja por ocupação altos cargos políticos). Logo que Alicia assume sua vida, ela procura adequar seu padrão de vida a de uma advogada, tanto na moradia quanto na escola dos filhos e esse comportamento irá permanecer mesmo depois do marido libertado, seja concorrendo ao governo ou se tornando governador. Nunca mais ela irá depender do marido, bem como não voltará a conviver com ele sob o mesmo teto. Por poucas palavras, muito mais do que pela linguagem corporal, Alicia deixa claro o que pensa sobre seu casamento e sua nova vida.

Analisando a imagem de Alicia Florrick na entrevista da confissão do marido observa-se que durante todo o discurso, como já afirmamos, ela não move nenhum músculo, sua linguagem corporal é ao mesmo tempo tensa e perplexa, seu corpo não exprime nenhum sentimento. O corte de tempo para seis meses depois, ainda evidencia sua perplexidade através de sua face séria, uma misteriosa máscara que não permite ao espectador a percepção do seu estado de espírito no ambiente público. Mas observamos uma mulher de atitude e que continua a demonstrar que não irá mudar, novamente, sua trajetória de vida em função dos interesses do marido. A personagem de Alicia coloca na série um dilema, uma realidade complexa para as mulheres do nosso tempo: buscar seu caminho ou acomodar-se às traições do marido? Mas Alicia, como mulher que vive um ambiente diferente, posterior às lutas feministas, também mostra as contradições atuais, como McRobbie (2008) analisa: “ela usufrui da liberdade conquistada pelas lutas feministas, mas está presa a valores neoconservadores de consumo, casamento e família”.

Daí, Alicia ter consultado um advogado para divorciar-se, o que não é consumado por causa dos filhos ainda menores. Mas sua relação com o marido é fria, distante e depois se torna um trato. Em algum momento, ela confessa que não vai se divorciar, mas a separação de corpos fica bem evidenciada.

Como profissional e quase sempre reconhecida como a mulher do procurador preso, a máscara facial e corporal de Alicia permanece impenetrável, não evidenciando seu conflito interno. Durante a primeira temporada, ela é contida na voz e no comportamento, sua vestimenta é discreta e formal (própria para os eventos oficiais como esposa de político). A tensão corporal raramente se entreabre para pequenas situações, seja com a família, apesar de quase sempre estar exercendo o papel de mãe (um detalhe sempre evidenciado no seu retorno do trabalho), ou então em sua *happy hour*, sempre na companhia da investigadora Kalinda, que a leva desde a sua primeira vitória no tribunal do júri a um bar, onde a colega de trabalho a ensina a beber tequila. À medida que ganha força essa amizade, Alicia vai falando de sua intimidade e reduzindo as tensões com a amiga, embora a mulher pública, que é reconhecida pela exploração quase diária do escândalo em todos os noticiários, continue enigmática. Essa iniciação em novos hábitos por Kalinda também reflete a simpatia desta pela esposa traída, inclusive por ser uma das mulheres que trocaram favores com o procurador.

Embora Alicia, em seu vestuário, forma de usar o cabelo e o uso de pouca maquiagem, demonstre ser sério, demonstrando uma mulher que se veste de forma clássica, diferentemente de seu modo de vestir enquanto mãe de família (observamos isso nos poucos *flashes* de sua vida pregressa), essa aparência vai se modificando até chegar mais próxima à formalidade descontraída mais comum da lida diária como advogada. Em geral, a personagem usa terninho, com calças ou, às vezes, saia justa, e à medida que

frequenta o tribunal, passa a blazer com saia. Em casa, mostrando a descontração ou está de pijamas ou com a própria roupa de trabalho sem o blazer. Característica dessa descontração é a constante taça de vinho ao chegar em casa. Porém, nesta composição de Alicia o que mais chama atenção é a sua expressão, incapaz de demonstrar o turbilhão de emoções que se passa no seu interior, seja quando se emociona e se envolve com seus clientes, ou mesmo com sua sogra, com a qual vive em discordância, porque esta só tem olhos para a carreira do filho.

No entanto, durante este período que ela vive entre a humilhação e o ressentimento, é a sua fala – e o que fala – que vai denunciar como ela pensa e planeja sua vida. Um exemplo muito claro se dá quando ela aconselha uma cliente condenada como assassina do marido e para quem ela consegue um novo julgamento. A jovem mulher quer ver sua filha imediatamente, a qual está sob a tutela dos pais do marido quando Alicia recomenda a ela, no episódio 2:

*Cada passo de uma vez. Conseguimos um alojamento para você. Vá para lá, tome um banho, tire um cochilo. Não ligue a TV. Gosta de ler? Levarei uns livros para você. Ficção é melhor. Não sentirá vontade, mas coloque uma roupa bonita e maquiagem. Obrigue-se a isso. Não para a corte [...] para você. As coisas superficiais são as que mais importam agora. A moça interpela: Fica fácil depois? Alicia responde: Não. Mas você ficará melhor nisso.*

Temos resumido na sua própria fala, todo o comportamento e planejamento de se redefinir como mulher em novos papéis.

Nessa primeira temporada, a boa esposa (será mesmo o construto correto e coerente para a série?), instada pela mulher a dizer por que estava ao lado do marido no momento do pronunciamento, como várias outras, inclusive Hillary Clinton, a esposa do presidente democrata norte-americano, ela responde:



“Eu mesma me perguntava por que elas estavam ali. E na minha hora, eu estava – depois de uma hesitação – despreparada.”

O que dizer sobre a sexualidade de Alicia Florrick? Entre as poucas cenas que encaminham para essa discussão, destaca-se (em *flashback*) uma em que está na cama com o marido e ele diz que, para um velho casal, o sexo não estava nada mal. O simples destaque para o fato de que, apesar do tempo, o sexo ainda era satisfatório, nos leva à reflexão sobre o tratamento que a série dá ao sexo dentro e fora do casamento: será que, para ser bom, o sexo deve ser sempre uma novidade? Os parceiros devem ser muitos e variados? Note-se que essa percepção cursa com a moral que exige a monogamia das mulheres e tolera a pretensamente biológica tendência masculina à poligamia. Aqui se percebe claramente a dupla moral sexual (HEILBORN, 2004a) em dois sentidos: em primeiro lugar, um conjunto de regras para os homens e outro para as mulheres; assim, o marido vive suas aventuras e fantasias sexuais fora do casamento e a boa esposa é retratada como fiel ao seu marido, sem desejos ou outros interesses sexuais; em segundo lugar, uma nítida diferença entre o exercício da sexualidade de uma mulher casada e o de uma “prostituta”. No *flashback* em que Alicia e Peter aparecem na cama e ele comenta o quão bom foi o sexo, apesar de serem um “velho casal”, a cena está longe de se comparar àquela em que, também em *flashback*, ele aparece na cama com a prostituta, em que a atitude dele é muito diferente, configurando-se uma tórrida cena de sexo.

A dificuldade de Alicia em se relacionar sexualmente com o marido traidor ou com o antigo namorado reflete a repressão sexual que caracteriza a vida das mulheres, mesmo aquelas que se colocam em posições de poder no campo profissional. Se para Peter o grande problema é ser considerado pelo público como um político corrupto, para Alicia o entrave é ser traída, visto que ela abdicou de sua vida em favor dos filhos e da carreira do marido.

Mas se ela deixa a entender que há um rompimento sexual com o marido, a convivência diária com o ex-antigo namorado e advogado *senior* da firma a faz lembrar um possível *affair* feliz no passado.

Enquanto que, para a protagonista, a sexualidade é apenas uma pálida referência, os temas judiciais dos episódios são sempre marcados por questões sexuais. No decorrer da série, temos contato com diferentes casos que abordam a questão, com referências a abuso sexual, relações de poder entre parceiros sexuais, dupla moral sexual etc.

Na firma, Will Gardner é um dos sócios majoritários, tendo sido colega e namorado de Alicia no passado. Ele a admite na firma por conhecer seu potencial quando travaram os júris simulados na faculdade. Agora rico e famoso, dono de uma das melhores firmas da cidade, esse seria o lugar que Alicia ocuparia também, se ela continuasse a investir no seu caminho profissional. E para confirmar esse sucesso, está Diane Lockart, também sócia da firma, amiga de Will, que acata a contratação de Alicia.

Solteira, Diane Lockart é declaradamente feminista. Tornando-se a mentora de Alicia, ela afirma: “Homens podem ter preguiça, nós mulheres, não.”

Já na maturidade, Diane sempre está muito bem arrumada no estilo formal de executivas, é inteligente, íntegra e ética. A atitude de Diane é muitas vezes quase agressiva, como foi na sua época necessário e essencial para se impor e ter uma equivalência de poder. Seu comportamento para com Alicia parece ser inicialmente de desconfiança e cautela, provavelmente, por Alicia ter deixado a profissão, porém com o tempo se tornam companheira francas, sem disputas, nem jogos.

A luta de Diane Lockart se dá em defesa das mulheres ou de grandes causas sociais, por exemplo, contra as indústrias de armas. Ela é considerada a maior especialista em casos litigiosos da

cidade e acredita no poder que as mulheres exercem no local de trabalho. Foi consciente sua escolha de abdicar de constituir uma família, no entanto não deixa de ter casos afetivos casuais, mora sozinha, e por tais comportamentos, em um dos episódios que um jornalista sensacionalista é condenado, vem a vingança dele declarar na TV de que Diane é lésbica, situação que causa a ela uma explosão de gargalhada, por ser rotulada irresponsavelmente por alguém que não a conhece.

Aqui é interessante demarcar que o exercício da sexualidade é usado contra as mulheres, frequentemente, quando se quer atingir uma mulher, apela-se para sua vida sexual, ou evidenciando uma pretensa promiscuidade ou insinuando lesbianismo, em uma sociedade marcada pela heteronormatividade. A personagem de Diane desafia a dupla moral – uma para os homens e outra para as mulheres – característica da nossa cultura.

No caso das mulheres, é intolerável a ocorrência de sexo casual ou uma expressão sexual que fuja da heteronormatividade. Sobre as relações entre sexualidade e poder tão evidenciadas na série, afirma Foucault (1989):

*Não se deve descrever a sexualidade como um ímpeto rebelde, estranha por natureza e indócil por necessidade a um poder que, por sua vez, esgota-se na tentativa de sujeitá-la e muitas vezes fracassa em dominá-la inteiramente. Ela aparece mais como um ponto de passagem particularmente denso pelas relações de poder: entre homens e mulheres, entre jovens e velhos, entre pais e filhos, entre educadores e alunos, entre padres e leigos, entre administração e população. Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados de maior instrumentalidade, utilizável no maior número de manobras e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias.*

A terceira representação de mulher encontrada na série é o da investigadora Kalinda Sharma, aquela que pesquisa cuidadosa-

mente os rastros dos casos para descobrir documentos e informações dentro ou fora do ambiente policial, e que fará uso de todos os meios, inclusive sexuais para obter as informações. Sendo jovem, na faixa dos 30 anos, ela aparece com um comportamento ambíguo (tanto na aparência quanto na sexualidade). Como investigadora, pode ter uma aparência radical e ela se destaca pelo visual, indiana, morena, usa essencialmente roupas pretas de couro, muita maquiagem que realça sempre os olhos e as sobrancelhas negras em contraste com a cor dos lábios vermelhos. Acrescente-se a esse estilo, calças apertadas ou saias muito curtas com meias negras, afirmando-se como pessoa diferente pelo seu visual. Sua aparência demonstra personalidade, sedução e sensualidade, mas também mistério. Todas as suas emoções são passadas por minúsculas modificações no rosto. A consequência dessa imagem diferente de todo o mundo branco e negro do qual faz parte indica um enigma e um mistério, seja pelo seu comportamento como uma mulher que, para seguir uma pista, bebe muito sem se tornar bêbada ou seduz e se insinua seja para homens ou mulheres. Uma cena marcante, neste sentido, se dá em um episódio em que Kalinda precisa obter uma cópia de um vídeo das mãos de um vigilante; ela desabotoa a blusa, sob o olhar cúmplice e divertido de Alicia, sai do carro e segue para a sala onde está o vigilante, conseguindo seduzi-lo e obtendo o que precisava. A velha questão do uso do corpo pelas mulheres para obter vantagens é tranquilamente exposta na série, mas em outro contexto, em contraposição ao exercício de sedução dos homens, representado pelo procurador, cujo poder econômico é a razão de suas conquistas.

Não se sabe quem é realmente Kalinda, o visual *punk* e suas atitudes ambíguas servem para colocá-la como uma pessoa que se afirma como quer e que consegue o que quer, seja pela sedução, seja pela amizade ou admiração tanto de homens quanto de mulheres. Ela cria o tipo diferente daquela sociedade burguesa e

tradicional, ao mesmo tempo que se distingue como investigadora, ou estando no meio de duas culturas, mas sem pender para qualquer lado, criando seu próprio estilo pessoal. Do cabelo, do vestuário à sua sedução ambígua seja para homens ou mulheres, ela é um mistério a ser desvendado ao longo das temporadas seguintes.

Temos aqui o que se pode interpretar como três gerações de mulheres: Diane, mais velha, forjada em meio às grandes mudanças dos anos 1960 do século passado, cumprindo a agenda da segunda onda feminista e sendo vitoriosa: priorizou a carreira, não constituiu família, viveu e vive a liberdade sexual e a realização profissional conquistada pela sua geração, e exibe uma grande segurança, inerente ao seu crescimento profissional e econômico.

Alicia representa, do ponto de vista feminista, o fenômeno que começa a se instalar nos anos noventa do século XX: grande parte das mulheres começou a questionar as perdas e os ganhos da chamada emancipação feminina ao descobrirem que as suas conquistas não foram acompanhadas por novas atitudes e modos de vida dos homens. A ideia romantizada de um casamento feliz com filhos volta a seduzir as mulheres que não precisaram lutar pelos seus direitos básicos e, portanto, não conhecem a dimensão da luta feminista dos anos 1960/1970.

Alicia tem uma profissão, mas abdica dela em favor da esposa cuidadora do marido e dos filhos. No entanto, volta a exercer sua profissão, forçada pelas circunstâncias; embora seja capaz de se sair extremamente bem em suas novas atribuições, parece se incomodar por estar ausente de casa, longe dos filhos a maior parte do tempo (sempre atenta ao telefone) e tendo que suportar a presença da sogra em sua casa, uma imagem feminina concorrente diante dos filhos, em seu próprio “terreno” de mãe.

A atitude de Kalinda difere radicalmente da de Alicia: trata-se de uma mulher jovem, consciente de seu poder de sedução, que parece viver livremente sua sexualidade, é apre-



## Referências

- FOUCAULT, M. *História da sexualidade: a vontade de saber*. 13. ed. Tradução Albuquerque, M. Thereza da Costa. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- THE GOLD Wife: non-lawyers behind that. Jan. 2010. Disponível em: <<http://www.bitterlawyer.com/the-good-wife-non-lawyers-behind-that-lawyer-show/>>. Acesso em: 16 fev. 2015.
- HEILBORN, M. L. (Org.). *Família e sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004a. v. 1, p. 09 -13. (Família, geração e cultura).
- HEILBORN, M. L. Introdução: família e sexualidade - novas configurações. In: HEILBORN, M. L. (Org.). *Família e sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004b. v. 1, p. 09 -13. (Família, geração e cultura).
- LOURO, G. L. Corpos que escapam. *Estudos feministas*, v. 4, ago./ dez. 2003. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/guacira1.htm#notium>>. Acesso em:
- McROBBIE, A. *Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero*. In: CURRAN, J.; MORLEY, D. *Media and cultural theory*. T Trad.: Márcia Rejane Messa. London/New York: Routledge, 2006, p. 59-69. Disponível em: <[http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/mcrobbie\\_posfeminismo.pdf](http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/mcrobbie_posfeminismo.pdf)>. Acesso em: 15 jun. 2008.
- MESSA, M. R. A cultura desconectada: sitcoms e séries norteamericanas no contexto brasileiro. *UNRevista*, v. 1, n. 3, jul. 2006. Disponível em: <[www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNirev\\_Messa.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNirev_Messa.PDF)> Acesso em: 30 maio 2011.
- VAZ, S. *The good wife*, a primeira temporada. 2011. Disponível em: <<http://50anosdefilmes.com.br/2011/the-good-wife-a-primeira-temporada/>> Acesso em: maio 2011.





KALINDA SHARMA  
*força e mistério em uma personagem  
feminina de The Good Wife*

*Alvanita Almeida*

Onde está a força e o poder de uma mulher? O chamado “sexo frágil”, ao qual se atribuem valores subjetivos como positividade, é representado muitas vezes com uma capacidade intuitiva e uma resistência física que não se traduz em força física. Sedução também é uma característica acentuada, nas imagens que se apresentam. Mas a diversidade de postura também pode aparecer, nos interstícios dos modelos habituais. São comportamentos que evidenciam diferentes estratégias das mulheres para se colocarem como sujeitos ativos, assumindo lugares de poder diferenciados.

Pensando, portanto, nas diferentes formas de poder que subjazem às ações, a partir das já bastante conhecidas e utilizadas concepções de poder foucaultianas, analiso a personagem Kalinda Sharma que, sem ocupar um espaço de decisão ou ser a personagem principal, ganha tanta evidência na série televisiva *The Good Wife*, que faz sua intérprete ganhar o Emmy de melhor atriz coadjuvante.

O estudo desta série, que já trabalhei em outro artigo, analisando a protagonista Alicia Florrick, trabalha com uma produção que faz parte de um conjunto que podemos classificar de drama e também de um conjunto de séries sobre advogados, cujos temas discutem o sistema judiciário dos Estados Unidos.

Ao me debruçar sobre séries de TV busco pensar em um produto cultural que considero muito semelhante ao do folhetim do século XIX, que acredito poderia ser compreendido como um precursor do gênero televisivo novela que bem conhecemos, dado o seu sucesso no Brasil, e das séries, as quais têm também audiência considerável. O folhetim à sua época foi tratado como um gênero menos importante, mas que muito contribuiu para a formação das pessoas como as hoje tão assistidas novelas e séries. Dessa perspectiva, colocamos a seguinte questão: e o que seriam então essas narrativas televisivas? Situam-se fronteiras entre os gêneros narrativos e dramáticos, com aspectos semelhantes àqueles folhetinescos, mas também se valendo dos recursos das encenações teatrais e dos suportes midiáticos. Gêneros híbridos, portanto.

Se tomarmos como modelo estético aquilo a que estamos acostumados e segundo o que fomos formados, realmente não poderíamos nos debruçar sobre esses gêneros. Mas, diante das mudanças radicais orquestradas pelas novas tecnologias, outros lugares apresentam-se portadores dos discursos, ditando comportamentos e, conseqüentemente, formas de pensar. Não é mais possível, portanto, desconsiderar tais produções, sobretudo quando se pode observar que outros paradigmas estão se constituindo.

Assim, reflito sobre as imagens de mulheres que são apresentadas para um público cada vez maior, formando opiniões e moldando comportamentos. Por isso lembro o que disse a professora Susana Funk, em conferência realizada na mesa plenária “Mulher e Literatura”, em quatro de agosto de 2011, no XIV Seminário

Nacional e V Seminário Internacional Mulher e Literatura: “a mídia sabe muito bem o que é uma mulher”. Sabe bem a mulher que quer representar, porque sabe bem o comportamento que deseja das mulheres e os lugares que pretende que elas ocupem. Mas sabe também que precisa negociar, porque vive dos retornos que o espectador dá: esse novo leitor de que fala Néstor García Canclini (2008), em *Leitores, espectadores e internautas*. Afinal, a era em que vivemos é de tecnologias que possibilitam usufruir de gêneros textuais construídos em som, imagem e linguagem verbal.

Os grupos sociais hegemônicos tem-se apropriado dos novos gêneros, utilizando-os para reproduzir uma ideologia fundada em uma lógica capitalista de mercado e consumo, patriarcal, sexista e racista. Mas, para lidar com consumidores que representam diferentes identidades e buscam-nas nos produtos de que usufruem, precisam ceder espaços.

Assim, é muito pertinente um estudo que se propõe entrar na discussão sobre a ideia que temos e que nos formou de “imagem límpida” e “linguagem transparente”, buscando mostrar que não é assim. As imagens, sons e palavras ditas ou escritas que constroem um texto carregam sentidos que só se compreendem em suas relações sociais. Afinal, é através das representações construídas de homens e mulheres que homens e mulheres se explicam.

Outras questões ainda que inspiram as reflexões que apresento foram colocadas pela professora Ria Lemaire, ao falar sobre a necessidade de propor novos modelos e novas abordagens para objetos outros que se construíram de outras formas e que não podem ser explicados pelos modelos que existem baseados em um olhar e uma produção europeia, masculina, branca e escrita.

Não é incomum, em alguns gêneros televisivos atualmente, como filmes e séries, encontrar mulheres fortes e decididas, especialmente como detetives ou policiais. Desde as primeiras aparições em papéis semelhantes, as formas como a mulher

é representada vem se alterando: da mulher-objeto cujo papel é basicamente servir como isca para que policiais ou detetives homens peguem os bandidos ou como policial interna, apenas para serviços burocráticos, até as que ocupam as ruas junto com seus parceiros, atuando em pé de igualdade. Mas Kalinda Sharma desloca-se para um outro lugar que não se explica por esses já mais habituais.

A escolha da personagem, interpretada pela atriz britânica Archie Panjabi, foi feita a partir especialmente de sua relação com a personagem principal da série (*The Good Wife*), Alicia Florrick, interpretada por Julian Margulies, sobretudo pelo relevo que toma a partir da segunda temporada, quando em vários episódios ela praticamente torna-se o centro das atenções. Apoio-me no olhar que faço da personagem, pautando-me no que diz John Berger (1999), quando afirma que o “olhar é um ato de escolha” (BERGER, 1999, p. 10), e essa escolha se dá a partir da relação entre as coisas que olhamos e nós mesmos. Assim, situamo-nos frente a esse “objeto” no momento em que definimos uma forma de olhar.

Kalinda despertou meu olhar, obrigando-me a ver um outro ângulo em uma série que tem outra mulher protagonista também forte, principal foco das histórias, que compõe o mote da série discutindo do que se trata falar da “boa esposa”. Sem competir diretamente com a personagem principal, ela preenche a cena, complementando a trama.

Kalinda é apresentada de forma bastante curiosa. É uma mulher morena com traços indianos (a atriz que faz o papel possui, de fato, pais indianos), pequena na estatura em relação a outras mulheres da série, como a protagonista e uma das donas da empresa em que ela trabalha, Diane Lockhart. Veste-se, em geral, com roupas escuras, curtas e muito justas, evidenciando formas sedutoras, mas com modelo semelhante ao de detetives homens:

casacos de couro, botas, luvas, bolsos nos quais tem instrumentos que a auxiliam nas suas investigações (por exemplo, o celular é muito usado como câmera, embora ela também possua uma câmera sofisticada). Provavelmente, para compor a personagem, considerando sua atividade profissional, ela é reservada, silenciosa, em geral fala pouco e suas falas são objetivas. Tem muito daquele típico detetive que não é policial, trabalha por conta própria, de forma independente.

Esse perfil contrapõe-se ao de Alicia, em geral com roupas mais longas, abaixo do joelho, mais formais e que escondem as formas, denotando elegância e simplicidade, com a sobriedade exigida de uma advogada e mãe. A caracterização das duas demonstra os lugares que lhes são reservados, marcando o estereótipo considerando a profissão, o papel em relação à família e à sociedade denunciando o que se espera de cada uma, ou o que é permitido a cada uma.

Kalinda entra na série desde o episódio piloto, contratada pela Stern, Lockhart & Gardner, onde conhece Alicia. Trabalhou antes com Peter Florrick, marido de Alicia, ex-promotor público alvo de um escândalo com prostitutas e de acusações de corrupção que o levam à prisão por um tempo. Por ele foi demitida e trabalhou também para Glen Childs, que substituiu Peter. É uma personagem que parece guardar muitos segredos (seus mesmo e dos clientes para quem já trabalhou). Um desses segredos diz respeito ao fato de ter tido uma relação com Peter Florrick (o marido de Alicia), fato que vai ser revelado na segunda temporada e que irá abalar a relação entre ela e a protagonista que se sente traída, porque entendia que havia um vínculo de amizade entre as duas. Essa amizade fica abalada, mesmo com a explicação de que tudo aconteceu em um momento em que Kalinda não conhecia Alicia, pois foi ainda quando ela trabalhava na promotoria a serviço de Peter.

Leio a personagem por algumas marcas. A primeira delas é a sedução, mas uma sedução pouco convencional. Não é apresentada como a mulher fatal. Tem inclusive um biótipo que não é o mais usado para a mulher sedutora: ela é pequena e magra. Costuma aparecer, como coadjuvante que é, quase na sombra, muitas vezes em segundo plano, porém sua presença inesperadamente impõe-se. Mesmo em uma cena em que Blake, outro detetive da empresa com quem compete, tenta intimidá-la, quase sem se alterar e, mesmo sendo mais baixa, sua força se sobrepõe. A posição do corpo, o olhar, um bastão de beisebol na mão são elementos que procuram impor o lugar de Kalinda nessa relação.

Essa força revela-se também no discurso. Em conversa com Diane Lockhart que lhe pede para ensinar a atirar, no episódio “Bad”, da primeira temporada, ela diz: “Se você pegar em uma arma, atire para matar. Ou, então, não pegue em uma arma”. E ela não tem medo. No episódio quatro da segunda temporada, reagindo ao fato do detetive rival ter tentado investigar sua vida, quebra o carro dele com um bastão de beisebol, procurando deixar bem claro que ela tinha feito isso. Sua atuação é desafiadora, provando a ira do personagem rival, ao mesmo tempo que também provoca o desejo nele.

É o mistério outro elemento que ronda a personagem. Ainda o detetive Blake, que a chama de Leela em alusão a algo do seu passado, afirma: “Ela não parece ter muitos amigos”. Em outro episódio, na segunda temporada, conversando com Cary, Diane, ao ser questionada sobre se Kalinda sairia da Lockart & Gardner, responde: “Não sei, ela é bem misteriosa, mas está infeliz.” No episódio 14, Blake refere-se a um marido e a reação evidente na personagem é de incômodo. Para as pessoas com quem trabalha, no escritório de advocacia, ela é um mistério. A fala de Diane, de que ela é infeliz, não é precisa. Ela parece, na maioria dos episódios, bem resolvida. Às vezes, as coisas não são como ela gosta-

ria, mas sempre dá um jeito de conseguir o que quer. Está quase sempre sozinha, pouco se fala de sua vida pessoal, diferentemente da protagonista, cuja vida familiar muitas vezes interfere no seu desempenho profissional.

Destaca-se, na expressão de Kalinda, seu olhar. Uma postura desconfiada reflete-se na forma como a personagem observa as pessoas, o que fica acentuado por seus olhos grandes, negros e muito expressivos, olhando quase sempre de esguelha. Diferente, apenas, quando ela desafia, especialmente, Blake, como afirmei acima.

O jogo e a manipulação são armas que procura usar em seu favor, embora nem sempre as coisas saiam como pretendia. Desconfiada e indignada, porque Blake se declara seu supervisor, manipula informações de maneira que Will acaba por interceder por ela, fazendo com que o seu salário aumente e fique acima de Blake.

Na segunda temporada, há alguns indícios do que teria sido parte de sua vida amorosa, revelando-se sua bissexualidade. Uma mulher com quem ela teve algum tipo de relação, que não fica clara, aparece e isso parece deixá-la incomodada. Blake tenta valer-se disso, mas ela mantém-se segura. Em busca de informações sobre o detetive, ela procura uma agente do FBI, com quem se insinua que teve uma relação. Em um jantar íntimo, a agente pergunta-lhe por que ela gosta de sexo com homens e Kalinda responde que não faz distinção. Blake diz-lhe que Donna (uma outra personagem) achava que ela gosta mais de mulheres que de homens e ela responde que às vezes, sim. Há também uma posição irônica da personagem com relação ao amor.

Depois disso, encontra Blake, que sugere um relacionamento entre ela e Care, referindo-se a este como o namorado dela. Na verdade, tem uma amizade curiosa com Care, associado na Stern, Lockhart & Gardner, demitido no fim da primeira temporada que passa a trabalhar para o então promotor público Glen Childs. Care, ressentido com sua demissão, acreditando que Alicia Florrick ti-

nha permanecido por sua afinidade com Will Gardner, procura sobressair no escritório da procuradoria, onde está encarregado dos casos da Lockhart & Gardner. Mas, muitas vezes, concede a Kalinda algumas informações que a ajudam nos casos. Há uma espécie de pacto ente os dois.

Pensando na resposta para onde está a força das mulheres e tomando Kalinda como uma representação que coloca a mulher com um poder diferente, entendo que alguns elementos repetem-se na caracterização do que confere esse poder a uma mulher, como a sedução e o mistério. A personagem, na série, é um modelo de mulher que parece destoar do lugar comum, quando se trata de uma detetive, uma vez que não é o tipo pantera sedutora, da década de 1970, nem o tipo mais séria e formal da década de 1990, nem mais realista das primeiras décadas do século XXI. Ela se nos apresenta como uma mulher que poderíamos situar em um lugar diferente: ela é independente, sexualmente resolvida (inclusive sem parecer desconfortável na sua caracterização bissexual), forte, sem fazer malabarismos, decidida, inteligente. Seu lugar de poder advém dos resultados de seu trabalho como detetive, pelas informações privilegiadas que alguns desejam esconder. Isso talvez seja mais fácil por se tratar de uma personagem secundária, que pode não chamar tanta atenção quanto a protagonista, a qual no caso da série atrai os espectadores. Mas observo, na possibilidade que se dá para outra representação, o espaço de viés que se abre para outros modelos.

Os comentários, em *blogs* de fãs, apontam para uma boa recepção da personagem. Apesar de se acentuarem os comentários sobre sua beleza, o fato de ser muito independente e bem resolvida também fazem com que muitas fãs desejem ser como ela. É essa atuação que parece ter feito a fama da personagem.



## *Referências*

BERGER, J. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GARCÍA CANCLINI, N. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.



GLORIA SHEPPARD E ALICIA FLORRICK  
*a construção discursiva de mães em séries  
de televisão*

Alvanita Almeida

Este trabalho discute a forma como os discursos, neste caso, discursos televisivos, engendram modelos sociais, como o de mãe, aqui evidenciado. O estudo de séries de TV acabou por ser uma escolha porque entendo que os veículos de comunicação têm hoje um papel fundamental na apresentação dessas relações e os grupos que dominam esses meios acabam por ter um controle sobre o comportamento das pessoas, em que pese também acreditar que não podemos considerar os(as) espectadores(as) como receptores passivos das informações. Além disso, também tenho pensado nas séries, ligando-as de certa forma, às narrativas literárias, guardadas as devidas proporções e entendendo as evidentes diferenças entre estas e as séries, uma vez que, comparadas a outras formas de entretenimento do século XIX e XX (folhetim e as novelas de TV), cumprem uma função muito semelhante e exploram recursos também muito próximos. Tratamos aqui, por exemplo, da forma como são estruturados os personagens, que têm maior ou

menor importância na trama e que são construídos conforme um modelo que se pretende apresentar (ou com função crítica ou com função de manutenção).

Tratarei de duas personagens de séries de TV, Alicia Florrick (*The Good Wife*, desde 2009, na quinta temporada) e Gloria Sheppard (*The Protector*, 2011, cancelada). Tendo estreado em novembro de 2009, a série *The Good Wife* traz como personagem principal uma mulher que precisa recomeçar sua vida, por causa de um escândalo que afasta seu marido, levando-o à prisão. Após anos dedicando-se inteiramente à família, ela voltará a exercer sua profissão como advogada. Alicia Florrick, com dois filhos adolescentes, terá que conciliar sua vida profissional e seu papel social de mãe. Gloria Sheppard é uma policial de aproximadamente quarenta anos, experiente na profissão, divorciada e com dois filhos pequenos. As séries costumavam apresentar como policiais mulheres solteiras, a maioria na faixa dos 30 aos 40 anos, com nenhuma ou quase nenhuma relação afetiva ou familiar. Nos últimos anos, porém, elementos da vida pessoal, especialmente a família, ganham espaço entre eles. Entre outras questões que atingem a mulher, evidencia-se a da maternidade. Embora não seja uma das personagens em foco, o caso de Olivia Benson, da série *Lei & Ordem* é um mote: houve algumas tentativas de torná-la mãe e muitos comentários quanto ao fato de não ser – por várias vezes, a personagem ouviu coisas como “você não entende o que estou sentindo, você não é mãe”, ou “você não sabe o que ter filhos”. O que chama a atenção nessa frase é a exclusão da mulher que não é mãe, porque não pode ou por opção, de espaços da sociedade e revela a ideia de que a sociedade acredita na existência do famoso “instinto materno”, biológico, vinculado ao ato de parir.

A questão levantada é, então, como esse “ser mãe” vem sendo construído ou desconstruído nesses discursos televisivos que se constituem nas séries de TV. Nas sociedades fundadas no mundo

ocidental, para o modelo mais difundido – o da “mãe de todos nós”, Maria, a virgem – a beleza e atividade profissional não constituem atributos. Antes de mais nada, são a ausência de vaidade, a abdicação de si mesma e disponibilidade incondicional os traços que os discursos sobre a mãe têm buscado consolidar. Um ser absolutamente assexuado.

A maternidade é uma das funções da mulher que parece encontrar os mais sólidos argumentos de um atributo natural. Associada à ideia de procriação, considerando a capacidade biológica de criação da vida, a maternidade configurou-se, em momentos diferentes, como uma negatividade ou como uma positividade.

Tendo sido por muito tempo uma experiência biológica, a maternidade passa a ser pensada pelos estudos feministas pela forma como é engendrada pela cultura, que busca respaldo na ideia de que toda mulher potencialmente pode ser mãe. Segundo Stevens (2007), desde os anos 1970, vários estudos buscaram historicizar a problemática da reprodução e da biologia feminina. Tais pesquisas tornaram possível afirmar que a reprodução não é um fato biológico atemporal. Afirma ainda a autora: “observa-se um uso ideológico da biologia”. (STEVENS, 2007, p. 19) A pesquisadora faz um histórico sobre a mudança da forma como as feministas pensam a maternidade.

Badinter (1985), em livro que provocou reações apaixonadas tanto contra como a favor, considera que o instinto materno não existe. Ao realizar um percurso histórico de como se configurou o “amor materno”, Badinter observa que a mãe é comumente identificada à Maria, assexuada, virgem antes, durante e depois do parto. Mas afirma que seu posicionamento é de pensar a mulher pela diversidade de experiências.

Além das concepções feministas sobre o corpo e sobre maternidade, buscando pensá-las criticamente, penso aqui o discurso como prática social, de acordo com as diretrizes da análise crítica

do discurso, para evidenciar as relações de poder e os discursos que constroem a imagem da mãe. Acompanho Fairclough (2001, p. 90) que diz que considera o discurso como o “uso da linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais”. E isso implica na forma como as pessoas veem o mundo e como podem agir sobre ele e sobre os outros.

Assim, tomo em comparação as personagens Gloria e Alicia, já mencionadas acima para analisar como elas representam (ou não) esse modelo de maternidade, considerando as situações criadas para ambas, em alguns aspectos semelhantes, em outros não. Já tratei, em certa medida de Alicia Florrick, em outro artigo e a retomo aqui em comparação.

Gloria Sheppard (Ally Walker), protagonista de *The Protector* é uma policial de Los Angeles, divorciada e com dois filhos. Tem ainda que dar conta de seu irmão mais novo que mora com ela e cuida de seus filhos. Uma das imagens da publicidade demonstram o propósito da série: Gloria Sheppard aparece com uma bolsa, dentro da qual se vê perfeitamente um ursinho de pelúcia e, na mão, ela traz uma arma. Sua parceira é Michelle Dulcett (Tisha Campbell-Martin), o que não é comum, porque, em geral, a parceria é feita com um homem e uma mulher. A série estreou em junho de 2011, nos EUA, teve 13 episódios e foi cancelada. Apesar de quase dois milhões de espectadores nos primeiros episódios, a audiência caiu e não foi renovada para uma segunda temporada.

A personagem representa um modelo difícil de conciliar, uma vez que o que se evidencia, em outras produções similares, é a incompatibilidade entre as exigências da profissão e a família. Quando se trata de personagens masculinos, isso parece ser melhor resolvido, porque costuma-se colocar um homem casado, cuja esposa ocupa-se desse lado familiar, envolvendo-o muito pouco. A protagonista de *The Protector*, é divorciada, o que a

deixa com problemas mais complexos, uma vez que o marido não parece presente na partilha das responsabilidades. A ajuda que recebe é do irmão cujo perfil é de alguém que também precisa da atenção de Gloria. Percebe-se, assim, uma linha muito fina no equilíbrio da vida de Sheppard.

Diferentemente de Alicia Florrick, personagem da série *The Good Wife*, que permanece na quinta temporada, Gloria Sheppard tem outro perfil. A profissão também parece ter relação com isso. Alicia é advogada, enquanto Gloria é policial. A situação econômica também parece ser outro fator relevante, a condição da primeira é economicamente bem mais confortável do que a da segunda. Vemos a detetive voltar para casa todos os dias à noite, não há muitos episódios em que ela sai, apesar de aparecer na temporada um relacionamento que ela, em princípio, não conta para os filhos apesar deste homem pedir para conhecê-los. O zelo da mãe para não criar expectativa nos filhos parece aí prevalecer.

Ela é também uma espécie de heroína para o filho mais novo que, em um dos episódios, esconde os gnomos de jardim de sua rua, porque acredita que eles estarão melhor protegidos na garagem da casa deles, por causa da mãe que é policial.

O filho mais velho é apresentado como muito esperto e influencia o menor. Ela é chamada na escola, porque ele se saiu muito bem em uma prova de história e a diretora diz que a escola não está à altura dele, mas Gloria descobre que o filho usou, na verdade, uma estratégia para responder e não foi porque sabia o conteúdo, o que não deixa de ser uma habilidade importante.

O irmão dela cuida dos filhos, mas um dia ela chega em casa e ele está ensinando os sobrinhos a jogar pôquer na internet. Morando com a irmã e os sobrinhos, ele não tem um emprego fixo e ajudou algumas das vizinhas de Gloria que lhe deram comida como agradecimento. O que aparece aí como interessante é o discurso da irmã, que gosta de ter comida pronta quando chega em casa. No episódio em que isso ocorre, as crianças não estão em casa.

Além do problema dos filhos e do que enfrenta no dia a dia da delegacia, ela aparece em um dos episódios preocupada com o fato de ter cicatrizes (não se diz de que cirurgia, assim, deduzo que tenha sido dos partos, possivelmente cesarianos).

A série parece querer acentuar a vida dividida da policial, uma vez que há um relativo equilíbrio entre o trabalho e a casa, na disposição das cenas. Mesmo quando ela não volta para casa cedo, há sempre um contato, um telefonema para saber sobre algo que aconteceu em casa.

A dificuldade de conciliar a vida de mãe e dona de casa com a vida profissional parece se evidenciar com a arrumação da casa. Em algumas ocasiões, as cenas mostram roupas pelo chão, cozinha desorganizada. Mas ela está sempre arrumando algo ou cozinhando. Inclusive, limpa o quarto dos filhos.

Alicia Florrick ressurgue como das cinzas de uma situação estável burguesa. Sua vida pregressa, que aparece em episódicos flashes, parecia bem acomodada. Casada com um bem sucedido advogado, promotor de justiça, influente politicamente, poderoso e rico, ela se vê envolvida no escândalo que atingiu seu marido, acusado de corrupção. Além dessa situação, ainda precisa conviver como a divulgação pela mídia dos casos extraconjugais do esposo com garotas de programa.

Ela, que acreditava viver uma vida perfeita, vê ruir seu castelo e fica diante da necessidade de voltar a trabalhar para sustentar a família, uma vez que todos os bens são confiscados e/ou bloqueados com a prisão do marido. Com dois filhos adolescentes, precisa mudar da casa em que morava, em um condomínio de luxo, para um apartamento menor.

Por causa dessa situação, deverá ajustar-se, mas tem a ajuda de um antigo amigo da época da faculdade. Em outro artigo, no qual falei especificamente de Alicia Florrick, descrevi essa situação. É Will Gardner, sócio da Stern, Lockhart & Gardner, o antigo co-



lega de faculdade. Graças a essa ajuda, ela entra como associada júnior, mesmo após 15 anos afastada profissão, que abandonou para se dedicar ao lar. O bom desempenho chega a ser incompatível com o tempo que tem afastada da profissão, chegando a superar colegas mais jovens, como Cary Agos, em tese mais atualizado.

Retomando a análise que já apresentei sobre Alicia, aqui, na comparação com Gloria, vale a mesma ideia do corpo para além de uma configuração biológica, que prende a mulher no papel de fêmea feita para parir e proteger suas crias. Pretendo pensar como estes corpos de mulher estão inserido em um sistema sócio-histórico, subjogado pelos sistemas de coerção social, de inscrição legal e sujeito a trocas sexuais e econômicas. Alicia, na área que escolheu, assume o estilo sóbrio e elegante apropriado. Veja-se o padrão a partir do qual ela se veste: terninho, saia ou calça formais. A forma mais leve e jovial florida com que aparece em cenas anteriores, quando era apenas mãe e dona de casa, deixa de existir.

A mudança nessa forma de vestir, indicando a transformação da mulher que, de apenas mãe, passa a uma profissional, evidencia-se na comparação entre o início do primeiro capítulo da série e quando ela se apresenta ao trabalho, seis meses depois. Do terninho quadriculado para um preto, dos cabelos presos para os cabelos soltos e sem adereços.

No desenvolvimento dos episódios, observamos a nova situação que não a exime das responsabilidades com os filhos, agora ainda maior, porque o marido está preso e ela precisa contar com a sogra, com quem terá alguns conflitos, em função da diferença de pensamento na forma de educar os filhos. A sogra interfere em sua atuação como mãe, inclusive, desobedecendo uma determinação dos pais (Alicia e o marido, Peter), em uma situação que dizia respeito à visita a este último na prisão.

É um episódio que evidencia os problemas com que a personagem terá que lidar assumindo uma nova vida, entre a profissão

e o papel de mãe, o convívio com a sogra, de outra geração que pretende levá-la a agir como pensa, e a situação do marido, que está preso mais ainda age como se fosse ele que definisse as regras da família, conforme vemos quando ele agradece Alicia por “ban-car a chefe de família”, insinuando que será por pouco tempo, pois vai sair da prisão para assumir esse papel. Será questionada em sua capacidade profissional, sugerindo que quando fosse solto, ela voltaria a não precisar trabalhar. Veremos, nos episódios que acontecem depois que ele sai da prisão, que ela continua trabalhando, em que pese o desejo do marido de mantê-la em casa.

A prevalência no caráter assexuado a mãe deverá permanecer durante algum tempo, ao longo dos primeiros episódios, durante os quais o tempo livre da advogada será destinado quase exclusivamente aos filhos. Há um vislumbre de que sua sexualidade permanece viva, a partir do interesse que se reaviva por seu ex-colega da faculdade e agora chefe, Will Gardner. Os filhos continuam sendo o motivo de sua recusa a assumir esse sentimento, conforme acontece em outro momento com um outro advogado a quem ajuda, no episódio sete. São os filhos sua maior preocupação.

Sua relação com os filhos é, na maioria das vezes de diálogo, apesar de algumas situações de rebeldia, que tentam representar os problemas comuns à idade em que eles estão. O filho acaba se envolvendo com pessoas não tão confiáveis na tentativa de descobrir que houve uma armação para o pai dele. Tem a inocente ideia de que ele foi vítima. Nas conversas com os filhos, a série busca mostrar o que seria o instinto materno que sabe quando os filhos estão mentindo ou gostariam de dizer mais do que estão dizendo.

Com o retorno de Peter para casa, no episódio dezesseis da primeira temporada, a situação ficará complexa, uma vez que ele não poderá sair, pois está sendo monitorado. A situação é invertida, na medida em que a mulher deverá sair para trabalhar, enquanto o marido terá que ficar em casa, embora ele não exerça as atividades domésticas. Seu

cotidiano irá se resumir a reunir-se com o seu advogado e uma assessora responsável por sua imagem, na tentativa de reverter o seu caso, para que tenha a liberdade de volta e poder retornar ao trabalho.

A ideia de sexualidade de Alicia será desenvolvida ao longo dos episódios, tanto na sua relação com Will Gardner quanto em sua relação com Peter Florrick. Tímida ainda com o primeiro, uma vez que não se separou oficialmente do marido, com quem chega a se relacionar sexualmente de forma até agressiva, abandonando-se a presença de qualquer sentimento durante esse momento.

As duas personagens analisadas trazem um perfil mais avançado de mãe. Têm uma vida afetiva que pode não estar vinculada aos filhos, mas ainda há uma dedicação, a prioridade é para eles. A mulher, no entanto, não é mais ingênua e presa ao lar. Sua saída para o ambiente profissional, transforma-a em termos de imagem e comportamento. Passam a ter uma vida profissional comprometida, ainda que sem conseguir desvincular dos deveres da maternagem, no cuidado com os filhos que disputa com a sogra ou que monitora com a babá que contrata (Alicia Florrick), ou que ficam com o irmão (Gloria Sheppard), cuja figura impõe uma compreensão da exigência de um substituto para a mãe no lar. Claro, é preciso de alguém que cuide dos filhos para que elas possam se dedicar ao trabalho.

Enfim, há tentativas nas produções de lidar com uma questão que é ainda bastante delicada e difícil de resolver, porque não é fácil lidar com esses dois aspectos da sociedade: o mundo público e o privado. Mas essas tentativas parecem estar nos primeiros passos e acabam por colocar as mulheres em uma encruzilhada: como cuidar dos filhos, da casa e, muitas vezes, do marido, e conciliar com seus anseios profissionais? Outra questão é como lidar com o fato de que, mesmo depois de ser mãe, a mulher continua com seus desejos? Não é um ser assexuado. E tem desejos que vão além de ter uma casa e cuidar dos filhos?

## *Referências*

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Coord.de Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Ed.UnB, 2001.

STEVENS, C. M. T. *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007. 253 p.

# VELHAS HISTÓRIAS, NOVAS LEITURAS: *a bela do século XXI*

Alvanita Almeida

## *Introdução*

Pode-se afirmar que narrativas populares são quase tão antigas quanto a própria humanidade, pelo menos de quando se pode falar em um sistema de comunicação mais complexo como a linguagem verbal. Muito provavelmente, as primeiras histórias tiveram cunho mais realista ao se narrarem eventos acontecidos. Narrativas fantasiosas desenvolveram-se ao longo da história, atravessando os séculos, mudando seu *status*, mas mantendo uma função social importante. Podem ter surgido da necessidade de os seres humanos explicarem acontecimentos que não conheciam ou para transmitir às novas gerações os valores do grupo.

Dentre os gêneros narrativos que se desenvolveram, os contos orais populares atravessaram séculos e foram se adaptando, atingindo os dias atuais. De antigas narrativas, cujo objetivo era preencher o tempo ocioso entre as atividades laboriosas e

apresentar modelos de comportamento social e instruções normativas de convivência na comunidade, até a transformação em narrativas voltadas para crianças, que mantiveram o fim educativo, as histórias maravilhosas permaneceram no imaginário das pessoas.

Com o desenvolvimento de outras tecnologias de comunicação, novos meios de comunicação e de entretenimento trouxeram também outros formatos narrativos, mas também incorporaram as antigas histórias que, transformadas ou adaptadas, voltam a ser visitadas. Assim, estão sendo produzidas/reproduzidas novas séries de TV que se apropriam de elementos desses textos, tais como *Grimm*, *Once Upon a Time* e *Beauty and the Beast*, que fazem isso com uma referência direta, anunciando um diálogo intertextual explícito.

Essas séries, na leitura aqui proposta, estão sendo tomadas como narrativas de ficção, embora o formato que se adequa às novas tecnologias desenvolva-se como um gênero televisivo próprio. Têm mantido grande audiência como opção de lazer e entretenimento, permanecendo, por isso, por novas temporadas, o que é um grande feito, uma vez que, na urgência que tem esse meio de comunicação de massa, é uma conquista passar de uma primeira temporada.

Os seriados consolidaram-se como um gênero, ao longo de sua história que caminha quase *pari passu* com a história da TV. No Brasil, as séries conseguem também uma segura audiência, mesmo com a hegemonia das telenovelas, especialmente, após o advento da TV por assinatura. Com episódios independentes, as séries não precisam ser acompanhadas dia a dia, embora seus consumidores mais fiéis acompanhem a vida dos personagens, ao longo das várias temporadas, que podem se suceder durante anos, conforme a audiência se mantenha. Algumas delas já chegaram a durar vinte anos. Enquanto são aceitas pelo público, vão se

renovando. Se não tiverem o sucesso desejado, vão sendo substituídas. A identificação com algum elemento da série faz com que o público mantenha-se fiel.

*Beauty and the Beast*, que já passou da segunda temporada, parece estar agradando ao público, a se considerar os comentários postados nos sites que se ocupam da série. E a história de amor de Vincent e Catherine, pano de fundo das tramas diárias que envolvem os crimes que a protagonista precisa resolver como detetive, parece ser o principal atrativo.

## *As Belas*

A história da Bela e da Fera povoa a imaginação das pessoas desde, pelo menos, o século II (d.C.), conforme estudou a professora Doralice Alcoforado, em sua tese “As Belas baianas”, demonstrando que o motivo do conto popular, que envolve um personagem (homem ou mulher) transformado em fera por algum motivo e um personagem por quem se apaixona e com quem desenvolve uma relação, manteve-se na tradição oral popular, chegando aos nossos dias. Sofrendo alterações, ao ser transmitido oralmente de geração a geração, muitas foram as versões da história, cuja origem está perdida no tempo.

Alcoforado (2008) localizou o tema desde o texto de Apuleio, que registrou a história de Cupido e Psiquê, a qual já trazia o tema do amante que aparece como animal e da jovem, que não pode vê-lo durante o dia e, ao desobedecer essa ordem, acaba afastando-o, tendo que realizar uma série de tarefas, para que tudo volte ao normal. Tendo se concentrado nas versões localizadas na Bahia, Alcoforado observou a diversidade de formas que o/a amante assumia, conforme a região, transformando-se em animais diferentes. A autora também apresenta um estudo em que mostra como os contos populares repercutiram na Europa, sobretudo com o ad-

vento da imprensa, que fez se ampliar a circulação dos textos, chegando ao Brasil, mais tarde, no processo de colonização. Essa divulgação dos contos de fada acabou por fazê-los exercer função importante na formação das pessoas, da mesma forma que acontece, atualmente, com a TV, responsável, neste caso, pela divulgação do tema, através das séries, que recuperam esses temas dos contos populares.

Pensando sobre esse lugar da TV na sociedade, considero importante refletir sobre a importância dos meios de comunicação, conforme faz Martín-Barbero (2003) ao propor uma reflexão sobre a hegemonia comunicacional do mercado na sociedade, sendo a comunicação uma forma eficaz de inserir as culturas (étnicas, nacionais ou locais) no espaço/tempo das tecnologias globais. Ao mesmo tempo, também é preciso pensar nos novos modelos de sociedade (com uma vinculação paradoxal tanto com o relançamento da modernização com toda a tecnologia disponível como a experiência da tardo modernidade).

Elementos das culturas são tomados pelos grandes meios de comunicação, que os modernizam, apresentando-se mais palatáveis às comunidades contemporâneas. As narrativas que tratam do tema do noivo-animal apresenta elementos básicos que as compõem: o par amoroso, um dos quais transforma-se em fera por causa de um encantamento que o tornou assim; um segredo que não pode ser conhecido; a descoberta do segredo causando um problema que será resolvido a partir da realização de uma série de tarefas e o final em que o encantamento é desfeito.

O tema, além de ter sido retomado nas histórias escritas visando à educação de crianças, no século XX, foi também transformado em filme várias vezes. Um dos mais famosos, à época, foi o de Jean Cocteau, em 1946. Também teve bastante repercussão a animação da Disney, de 1991, que teve por base o texto de Mme. Le Prince de Beaumont (século XVIII), de cunho altamente mora-



lizante, uma vez que, como educadora que era, produziu e adaptou a história pensando em fins pedagógicos. Alcoforado (2008) avalia o padrão que se evidencia na história do século XVIII e que se repete no filme do século XX. A pesquisadora observou que a marca da beleza para a mulher, no período, encontrava-se (e talvez ainda se encontre) na submissão, obediência, humildade, habilidade e paciência e, para o homem, a marca da virilidade deveria estar no controle de si, na cortesia, no uso da razão e na perseverança.

Já naquele momento, o propósito de estabelecer os padrões sociais e preservá-los dava o tom do que seria veiculado para a comunidade, de forma a controlar os modelos estabelecidos para os sujeitos sociais. As histórias que percorriam as casas dos aristocratas e da burguesia ascendente, retiradas das narrativas orais populares, foram adaptadas e utilizadas como forma de deixar claro e bem estabelecidos os espaços sociais, para as mulheres em especial, definindo o que e como deveria ser.

### *A Bela do século XXI: nova leitura?*

Uma primeira versão sobre o tema em um seriado de TV é de 1987, com o mesmo título da que é apresentada em 2012: *Beauty and The Beast*. Em alguns aspectos, as duas versões são semelhantes, como os nomes escolhidos para os protagonistas: Catherine e Vincent. O seriado da década de 1980 tinha um caráter mais fantástico, colocando os personagens entre dois mundos: a Nova York onde vivia Catherine, uma experiente promotora; e um mundo subterrâneo onde vivia Vincent, um mítico, nobre fera. Teve três temporadas e acabou quando a atriz que interpretava Catherine (Linda Hamilton) decidiu que iria deixar a série. Na trama, a personagem morre, deixando um filho de Vincent. A quebra do par amoroso acabou por provocar o declínio da audiência que foi finalizada.

Em termos de caracterização física dos personagens, a Bela é apresentada segundo os padrões midiáticos de beleza, branca, loira, olhos claros e, compondo a ideia de fragilidade, com semblante angelical. A fera traz um rosto que é misto de figura humana e animal (a maquiagem faz-nos supor uma aproximação com um leão, inclusive com uma tonalidade de cabelo semelhante à cor dos pelos deste animal).

Com uma trama romântica, o objetivo de boa parte das narrativas permanece, a indicação de que o que importa é o que a pessoa é por dentro, não sua imagem. E que o verdadeiro amor não vê o belo ou feio, que não depende do que a pessoa é na aparência, mesmo que seja semelhante a um animal. Os instintos violentos são compensados com um bom caráter e um coração benevolente que se compraz de ajudar os outros.

Com boa aceitação do público, a nova série que estreou em outubro de 2012 já passou da segunda temporada. A explicação para a transformação em fera tem um caráter mais realista, não se trata de um encantamento. A fera é o resultado de uma experiência militar mal sucedida com soldados no Afeganistão. Vincent Keller foi um desses soldados, lutou no Afeganistão, e se colocou como cobaia para o experimento que pretendia produzir supersoldados. A sequência da produção sugere que todos os soldados acabaram morrendo, exceto Vincent, dado como morto, até o encontro com Catherine.

Catherine Chandler, a Bela deste estudo, é uma detetive. A personagem é construída, a partir de um evento envolvendo sua mãe, uma situação que parece o pivô de seu percurso profissional. A série, no episódio piloto, dá um salto de tempo, voltando a um momento em que Catherine está ainda estudando e se virando para entrar na faculdade, trabalhando como garçõnete. Saindo do trabalho, no estacionamento, seu carro tem uma pane e ela telefona para a mãe que vem ajudá-la. É, então, que elas são

abordadas por um desconhecido, a mãe é assassinada na sua frente e ela também quase é morta, mas é salva por Vincent. No escuro, ela não consegue vê-lo direito. Tem apenas a sensação de que não é humano e tem medo.

Só quando já está atuando como detetive é que Catherine vai reencontrar Vincent. Em uma investigação policial, descobre seu segredo. Durante o período de tempo do que aconteceu com ela quando mais jovem e esse reencontro, a narrativa sugere que a personagem sempre esteve em busca por respostas para o assassinato de sua mãe. Ao aproximar-se de Vincent, descobrindo sua história, algumas lembranças aproximam sua mãe da experiência militar que transformou o soldado em fera. Alia-se, então, a ele e acaba descobrindo que sua mãe esteve envolvida com a experiência que o tinha deixado daquela forma, apesar de haver a indicação de que a mãe fosse uma das poucas que começaram a questionar o caráter da experiência. O desafio passa, então, a ser encontrar um antídoto para que ele se torne apenas humano novamente. O primeiro passo é controlar a raiva, o estopim para sua transformação em fera.

Diferentemente da série de 1987, o personagem não tem já a forma animal. No seriado da década de 1980, Vincent é caracterizado com um rosto que remete à figura do leão e não se transforma ao longo dos episódios. O personagem da versão mais nova apresenta-se como um ser humano e se transforma em uma fera que não remete a um animal específico, mas o rosto transforma-se em algo que assusta as pessoas. No seu estado humano, o único sinal que resta para lembrar-lhe de que é diferente é apenas uma cicatriz.

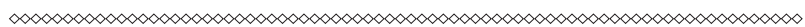
A narrativa de Mme. Beaumont parece ser o texto de partida para ambas as séries, com elementos que se mantêm nas diferentes versões dos contos orais populares: o motivo do “noivo” animal (a “fera”), a boa moça que enxerga a beleza interior da fera

não se importando com sua aparência física, o segredo que não pode ser descoberto sob pena de ter que pagar por isso, o personagem responsável pelo “encantamento”.

Vários aspectos dos antigos contos populares de encantamento são também apropriados pelo seriado. Em boa parte dos episódios, a noite prevalece, é o ambiente das sombras em que a fera pode se locomover com segurança. Desde o episódio inicial, quando Catherine é perseguida pelos assassinos da mãe, a noite é um elemento importante que retoma os antigos contos: ela entra em uma floresta escura, o lugar parece assustador e Vincent sai das sombras dessa floresta para salvá-la, embora isso a tenha assustado também, por causa da transformação que ele assume quando está com raiva<sup>1</sup>.

Catherine, a bela, tem uma irmã e o pai que a adora, semelhante ao conto na versão de Mme. Beaumont. Como a produção da série opta por uma versão que alia a história conhecida à função de detetive, a personagem não é uma frágil moça, mas uma mulher decidida que atua na investigação de crimes e lida com bandidos. São vários os momentos em que ela luta sozinha com os vilões na série, tendo mesmo algum sucesso, embora, sendo acuada no final para ser salva por Vincent, que sempre aparece quando ela está em apuros, afinal ele desenvolveu supersentidos, por causa dos experimentos.

Sua apresentação física sugere essa caracterização, além das posturas nas cenas da série. Um elemento importante na representação da personagem, que contrasta com a sua parceira na delegacia, é a expressão do rosto: apesar de mostrar, quando na atuação como policial, um olhar forte e decidido, há momentos em que o olhar e os gestos do rosto sugerem um misto de delicadeza e fragilidade, como em uma cena do episódio 3, debruçada sobre a



1 A raiva como o estopim que provoca a transformação do herói está em outra série que fez muito sucesso no final dos anos 1970 e início dos anos 1980: *O incrível Hulk*.

vítima de um crime, a personagem demonstra um olhar compassivo, na fisionomia de quem lamenta a ocorrência e se solidariza com a pessoa que foi assassinada.

É nesse elemento que compõe também o discurso que podemos ler os significados que perpetuam um determinado perfil para a personagem. É assim que podemos observar que sinais estão sendo veiculados através dessas narrativas, mesmo que a personagem não pronuncie uma palavra. Entendo, aqui, que o discurso ultrapassa a questão da linguagem verbal, embora, seja ela um elemento fundante em nossa sociedade. Acompanhando Fairclough (2001), considero importante pensar no discurso como prática social, para assim discutir como são representados os diferentes sujeitos sociais. Discurso entendido como atividade que não é puramente individual. Desta forma, é um modo de ação, uma forma que as pessoas têm para agir sobre o mundo e sobre os outros. E também será visto como forma de representação. Nesse sentido, implica uma relação dialética com a estrutura social.

Mas a palavra, o aspecto linguístico do discurso, também terá seu papel, uma vez que é a forma mais usual de apreensão do mundo. A série faz uso de um recurso narrativo já consolidado. A personagem, no início e no fim do episódio 1 e 2, apresenta um comentário, com formato epistolar, oralmente. Ela conversa com a mãe morta, mas como se escrevesse um diário ou uma carta.

Os diálogos, especialmente, entre as parceiras, Catherine e Tess, buscam formar o perfil dessas mulheres, muito próximas, mas com pensamento diferentes, além de também refletir alguma coisa da problemática das relações entre homens e mulheres: no primeiro episódio, por exemplo, o comentário sobre os homens, quanto Tess afirma que Catherine não sabe escolher, sempre escolhe cafajestes. Isso porque o homem com quem estava se relacionando termina com ela por uma mensagem de texto, alegando que não suporta seu tipo de atividade, que a ocupa em momentos

pouco convencionais. Diz a personagem: Tess: “Você sente atração por cafajestes. Quando eu namoro um eu sei que ele é cafajeste. Agora estou longe dos homens”.

Embora se apresente como uma mulher decidida e forte, na sua relação com Vincent, algum aspecto da mulher que precisa de proteção acaba por se evidenciar. Vincent sempre aparece para ajudá-la e salvá-la em momentos em que corre perigo, tornando-se mais vulnerável a seus perseguidores para protegê-la. É assim que, quando todos pensam nele como um monstro, ela afirma que ele a salvou e salvou outras pessoas e que não é um monstro.

Pensando nas diferentes relações que a personagem estabelece com os demais personagens, observo que ela interage com Vincent, obviamente seu principal interlocutor; Tess Vargas, sua parceira e amiga; J.T. Forbes, amigo de Vincent e quem o mantém escondido; e sua irmã, Heather. A mãe está no primeiro episódio e permanece depois como lembrança e como interlocutora ausente. Há ainda o pai com quem, embora não conviva diariamente, tem um relação bastante próxima. Ele se envolve e se casa com uma mulher que tem quase a idade de Catherine.

Comparar Catherine com a parceira e amiga acaba por ser inevitável, porque, apesar de serem muito parecidas fisicamente, são construídas com elementos fortes de diferenciação, especialmente, na postura de Tess, mais contundente enquanto detetive. Uma personagem que não aparece no conto popular, evidentemente, em função da adaptação para a proposta da série, a parceira é fisicamente semelhante a Catherine. Quase não se distinguem. De pé, a amiga é um pouco mais alta, mas cabelos, rosto e forma de vestir são muito próximos. A caracterização também corresponde à profissão, embora lembre um pouco a produção das panteras da década de 1970.

J.T. Forbes, personagem-chave para que a fera sobreviva escondido, foi quem conseguiu proteger Vincent por nove anos,

quando todos o tomavam por morto. Desconfiado, o que é compreensível, considerando o seu papel, ele procura alertar Vincent para o perigo do seu relacionamento com Catherine, pois percebe que é mais do que a vontade dela de descobrir porque a mãe foi assassinada e mais do que a vontade dele de conseguir um antídoto para voltar a ser humano.

O impedimento para a personagem da série, elemento apropriado do conto popular, é conhecer o segredo no passado de Vincent e, conseqüentemente, o que envolve o assassinato da mãe dela. Como as personagens dos contos de encantamento, ela é muito curiosa e determinada a descobrir o que aconteceu, o que faz com que seja perseguida pelo FBI. O FBI aparece como um vilão na história, porque quer impedir que seja divulgado o projeto fracassado de criar supersoldados. Ela não podia saber no que a mãe trabalhava e o que havia acontecido com Vincent e os demais soldados.

Retomando um tema que conseguiu manter-se, atravessando os séculos, a série contribui para o reforço de alguns modelos que já tinham sido questionados pelas mulheres e há que se atentar para como vão sendo incutidos nas pessoas essas informações, como bem lembra Ivya Alves (2011) ao afirmar que muitos paradigmas e alinhamentos sociais que normatizam a sociedade são passados para nós nesses momentos de lazer, quando ficamos menos alerta para as formas de imposição de modelos na leitura desinteressada de um romance, no acompanhamento de programas de TV, ou mesmo ao escutar músicas. Essa atitude faz com que, nesses momentos, não tenhamos atitude crítica, de forma que vão sendo inculcadas de forma reptícia normatizações que tomamos como certas ou erradas pelos discursos veiculados.

Ao assistirmos as séries, tomando-as apenas como lazer e entretenimentos sem nos darmos conta de que estamos bombardeados com informações que acabam entranhando-se em nossas

mentes, vamos deixando espaço para tais assimilações. Da leitura dos produtos da mídia, que estão circulando hoje pelos diversos meios, sobretudo pela internet, de onde se pode retirar quase tudo, observo que há algumas rasuras nos discursos hegemônicos, mas ainda não se conseguiu uma mudança profunda na estrutura. Desestabilizam-se algumas certezas, mas os modelos insistem em permanecer. Isso se evidencia na cultura de um certo tipo de corpo, por exemplo, se lembramos das duas detetives da série, magras como modelos de passarela, cabelos longos, lisos e muito bem tratados, considerando que seria difícil manter isso na sua profissão. É bem verdade que não são loiras, mas parece-me o único item que destoa do modelo.

Também é possível pensar sobre o comportamento da personagem principal, Catherine, que atua com destreza como policial, mas é bem comportada, tentando, inclusive satisfazer a família, ao inventar um acompanhante para o casamento do pai, porque todos estavam preocupados que ela estivesse sozinha, não tivesse um namorado: incompleta, portanto. Uma sociedade ainda conservadora, como é a que ela está inserida, entende que, na idade em que está, precisa de um namorado, no mínimo, ou um marido.

A retomada dessas histórias populares para as telas da TV demonstram mais do que falta de assunto e, talvez, de criatividade dos novos produtores, como entendem alguns críticos. Revelam, pelos comentários das fãs da série (que se dizem apaixonadas por Vincent, considerado lindo, forte, além de sua grande compaixão para com os que estão em perigo), que as transformações na sociedade e as conquistas que as mulheres atingiram não foram completamente compreendidas e incorporadas (provavelmente, porque implica a ocupação de espaços antes exclusivos dos homens, o que significa uma ameaça).

Ainda há muito que pensar sobre como esses produtos veiculados pelos grandes meios de comunicação tratam as informa-



ções. Os estudos, especialmente na área das linguagens, ao não pensarem nesse tipo de produção, acabam deixando um campo aberto, mas necessário, uma vez que através desses discursos a comunidade mantém modelos que se questionam, mas que continuam sendo aqueles considerados “bons” para todos, desconsiderando-se as diferenças de toda ordem entre os sujeitos.

## *Referências*

ALCOFORADO, D. *Belas e feras baiana: um estudo do conto popular*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

ALVES, Í. A mídia, as mulheres, o corpo e os modelos. *Pontos de Interrogação* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Alagoinhas, n. 2, p. 29-39, 2011.

CLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Coord. de Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Ed. UnB, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2003.



## AS MULHERES NAS SÉRIES POLICIAIS DE PROCEDIMENTO INVESTIGATIVO

Ivia Alves

Alvanita Almeida

Neste livro, elegemos como objeto de estudo as séries do gênero dramático do tipo policial de procedimento investigativo em função do seu formato narrativo e por mostrar um ambiente, inicialmente, que era constituído por homens. Existe, além disso, um tipo de padrão nos personagens exigidos pelo gênero. Estes personagens envolvem profissionais específicos de uma instituição, organizada em torno da Lei (instituição construída para organizar a sociedade moderna) e que lidam com contraventores. Por outro lado, chama a atenção outro aspecto relevante que são as mudanças que este tipo de drama vem oferecendo ao longo dos anos.

Se na sua origem, as narrativas policiais focavam um único personagem homem (que tinha habilidades quase fora do comum da população, como a observação e o raciocínio lógico) como Sherlock Holmes e Poirot (para falar dos mais conhecidos), ao longo do tempo, a incorporação das investigações para dentro dos departamentos de polícia, trouxe mais possibilidades de diversificar um

ou mais protagonistas. À medida que essa narrativa se descolava dos heróis da literatura e passava a ter autores voltados para a TV, o tipo de série policial foi criando suas especificidades, buscando cada vez mais sua relação com a vida real.

Para que a narrativa seja verossímil (categoria da verossimilhança), ela deve ser realista, atravessada pelos hábitos e costumes da época e a trama deve ser reconhecida pelo contexto dos telespectadores. Se o tempo da narrativa (de uma série produzida no momento atual) retroage para o século XIX (quando se dá o nascimento do gênero, na literatura), seus personagens principais e seus procedimentos devem estar em conexão (verossimilhança com o real) com aquele momento. Se a narrativa é atual, os personagens e os temas como também os procedimentos devem estar conforme o contexto. Outro aspecto que será observado pelo telespectador é que apesar de ele saber que o tempo da narrativa não é sincrônico ao que ele vê na tela, ele reconhece que na história há um presente, passado e possível futuro em cada episódio.

Do detetive (protagonista ou herói) que investigava e descobria, sozinho, os motivos e como se deu o assassinato, por falta de capacidade da polícia, mas sempre colaborando com ela, como na literatura policial do século XIX, na atualidade, o campo investigativo se abriu. Assim, surgiram vários tipos de especialistas proporcionando vários tipos de narrativas diferentes a partir do olhar de técnicos especialistas em investigação criminal. A narrativa tradicional de observação dedutiva de um Sherlock Holmes (que ao raciocinar em diálogo com seu amigo Watson, deduz o crime e descobre o criminoso), desloca-se e foca a estória através do olhar de peritos de laboratório forense, de médicos legistas ou até mesmo de antropólogos forense, além do tradicional detetive ou grupo de detetives de um departamento de polícia.

Também, com as mudanças acontecidas depois de 1970, a polícia e outras instituições abriram vagas para mulheres, que não

só fazem parte da corporação como passaram a exercer cargos mais altos dentro da corporação. Não se pode esquecer que sendo, originalmente, uma narrativa que envolvia apenas homens, seja dentro ou fora da corporação, com a conquista das mulheres de ingressarem na polícia e nas forças armadas, por causa da verossimilhança com a realidade, a partir do final de 1980, as séries policiais viram-se obrigadas a inserir mulheres em todos os cargos.

Esse dado, bem como a diversidade desse tipo de narrativa, e a variedade de perspectivas de enfoque para o desvendamento de um crime, dá ao gênero policial uma boa capacidade de se adaptar a novos contextos e ter uma audiência para fora dos EUA, atingindo a globalização. Creio que há também o que está explicitado no livro *Mainstream* (2012) do francês Frédéric Martel: o desejo dos estúdios e dos produtores de atingir os países periféricos e divulgar o *way of life* americano.

Com a complexidade (psicológica e de comportamento) que os personagens principais dos policiais tomaram a partir dos anos de 1980, houve necessidade de um rearranjo da narrativa episódica, criando arcos narrativos que ultrapassassem e ligassem os episódios das temporadas. Tais arcos prenderiam o espectador para também conhecer os personagens fixos e suas histórias de vida, tanto a do passado quanto a do presente. E assim, o ambiente público profissional passou a ser contrabalançado com o ambiente privado, com os problemas rotineiros e particulares que afligem os investigadores. Como já foi citado várias vezes, um bom exemplo de série com essa estrutura é *NYPD Blue*.

\* \* \*

Em 1990, as representações de mulheres dentro do gênero investigativo, modificaram-se e apresentaram-se vários tipos de mulheres fortes, decididas, racionais, competentes, capazes de saber lidar com a investigação sozinhas ou em duplas, bem como desvendar (pelo raciocínio) o crime e prender os assassinos. Elas

eram mulheres independentes e donas do controle de suas vidas privadas e afetivas, seguindo a agenda do feminismo de isonomia entre homens e mulheres no espaço público. Pôde-se observar que as protagonistas dos anos noventa tiveram sua matriz em Sargent “Pepper”, protagonista forjada para a série *Police Woman*, de 1974 e foram desenvolvendo perfis e performances cada vez mais independentes de seus parceiros, não sendo mais meras coadjuvantes.<sup>1</sup>

Nas séries dramáticas, as protagonistas eram mulheres entre 30 e 40 anos, com uma profissão específica, desde detetives a chefes de polícia, que se apresentavam solteiras (com relações afetivas casuais) ou divorciadas com filhos pequenos ou adolescentes. Tinham problemas com seus ex-maridos e com os filhos adolescentes, mas não se desviavam de seu foco principal, que era a carreira. Algumas traziam heranças do passado, eram filhas de policiais, outras eram marcadas por assassinatos de entes queridos ou tinham sido estupradas ou eram resultados de estupro, como no caso de Olivia Benson, da série *Lei & Ordem: UVE*.

Poucas protagonistas ou mesmo personagens secundárias permanentes das séries eram casadas, com marido e filhos. Esse ainda é um nó nas séries de investigação criminal, visto que seus agentes não têm apenas um horário fixo para o trabalho, o que corresponderia a um desleixo com a família. Os roteiristas, quase sempre homens, não conseguem descrever a dupla ou tripla jornada das mulheres na vida real. Portanto, o casamento e as responsabilidades e gerenciamentos da casa, dos filhos, da vida em casal não foram contemplados nas tramas dos policiais investigativos, e aqueles que se aventuraram, fracassaram, como podemos verificar na série *Third Watch* (1999-2005). A detetive Faith Yokas protagonizou este tipo de situação, com todas as tarefas do trabalho e da casa, mas a série evidenciou que sua família era



1 Tais representações foram desenvolvidas em vários artigos publicados neste livro.

disfuncional. Já Kim Zambrano, uma paramédica separada do marido e que tinha um filho de seis anos, vivia em conflito com ele, o que dificultava seu desempenho no trabalho. Essa série insistiu em mulheres que tinham casamento e filhos, mas já estava na esteira dos momentos de transição do formato dos policiais.

Comparando as séries produzidas desde o final dos anos de 1980 com aquelas produzidas a partir de 2001, quando se dá a queda das torres gêmeas em Nova Iorque, e começa o combate mais intenso ao chamado terrorismo com as guerras no Oriente Médio e, por outro lado, uma globalização e consolidação do capitalismo de consumo, todo este caldo e mais alguns, criando uma atmosfera social de fechamento, de volta ao tradicionalismo, pudemos observar uma mudança nas representações das protagonistas, em narrativas produzidas a partir daquele ano e subsequentes.

Poucas séries seguiram o boom de protagonistas mulheres (sérias, competentes, fortes e independentes) que havia se iniciado nos anos de 1990. Agora, as mulheres não deixaram de ser inteligentes, mas seus comportamentos passaram a ser erráticos, muitas vezes conduzidos pelos sentimentos. Outro elemento que chama a atenção é ter sempre uma espécie de apadrinhamento de algum chefe que, sabendo de sua competência, a protege. Na narrativa, a vida privada das personagens femininas, enquanto protagonistas, se amplia, e cada vez mais suas relações com a família de origem e suas relações afetivas estão presentes em cada episódio, mesmo que a investigação e desvendamento de crimes ainda sejam o eixo predominante. Assim, temos *Crossing Jordan* (2001-2007), a primeira série com essas mudanças.

Observou-se que nos primeiros cinco anos do século XXI, nas poucas séries protagonizadas por mulheres, elas foram mudando de aparência e perdendo o lócus de poder e atuação. Poucas séries foram produzidas dentro do formato anterior e muitas não





estar embriagada. Essa série estaria dentro de um nicho de produções que culpabiliza o movimento feminista. Ela marcaria o fim da mulher independente, sem laços familiares, solteira, com seus amores casuais. Discutimos em alguns artigos escritos na época não só a mudança da aparência, como o comportamento dessas representações de mulheres.

*The Closer* (2005–2011), observada dentro das perspectivas das representações de mulheres, evidencia a primeira configuração mais bem acabada dessa nova mulher que se apresenta ao mesmo tempo inteligente, mas também emocionalmente imatura. A sua aparência de detetive-chefe desde os créditos iniciais como em todos as seis temporadas a exhibe muito bem vestida, usando como traje normal um vestido acompanhado de um blazer, diferindo da apresentação das demais detetives. Podemos considerá-la uma personagem identificada com as mulheres de *Sex and the City*.

Nos atuais anos de 2010 a 2013, consolida-se essa nova representação de mulheres (destituindo as protagonistas livres e independentes), e incluindo um retorno sutil da assimetria entre o locus de exercício de poder, bem como o raciocínio lógico das mulheres que agora agem em colaboração ou em favor dos homens (as novas séries *Perception*, 2012; *Major Crimes*, 2012; *Unforgettable*, 2011 e as continuações *Castle*, 2009 e *The Mentalist*, 2008, *Lie to Me*, 2009, entre outras), sendo que *The Closer* (2005–2012) fixa o tipo de comportamento e perfil corporal dessas representações, bem como aparência, corpo e vestuário dessa nova mulher. A partir deste modelo, vão sendo construídas as variações dessas novas representações de mulheres.

A década de 2000 compreendeu, portanto, um momento de transição tanto no tipo de narrativa investigativa quanto das representações das protagonistas. Enquanto algumas séries iniciadas no final do século XX permaneceram filiadas ao formato

anterior (protagonistas parceiras e narrativa séria), como *Lei & Ordem: UVE* (1999) e *CSI* (2000) que ainda permanecem no ar, com sutis modificações, as séries iniciadas nos anos seguintes já apresentam novo formato, e agregaram, por outro lado, mais ação (talvez justificada pelas guerras no Oriente Médio e Afeganistão) – como *24 horas* (2001–2010), com um único ou mais protagonistas masculinos. Nessa trilha, logo aparecem outros policiais como *NCIS: Los Angeles* (2009) e *Hawaii Five-0* (2010), quando as personagens femininas quase desaparecem.

Outra novidade são as rupturas do gênero dramático (mas que iriam ser incorporadas posteriormente ao protagonista) com as comédias *Monk* (2002–2009) e *Psych* (2006–), que têm protagonistas homens, os quais já trazem bem a marca do entretenimento leve, sem questionamentos ou críticas ao contexto. Estes protagonistas masculinos, não pertencem à polícia, mas colaboram e trazem uma peculiaridade específica (um pseudomédium ou com TOC ou mesmo explorando a inteligência de um esquizofrênico). Eles são bons e divertidos, pelas estratégias utilizadas nas narrativas de deduções, formato inicial dos seriados policiais antigos e provenientes da literatura policial, que inauguraram o gênero entre 1950/70. Seguindo na esteira de protagonistas homens com certas peculiaridades, estão as atuais *Castle*, *The Mentalist* e *Perception*.

\* \* \*

A partir de 2001, são contempladas mulheres (como personagens principais), que são agradáveis na aparência: bonitas, esguias e sensuais. Começando por *Crossing Jordan*, a série já continha todos os ingredientes que vão gerar este novo formato: a junção dos gêneros cômico e dramático, denominado, atualmente, de dramédia; a inclusão de núcleos cômicos, a família, filhos adolescentes e pitadas de romance. Segundo Furquim, a partir de 2001, cada vez mais aparecem essas produções, o que

confirma minha hipótese de que esse tipo de agregação se faz ao gosto da audiência que pretende ter mais entretenimento e lazer devido ao contexto do país, que é de insegurança, com perdas econômicas graves, além da perda de suas casas e do trabalho. Talvez o próprio contexto do país, ou as gerações atuais que são menos reflexivas e exigirem uma programação mais leve e digerível consolidou esse novo tipo de formato.

Tais elementos consolidaram-se juntamente com essa nova representação de mulheres, considerada mais “feminina”, com comportamentos aleatórios, inseguras ao tomar decisões, com fortes mudanças de humor, atravessadas pelo emocional. Essas detetives que seguem a carreira policial são acompanhantes de seus parceiros (que são consultores de fora do sistema policial) e suas investigações são orientadas por eles.

A narrativa também se modificou com a ampliação da vida privada, com a inserção da família e de sua vida amorosa. Para estabelecer esta modificação radical nos perfis de representações de mulheres, foram determinantes, na mídia, as várias comédias que vinham fazendo sucesso com a presença deste novo tipo de mulheres a partir de *Ally McBeal*, em 1997. O êxito e a vasta divulgação de *Sex and the City* (2008), contaminou, definitivamente, os dramas policiais atuais.

Tais comédias aparecem na esteira de um forte discurso conservador da sociedade e que se torna dominante, criticando e mostrando o saldo negativo das posições feministas dos anos 70/80. É o que Susan Faludi intitula de *backlash*. O *backlash* é um retorno, um retrocesso, visão que vai ser incorporada e se torna um investimento na mídia na construção de séries. Faludi demonstra como a introdução dessas comédias vão trazer narrativas que mostram os efeitos desastrosos para a mulher atual, que se programa para o trabalho e não busca o lado afetivo de uma relação estável (casamento e filhos). E para isso ela deve cuidar



mento de sangue em cenas de crime, *Dexter*. Como observamos, existem espaço para latinos, negros e orientais nas séries, porém como personagens secundários permanentes ou intermitentes. É interessante sinalizar que grande parte das médicas legistas das séries são exercidas por negras ou latino-americanas.

### *A audiência como voyer*

Diante de um contexto global tão fragmentado em guerras, levantes, perdas econômicas extremas, corrupção de bancos, crise econômica e financeira, fundamentalismos religiosos tanto do Ocidente quanto do Oriente, a comercialização das séries norte-americanas pelo mundo teriam que se modificar para continuar existindo esse fluxo de caixa. A tecnologia estava avançando cada vez mais, por um lado aumentando o poder de informações, comunicações, jogos e lazer, mas cada vez mais isolando o indivíduo em seu *bunker*, com redes sociais e nichos ideológicos. Neste mundo incerto e fragmentado, o capitalismo liberal de consumo via a brecha para aumentar a indústria da beleza, tanto com as mulheres como com os homens, jovens, adolescentes e até crianças.

Lógico que tais mudanças de contexto exigem uma mudança de formato das séries. E para as mulheres que voltam a ter um lugar secundário nas séries de procedimentos investigativos, nada será com ontem.

Influenciadas pelas *sitcoms* e estando um em um mundo incerto, não podemos deixar de falar de um filme que alcançou grande sucesso, na medida em que recolocava agora a mulher no lugar de Gilda, (personagem com nome homônimo ao filme) recusando-se a seguir padrões da agenda feminista.

A futilidade e as atitudes desmioladas que vinham sendo desenvolvidas nas comédias, mesmo que não se tornem modelos,

de certo modo, arrancarão risadas do público, deslocando essas séries do eixo de reflexão para o eixo do lazer, do entretenimento.

Como já citei em capítulo anterior, a melhor explicação vem da estudiosa McRobbie que retoma muito bem esse retorno a uma idealização da mulher descompromissada com a visão crítica e histórica, como aparece na sua análise:

*O filme O Diário de Bridget Jones (um sucesso internacional) aborda o tema de uma mulher de 30 anos solteira e infantil que trabalha e reside em Londres e gosta de se divertir em pubs, bares e restaurantes. Ela é um produto da modernidade que se beneficiou das instituições que perderam seus laços de tradição e comunidade para as mulheres, tornando possível elas se 'desatrelarem' e se realocarem na cidade para ter uma vida independente sem vergonha ou perigo. Entretanto, isto também traz novas ansiedades. Há o medo da solidão, por exemplo, o estigma de ficar solteira e os riscos e incertezas de não encontrar o homem certo para ser o pai de seus filhos, como também seu marido.*

*[...] Bridget representa um espectro completo dos atributos associados ao sujeito auto-monitorado: ela faz confidências aos seus amigos, mantém um diário, está sempre de olho no seu peso flutuante, anotando as calorias do dia, planeja e tem projetos. Ela também é insegura em relação ao que o futuro lhe reserva. Apesar das escolhas que tem, há sempre um número de riscos de que ela frequentemente é lembrada; o risco de que possa deixar o homem certo passar despercebido (por isso ela deve estar sempre procurando), o risco de que não ter um homem até certa altura da vida significa que ela perderá a chance de ter filhos (seu relógio biológico está batendo), e há também o risco de que, sem um par, ela estará isolada, marginalizada do mundo dos casais felizes. [...]*

*Depois de um rápido flerte com seu chefe, ela se imagina em um vestido branco, cercada por suas aias, ao que a plateia gargalha porque sabe, da mesma forma que Bridget, que não é assim que as mulheres de hoje devem pensar. O feminismo interveio para reprimir estes tipos de desejos convencionais. É, então, um alívio poder escapar desta política de censura e*

*desfrutar livremente daquilo que foi desaprovado. Portanto, o feminismo só é evocado para ser relegado ao passado. Mas isso não é apenas uma volta ao passado; existem, é claro, diferenças dramáticas entre as personagens femininas da cultura popular atual - de Bridget Jones até as 'garotas' de Sex and the City e Ally McBeal - e aquelas encontradas nas revistas para as jovens e mulheres da era pré-feminista. [...]*

*Com um tipo de entretenimento tão leve como este, tomado de ironia e dedicado a reinventar grandes sucessos do gênero televisivo e cinematográfico para mulheres, qualquer argumento sobre o repúdio ao feminismo pareceria demasiado pesado. Dificilmente isto [seria considerado] uma fanática tática anti-feminista[!]. (McROBBIE, 2006)*

Acrescente-se que as séries continuam sendo um espaço dominante da ideologia masculina. Assim, no novo formato, os homens reassumem a posição de protagonistas e todos eles são solteiros, seja por perda ou separação do cônjuge. São casamentos e encontros eminentemente heterossexuais, o que leva, por outro lado, as protagonistas e as parceiras a terem de se comportar com a mesma visão de mundo.

As narrativas criminais se tornam mais leves, ampliando o tempo da trama com a vida privada dos protagonistas, como também do elenco secundário permanente. O arco narrativo, que agora prende a audiência, não é mais o desvendamento do crime, mas peripécias cotidianas da vida dos personagens principais. Ou melhor, o maior enfoque nas tramas está na vida pessoal dos personagens que se torna o arco principal dos episódios e não mais o crime.

As narrativas voltam a ser cronológicas, com pouca criatividade, repaginando contos de Grimm, fazendo ressurgir heróis do passado como em *Elementary* (2012-), ou mesmo séries de ação como *Hawaii Five-0* (2010-) ou finalmente, famílias inteiras de policiais ou pais e filhos/as, como *Chicago PD* (2014) As possíveis

experimentações estão voltadas para as séries de verão, que têm a duração de 10 a 13 episódios. Também consolida-se uma narrativa dramática entremeada de cenas cômicas que terá personagens ou núcleo de personagens secundários para tais cenas.

No final dos anos de 1980 e durante toda a década de noventa, as séries de investigação ofereciam mais de uma leitura, porque elas continham várias camadas superpostas de interpretação. Se a primeira camada dizia respeito à história ou ao entretenimento de ver os acontecimentos de cada episódio, podia observar uma segunda camada que era mais crítica ou reflexiva sobre o que estava acontecendo nos EUA ou que abrangia o mundo. Inclusive, em algumas séries, denúncias eram apresentadas diferentemente das conformações que a mídia passava. Essas séries traziam uma perspectiva mais ampla da sociedade, da política e dos costumes. Assim, séries como *JAG* tratavam de casos de guerras e invasões dos fuzileiros navais que iam às cortes marciais ou mostravam a interferência dos EUA em outros países ou julgamentos de “terroristas” em águas internacionais, antes de se revelar sobre Guantánamo; em *NYPD Blue*, ao lado dos crimes e assassinatos ocorridos cotidianamente, abriam-se os bastidores para os preconceitos raciais-étnicos e lutas internas dos detetives, viéses que muitas vezes interferiam em suas investigações bem como as injustiças e mesmo perseguições dentro do quadro da polícia. A série quase documental intitulada *Lei & Ordem*, em seus 24 episódios de cada temporada, apresentava situações atuais que estavam sendo discutidas no momento, como no caso do fundamentalismo religioso e a vigilância sobre a castidade até o casamento, o que levou um casal de jovens ao assassinato de um feto, porque não sabiam o que vinha a ser o ato sexual e também denunciar as equivocadas clínicas clandestinas de aborto que eram a favor da procriação.



Essa foi a série mais contundente com relação a uma análise reflexiva por seus expectadores<sup>4</sup>.

Esses patamares mais reflexivos e críticos das séries foram se perdendo com a chegada do novo milênio, tanto que as citadas, que haviam começado ao longo nos anos de 1990, foram todas concluídas em 2004, evidenciando que não havia mais espaço para a reflexão, apenas para o entretenimento.

Concluimos, após todo este percurso feito no livro, que a agenda feminista construindo mulheres fortes, inteligentes, sem tipos físicos estereotipados e de aparência diversificada teve seu espaço na década de 1990, quando não mais a sociedade e a mídia por conseguinte podiam negar a presença profissional das mulheres na sociedade. No entanto, a “nova mulherzinha” ou a “nova mulher”, constituição de um estereótipo de mulher jovem que começa a aparecer já nos finais de 1998, dominam as séries policiais ao longo do século XXI. Esse novo tipo de mulher, que Angela McRobbie reconhece existir após o pós-feminismo e vivendo a contemporaneidade já era sinalizada por Susan Faludi como um *backlash* desde que o discurso conservador se tornou dominante ao final dos anos de 1980, eclipsando o feminismo e trazendo as ideias para muito próximo às mulheres das décadas anteriores a 1960 (basta assistir a *Mad Men*), mas agregando as conquistas do feminismo. Assim, oferecemos uma abertura para as mulheres bem como o fechamento de um arco temporal de 40 anos a mais ou menos, no qual as representações das mulheres se modificaram ou retrocederam como respostas provenientes ao contexto e caldo cultural da época.



4 Não se pode deixar de lembrar *Boston Legal* com o julgamento de vários casos contundentes acontecidos nos EUA.

## Referências

McROBBIE, A. Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero. In: CURRAN, J.; MORLEY, D. *Media and cultural theory*. Tradução do capítulo por: Márcia Rejane Messa. New York: Routledge, 2006. p. 59-69. Disponível em: <[http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/mcrobbie\\_posfeminismo.pdf](http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/mcrobbie_posfeminismo.pdf)>. Acesso em: 24 out. 2008.

## QUEM É QUEM

Alvanita Almeida Santos

Mestra e doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia. Membro do Centre de Recherche Latino-Américaine (Archivos), na MSH, Universidade de Poitiers (França). Professora da Universidade Federal da Bahia. Pesquisa a Literatura popular, mulher e literatura, representações da mulher em séries de televisão e o ensino de literatura. Participou da organização do livro *Eu vim contar outras coisas da Bahia: estudos críticos de literatura e cultura*.

Ivia Alves

Professora (aposentada) da Universidade Federal da Bahia, mas atuando em dois programas de pós-graduação atualmente. Lotada no Instituto de Letras, é pesquisadora permanente do Núcleo de Estudos interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM). Faz parte do Conselho Editorial de várias revistas. Na pesquisa, iniciou, este ano, o estudo do Grupo de militância feminista Brasil Mulher, de Salvador. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura brasileira e baiana, com os seguintes temas:

História da literatura, Estudo crítico de periódicos, Crítica de autoria feminina, Crítica literária. Também na área de gênero e cultura trabalha com representações de mulheres em mídia televisiva. Tem livros publicados, bem como muitos artigos em revistas e coletâneas. E-mail: iviaalves@uol.com.br

Angela Maria Freire de Lima e Souza

Bióloga e Doutora em Educação pela UFBA. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos (PPG NEIM/ UFBA). Pesquisadora permanente do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA) Dentre os seus temas de interesse e pesquisa estão: Gênero nas Ciências, Epistemologias feministas e Gênero e Ensino de Ciências.



## COLOFÃO

Formato	15 x 23 cm
Tipologia	Leitura News e leitura Sans 10/16
Papel	Alcalino 75 g/m <sup>2</sup> (miolo) Cartão Supremo 300 g/m <sup>2</sup> (capa)
Impressão	Edufba
Acabamento	Cian Gráfica
Tiragem	500 exemplares



ISBN 978-85-232-1394-7



9 788523 213947

A coleção Bahianas é um espaço de divulgação destituído dos símbolos de dominação. Trás resultados de estudos teóricos que possibilitam uma análise crítica da condição feminina, das relações de gênero e do feminismo enquanto momento social, assim como, de documentos que contribuam para o resgate da memória feminina e estudos que abordem a inserção das mulheres nas diversas manifestações culturais.

**NÚCLEO  
DE ESTUDOS  
INTERDISCIPLINARES  
SOBRE A MULHER**  
FFCH/UFBA

