



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**A DONA DA HISTÓRIA: O PAPEL DE SHONDA RHIMES
E SUAS PROTAGONISTAS NA TERCEIRA ERA DE
OURO DA TELEVISÃO AMERICANA**

LUANA CAMARÁ MIKAELLA MACIEL GOMES NASCIMENTO

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**A DONA DA HISTÓRIA: O PAPEL DE SHONDA RHIMES
E SUAS PROTAGONISTAS NA TERCEIRA ERA DE
OURO DA TELEVISÃO AMERICANA**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

LUANA CAMARÁ MIKAELLA MACIEL GOMES NASCIMENTO

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia A dona da história: o papel de Shonda Rhimes e suas protagonistas na terceira era de ouro da televisão americana, elaborada por Luana Camará Mikaella Maciel Gomes Nascimento.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Henriques Costa
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação .- UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Igor Sacramento
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação -. UFRJ

Profa. Dra. Patrícia Cardoso D'Abreu
Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense - UFF
Departamento de Comunicação – UFF

RIO DE JANEIRO

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

CAMARÁ, Luana Mikaella Maciel Gomes Nascimento.

A dona da história: o papel de Shonda Rhimes e suas protagonistas na terceira era de ouro da televisão americana. Rio de Janeiro, 2017.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientadora: Cristiane Costa

DEDICATÓRIA

Para minha mãe e minha avó, duas guerreiras que me ensinaram tudo que eu entendo
por força e luta.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro a Deus, aos espíritos e ao universo por suas intercessões em minha vida e por me proporcionarem a conquista do primeiro maior sonho da minha vida: me formar no curso que eu sempre quis e amo na maior universidade do país.

Agradeço à minha mãe, que abdicou do seu sonho de ser jornalista para criar duas filhas sozinha. Obrigada por sempre estar do meu lado e nunca ter deixado me faltar nada, principalmente companheirismo. Você é meu exemplo de força.

Agradeço à minha avó, que viu minha felicidade estampada ao entrar na UFRJ, mas infelizmente não pôde ver, ao menos nesse plano espiritual, eu me formando. Mas tenho absoluta certeza que está sempre ao meu lado e me guardando.

Agradeço aos meus amigos, poucos e bons, com os quais vou comemorar muito e compensar o tanto de vezes que me ausentei por conta dos textos de Adorno e Foucault e pelos exacerbados finais de período depois da defesa desse trabalho.

Agradeço aos meus colegas de faculdade por me escolherem para ser uma fiel escudeira e vice-versa nessa jornada que é o curso superior. Vocês foram o melhor presente que a Eco me deu.

Agradeço à Escola de Comunicação da UFRJ e seus professores incríveis que mais do que me transformaram em uma profissional e passaram-me um pouco da sua luz, também me estimularam a enxergar o mundo sob novas perspectivas. A UFRJ é um lugar transformador e saio daqui como um ser humano mais evoluído.

Agradeço especialmente à professora Cristiane Costa. Sua participação na minha vida acadêmica foi um divisor de águas. Ensinou-me a lições de humildade como reconhecer as minhas falhas e não ter vergonha de tentar novamente até ficar bom, até me tornar boa. Obrigada pela parceria, pelas oportunidades e pela generosidade. Você é a professora da minha vida.

Por último e não (mesmo!) menos importante, à Netflix, por disponibilizar todas as séries de Shonda Rhimes, principalmente as treze temporadas de *Grey's Anatomy*.

CAMARÁ, Luana. **A dona da história: o papel de Shonda Rhimes e suas protagonistas na terceira era de ouro da televisão americana.** Orientadora: Cristiane Henriques Costa. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo

RESUMO

A proposta desse trabalho é analisar o papel da mulher na renovação da televisão americana no século XXI. Dos primeiros seriados da TV aos anos 2000, a era das superproduções de ficção seriada, a mulher assumiu novas posições. Observaremos números e estatísticas sobre o espaço conquistado por nomes femininos na ficção seriada televisiva, bem como representam as mulheres em suas obras. O estudo de caso é a *showrunner* mais importante e bem paga dos Estados Unidos, Shonda Rhimes, e suas protagonistas: Meredith Grey de *Grey's Anatomy*, Olivia Pope de *Scandal* e Annalise Keating de *How To Get Away With Murder*. Mulheres complexas, fortes e independentes que redefiniram a representatividade de gênero e raça.

Palavras chave: Gênero, representação feminina, seriados de televisão, Shonda Rhimes

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

(Maria Inês Ghilard-lucena)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. TELEVISÃO: O ADVENTO E A MASSIFICAÇÃO.....	12
2.1 O retrato de uma sociedade nos seriados norte-americanos: o <i>american way of life</i>	16
2.1.1 A criação dos seriados e sua estrutura	19
2.1.2 A representação feminina na época	22
3. A TERCEIRA ERA DE OURO DA TV: O ESPAÇO E A INFLUÊNCIA DA MULHER NA INDÚSTRIA	25
3.1 O <i>showrunner</i>	28
3.2 O espaço e influência da mulher na indústria	31
3.3 Quem são essas mulheres e quem elas representam?	33
3.3.1 Melissa Rosenberg em <i>Jessica Jones</i>	33
3.3.2 Ava DuVernay em <i>Queen Sugar</i>	36
4. SHONDA RHIMES	40
5. AS PROTAGONISTAS DE SHONDA	53
5.1 Meredith Grey em <i>Grey's Anatomy</i>	53
5.2 Olivia Pope em <i>Scandal</i>	58
5.3 Annalise Keating em <i>How To Get Away With Murder</i>	63
6. CONCLUSÃO.....	67
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
Livros, artigos e teses.....	73
Sites acessados.....	74

1. INTRODUÇÃO

Como parte da geração *millenial*, também conhecida como *geração da internet* em termo autoexplicativo para quem nasceu na década de 1980 até meados de 1990, cresci em uma era tecnológica que redefiniu o consumo de informações e conteúdos audiovisuais. Tive meu primeiro contato com seriados na infância, através da programação noturna da Nickelodeon, o *Nick at Nite*, que reprisava clássicos da televisão americana, como *A Feiticeira*, *Jeannie é um Gênio* e *Vivendo e Aprendendo*. Era uma diversão que servia tanto para mim, que sempre gostei do gênero de comédia, mas principalmente para minha mãe, que relembrava as séries de sua época.

Ao mesmo tempo, eu assistia *Friends* toda quarta-feira à noite na TV aberta e, por muitas vezes, acompanhei minha mãe assistindo ao seu programa favorito, *24 Horas*. Desde cedo consumi ficção seriada – antes de conhecer os conteúdos americanos, já assistia *A Grande Família* e a inapropriada para minha idade na época, *Os Normais*. Entretanto, como uma boa *millenial*, aproveitei a internet para estreitar os laços com as superproduções televisivas dos Estados Unidos.

O conteúdo que apresento neste trabalho é fruto de um consumo assíduo de anos, mas a razão para que ele acontecesse é relativamente recente. A ascensão do debate sobre questões de gênero e feminismo tomou as redes sociais e o slogan “representatividade importa” foi levado para todos os âmbitos da cultura. Quando realizei a representatividade da mulher nos primeiros seriados que eu conheci e comparei com o que eu assisto mulheres fazendo hoje, percebi que seria uma jornada que valeria a pena estudar.

Quando olhamos para a televisão, vemos vários exemplos que ilustram o termo “*girl power*”¹, que tanto é usado hoje em dia. A renovação da TV é feminina, eu pensei. *Grey’s Anatomy*, *Private Practice*, *Scandal*, *New Girl*, *Orange Is The New Black*, *How To Get Away With Murder*, *Jessica Jones*, *Mindy Project*... são muitas as séries com mulheres protagonistas. Entretanto, quando analisamos os gigantescos números da terceira era de ouro da televisão, percebemos que a ideia de representatividade feminina

¹ A frase “Girl power” é usada como termo para poder feminino, independência e autosuficiência. Girl power expressa um fenômeno cultural da década de 1990 e início de 2000, e está também ligada a terceira onda do feminismo. O termo tornou-se popularizado pelas Spice Girls em meados da década de 1990.

não é como pensamos e que o papel da mulher na indústria influencia diretamente no papel que outras mulheres vão representar nas histórias.

Desta forma, o trabalho começa com um panorama do advento da televisão e sua massificação no contexto econômico, histórico e social. Como ela chegou aos Estados Unidos, como foi implementada e seu conteúdo. Em seguida, o trabalho aborda a representação feminina na época e faz um pequeno paralelo com as mudanças da sociedade ao decorrer das décadas e, por consequência, na forma de retratar a mulher na televisão.

Nos anos 2000, o trabalho compreende o pontapé da era das superproduções – já oficialmente cunhada de “terceira era de ouro da televisão” – e destrincha os números exorbitantes da ficção seriada do novo século, que já ultrapassa o cinema em termos quantitativos e qualitativos. Nesse contexto vamos abordar a questão de gênero. Quais são os números atribuídos às mulheres tanto na indústria quanto nas histórias? Para isso tomaremos como base a pesquisa do Centro de Estudo das Mulheres na Televisão e no Cinema da San Diego State University.

O estudo de caso será a maior *showrunner* dos Estados Unidos, Shonda Rhimes. Chamada pela *The Independent* como “a mulher mais poderosa da televisão americana”. O trabalho fará uma breve resumo de sua trajetória até chegar à ABC com um projeto de piloto de uma série médica em 2005. A partir daí, mergulhamos na história da autora, como ela ascendeu ao status de magnata da televisão, seu *modus operandi* e como suas obras impactaram a sociedade – que ainda tem muito que aprender sobre questões de gênero e raça. Também analisaremos suas protagonistas que redefiniram o que é ser mulher no novo século.

2. TELEVISÃO: O ADVENTO E A MASSIFICAÇÃO

A intenção de criar um aparelho televisor já dominava o imaginário de cientistas há 200 anos. Conceitos matemáticos, físicos e químicos formaram a base fundamental para a tecnologia utilizada no advento do aparelho. Na década de 1840 já havia registros de cientistas trabalhando possibilidades de transmitir imagens a longa distância e, dois anos depois, Alexander Bain conseguiu executar um projeto de envio telegráfico de uma imagem. Trinta anos mais tarde, a televisão foi relacionada à eletricidade quando o britânico Willoughby Smith comprovou que o selênio convertia energia luminosa em energia elétrica. No fim do século, mais precisamente em 1884, o polonês Paul Nipkow desenvolveu um disco que viabilizava a transmissão de imagem.

O século XX iniciou-se com cientistas aprimorando as transmissões de imagens à distância. Em 1920, quando o escocês John L. Baird empregou os princípios citados acima para esse tipo de tecnologia, montou um dos primeiros aparelhos televisores do mundo. A partir daí, estudou-se diversas formas de desenvolvimento do produto para fins comerciais até que, em 1923, o russo Wladimir Zworykin desenvolveu um tubo de imagem chamado de iconoscópio. A criação chamou atenção da empresa americana Radio Corporation of America (RCA) ², que acabou por contratá-lo para a fabricação do orticon em escala industrial. Três anos depois, sob a propriedade da RCA, é fundada a National Broadcasting Company (NBC), a primeira emissora de televisão dos Estados Unidos.

Os avanços tecnológicos em torno da televisão não ocorreram apenas nos Estados Unidos. Na Europa houve sucessivos avanços ao decorrer da década de 1930, com a televisão chegando a ser utilizada como instrumento para difundir o Nazismo. Em março de 1935, os alemães foram os grandes responsáveis por realizar a primeira transmissão televisiva. Adolf Hitler teve seu primeiro discurso televisionado nos Jogos Olímpicos de Verão de 1936.³ Pouco tempo depois, franceses e britânicos também investiram na construção de estúdios e na transmissão de imagens.

² A RCA foi resultado de um consórcio entre Marconi Wireless Telegraph Company (responsável pelas comunicações de rádio a longa distância) e a General Electric (produtora de aparelhos de rádio) e tornou-se, assim, a principal empresa a investir na televisão como veículo de comunicação (cf. FURQUIM, 1999:116)

³ MOVIEZONE, British. *Olympics – Hitler open the games – 1936*. YouTube. 21, jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jXmDQY8IOAs>. Acessado em: 07/10/2017.

Entretanto, a Segunda Guerra Mundial surgiu como um revés para o desenvolvimento da mídia televisiva. Países diretamente envolvidos no conflito, como França e Inglaterra, foram obrigados a interromperem suas transmissões e grande parte da infraestrutura que viabilizava a difusão do sinal televisivo foi destruída em territórios afetados pelas batalhas. Os Estados Unidos, com o orticon fabricado e com sua primeira emissora já fundada, manteve seu território intacto, possibilitando os aprimoramentos da então nova tecnologia. Ao sofrerem o ataque aeronaval japonês em Pearl Harbor, em 1941, foi desencadeada na sua entrada no conflito, que acabou por decidir a guerra a favor dos Aliados (Estados Unidos, Inglaterra, União Soviética e China).

O pós-guerra foi o momento de consolidação da liderança mundial dos Estados Unidos, em termos econômico, bélico e cultural. O que ficou conhecido como o “grande salto” foi o *modus operandi*⁴ da política de Franklin Roosevelt atingindo o seu auge. O *New Deal*, um pacote de programas baseado no bem estar social para a recuperação do país depois da depressão econômica de 1929 teve um papel fundamental na difusão televisiva por todo território norte-americano.

A criação da Federal Communications Commission (“Comissão Federal de Comunicação”, em português), em 1934, foi parte do programa desenvolvimentista de Roosevelt. Para a nova tecnologia ser devidamente implementada, foi preciso um órgão regulador. A FCC nasceu para impedir a propriedade cruzada, impossibilitando que uma pessoa física ou jurídica possuísse diferentes mídias eletrônicas ou impressas em um mesmo mercado. No mesmo âmbito, os estúdios de Hollywood foram proibidos de possuírem salas de cinema.

A Columbia Broadcasting Company (CBS) foi a segunda televisão aberta a ser fundada, em 1941, sob propriedade da United Independent Broadcasters, empresa que detinha o poder da rádio CBS. Em 1943, a The Walt Disney Company fundou a American Broadcasting Company (ABC), formando assim, juntamente com a NBC, três grandes emissoras de televisão que se tornariam as maiores dos Estados Unidos até os dias de hoje.

Os Estados Unidos, através da Federal Communications Commission (FCC), órgão regulador da radiodifusão, reenquadraram a televisão em nomes legais perfeitamente claras logo no pós-guerra. A partir sensivelmente de 1948 dá-se a grande “explosão” popular da TV: em janeiro de 1950 existem já 97 estações de televisão em 36 cidades,

⁴ Modo pelo qual um indivíduo ou uma organização desenvolve suas atividades ou opera.

sendo o parque de televisores de aproximadamente 4 milhões! É ainda nos Estados Unidos que se registram avanços notáveis: a cor surge em 1953, quando o número de estações se aproxima das 200 e o número de televisores é superior a 15 milhões! Em 1955 a quase totalidade do território estava coberta. Em 1956 aparece o “videotape”. Nada de semelhante se passava na então Europa. (MISSIKA & WOLTON, 2005:3)

Ao passo da consolidação da TV no território americano, restou decidir como seria o conteúdo da nova tecnologia. Das três grandes emissoras, duas eram propriedades de estações de rádio, que viviam os anos dourados das radionovelas e dos programas de rádio, com enorme audiência e, conseqüentemente, grande receita publicitária. O que inicialmente seria um veículo de cultura erudita, com *soap operas* de grandes nomes da literatura, balés e música clássica, tornou-se comercial quando a programação das rádios foi transferida para a televisão.

Todas essas mudanças fizeram a televisão se propagar como um veículo de massa, provocando o abandono por parte dos intelectuais e o surgimento de críticos que, de início, visualizavam um grande potencial de comunicação e, agora, assumiam uma postura severa contra o veículo. (FURQUIM, 1999: 132)

Na medida em que a televisão alcançava mais casas, a área teórica questionava quais benefícios a então nova tecnologia traria para o telespectador e em quais proporções o nosso cotidiano viria a ser afetado por ela. A Escola de Frankfurt foi a principal opositora da televisão. Desde o princípio de sua implementação, Theodor Adorno se mostrou preocupado com o avanço e a massificação do veículo, e passou a ser a mais proeminente voz de alerta sobre a capacidade de o aparelho tornar-se alienante: “Não estamos preocupados com nenhum programa em particular, mas estamos preocupados com a natureza da televisão atual e suas imagens”. Em 1954, o teórico publicou sua análise mais relevante sobre o tema, *Quartely of film, radio and television*.⁵

Quando falamos dos programas de televisão de várias camadas, estamos pensando em várias camadas sobrepostas de diferentes graus de manifestação ou dificuldade que são utilizadas pela cultura de massa como um meio tecnológico de “manipular” o público. Isto foi felizmente expressado por Leo Lowenthal quando ele cunhou o termo “psicanálise em sentido inverso”. As implicações são de alguma forma o conceito psicanalítico de uma personalidade multicamada tomada pela indústria cultural, mas que o conceito é usado primeiro para atrair o consumidor completamente, e depois para envolvê-lo psicodinamicamente em efeitos premeditados. Uma divisão clara em gratificações permitidas e proibidas, e a referência às gratificações proibidas em uma forma modificada e desviada são transmitidas diretamente. Para ilustrar o conceito da estrutura da multicamada: a protagonista de uma comédia além de ser uma professora

⁵ ADORNO, Theodor. *The Quartely of Film and Television*. California: University of California Press, 1954.

mal remunerada, também é incessantemente multada pelo diretor autoritário e caricato. A menção de comida e alimentação parece induzir a risos - uma observação que pode ser feita frequentemente e convida para um estudo à parte. A “mensagem oculta” emerge simplesmente pela forma como a história enxerga os seres humanos; assim, o público é convidado a olhar para os personagens da mesma forma, sem se conscientizar da doutrinação presente. Em outras palavras, o roteiro é um método perspicaz de promover o ajuste às condições humanas, apresentando-os como objetivamente cômicos e passando a imagem de uma pessoa em uma posição inadequada como objeto de diversão, aparentemente sem ressentimentos. (ADORNO, 1954: 223-224)

Para Arlindo Machado, dificilmente Adorno chegou a assistir um programa sequer antes da publicação:

Adorno examina panoramicamente alguns temas supostamente televisuais e deixa escapar, em alguns momentos, que está trabalhando com uma ‘amostragem’, chegando mesmo a referir-se, quase ao final do artigo, a ‘textos de comédias colocados à sua disposição’. Imagino que, sendo um pensador sofisticado, Adorno não quis ‘sujar as mãos’ (ou os olhos) vendo televisão e, nesse sentido, pediu para alguém recolher ‘amostras’ de programas para que ele pudesse analisar [...] Adorno examina a televisão não a partir de um critério de seleção tão rigoroso quanto o que ele próprio adotou, por exemplo, para análise musical, mas a partir de uma “amostragem” escrita e, o que é pior, uma “amostragem” nitidamente tendenciosa, pois o objetivo indisfarçável era demonstrar que à televisão era um “mau” objeto. Em síntese: Adorno disparou um ataque implacável à televisão sem de fato conhecer a televisão, sem dedicar uma pesquisa mais extensiva ao conjunto de propostas que a televisão estava apresentando naquele momento. (MACHADO, 2000: 17-18)

Já Marshall McLuhan, contemporâneo de Adorno, tinha uma percepção oposta ao membro da Escola de Frankfurt:

O caso de McLuhan não é muito diferente, só que pelo avesso. Se para Adorno a televisão é congenitamente “má”, não importando o que ela efetivamente veicula, para McLuhan a televisão é congenitamente “boa” nas mesmas condições. Porque a imagem de televisão é granulosa, é “mosaicada”, porque a sua tela pequena e de baixa definição favorece uma mensagem própria incompleta e “fria”, porque as suas condições de produção pressupõem processos fragmentários abertos e, ao mesmo tempo, uma recepção intensa e participante, que em nenhum outro meio se pode obter da mesma maneira. [...] Se McLuhan, ao contrário de Adorno, não pode ser acusado de não conhecer o seu objeto de análise, o resultado que ambos obtêm no plano teórico se equivale, pois nos dois casos a televisão é vista como estrutura abstrata, modelo genérico de produção e recepção (afinal, “o meio é a mensagem”), sem consequências significativas do nível dos programas e, pior ainda, sem nenhuma brecha para a ocorrência da diversidade e da contradição no âmbito da prática efetiva. (MACHADO, 2000:18)

McLuhan é o criador da “Teoria dos Media”, dividida em quatro partes – a era tribal, a era escrita, a era da imprensa e a era dos eletrônicos. Ele acredita que a comunicação é uma extensão dos seres humanos, que amplifica um órgão e intensifica um sentido ou uma função. Classificou os meios de comunicação em meios quentes e meios frios, baseado na presença de diferentes sentidos e o grau de participação do emissor e receptor. Assim, o cinema e a fotografia são considerados meios quentes, pois entregam muita informação para o receptor sem que ele precise de esforço para

compreendê-lo. No caso da televisão e do telefone, McLuhan os classificam de meios frios porque eles exigem uma participação elevada: “o meio frio da TV incentiva a criação de estruturas em profundidade no mundo da arte e do entretenimento, criando ao mesmo tempo um profundo envolvimento da audiência” (MCLUHAN, 1964: 350).

A imagem da TV exige que, a cada instante, “fechemos” os espaços da trama por meio de uma participação convulsiva e sensorial que é profundamente cinética e tátil, porque a tatilidade é a inter-relação dos sentidos, mais do que o contato isolado da pele e do objeto. Muitos diretores distinguem a tomada fílmica da imagem da TV, referindo-se a esta como imagem de “baixa definição”, para significar que ela oferece poucos detalhes e um baixo teor de informação — tal como acontece com a caricatura. Um primeiro plano da TV dá tanta informação quanto uma pequena secção de um plano geral na tela de cinema. Por não terem observado um aspecto fundamental da imagem da TV, os críticos da programação “conteudística” só têm falado bobagens a propósito da “violência na TV”. Os porta-vozes do ponto de vista da censura são em geral indivíduos semiletrados, que se orientam pelos livros e que não conhecem a gramática do jornal, do rádio ou do cinema, tendendo a olhar torto para todos os meios não livrescos. Uma pergunta das mais simples sobre um aspecto psíquico qualquer dos meios, incluindo o meio do livro, deixa essa gente tomada do pânico da incerteza. Eles confundem a vigilância moral com veemência da projeção de uma única atitude isolada. Tivessem esses censores de perceber que, em todos os casos, “o meio e a mensagem”, ou seja, a fonte básica de efeitos, e certamente propugnariam pela supressão de todos os meios assim entendidos, em lugar de procurar controlar o seu conteúdo. Seu pressuposto habitual de que o conteúdo, ou a programação, é que constitui o fator de influência sobre a visão e a ação, se estriba no livro enquanto meio, com sua nítida clivagem entre forma e conteúdo. (MCLUHAN, 1964:351-352)

Com a contextualização da televisão no sentido histórico (pós-guerra), tecnológico (criação e implementação) e teórico (análises de Adorno e McLuhan), podemos analisar melhor a evolução da produção de conteúdo e representatividade do seu início até os dias de hoje.

2.1 O retrato de uma sociedade nos seriados norte-americanos:

o american way of life

Com base nas crenças do direito à vida, à liberdade e à busca da felicidade, a expressão *american way of life* (“estilo de vida americano”, em português) traduz o culto ao nacionalismo extremamente forte na época em que a televisão chegou aos Estados Unidos, em um mundo dividido pela Guerra Fria. É o código de comportamento e identidade social que define a autoimagem que os cidadãos americanos têm – muito utilizada pela imprensa imperialista para exaltar a crença da

“superioridade” americana sobre outras culturas. Os americanos são doutrinados a serem os melhores em tudo: a terem os carros mais potentes, as casas mais bonitas, os relógios mais caros; pois são soberanos e, por direito, merecem o topo. Isso ultrapassa fronteiras. Se, politicamente, foi usada para subjugar e explorar países menos desenvolvidos, economicamente era embasada no sistema capitalista do livre mercado, em uma disputa por lucros a qualquer custo.

Após a Segunda Guerra Mundial, houve o *babyboom*, uma onda de altas taxas de natalidade, devido ao retorno dos soldados americanos. A Segunda Grande Guerra vencida, com o mal nazista derrotado e a ameaça dos “cães vermelhos” (como eram chamados os comunistas) neutralizada, a economia recuperada depois da Crise Econômica de 1929 – a maior da história -, e as famílias americanas crescendo formaram o pacote da felicidade do Mundo Livre (expressão referente ao país frequentemente utilizada durante a Guerra Fria), que era amplamente retratado no cinema. Soberanos, bem-sucedidos e felizes. O *american way of life* exerce seu poder em termos econômico, bélico, político e midiático; este último, com um termo correlacionado: o *soft power* (em português, “poder suave”).

Cunhado por Joseph Nye no livro “*Soft Power: os meios para o sucesso na política mundial*”, a expressão é um termo relativamente recente na teoria das relações internacionais. Representa a habilidade de um Estado em influenciar direta ou indiretamente outro corpo político por meio da cultura ou ideologia. É o oposto do *hard power*, expressão que pode ser traduzida em números da população de um país, seu armamento bélico, sua extensão territorial e seu PIB, entre outros fatores quantificáveis. Segundo Nye, “você pode coagi-los com ameaças. Você pode induzi-los com pagamentos. Ou você pode atraí-los ou coopta-los.” (2004:142). A força do *soft power* não é exercida pela coerção, mas sim pela persuasão. “[...] poder é a habilidade de influenciar o comportamento dos outros para conseguir o resultado que se quer” (NYE, 2004:144). Nesse raciocínio, o *american way of life* encontra-se no âmbito do exercício do poder suavizado, em exportar e inserir elementos de sua cultura em outros países por meios midiáticos.

Um bom exemplo de como esse artifício foi utilizado é o super herói Capitão América. Criado pelos artistas de quadrinhos Joe Simon e Jack Kirby, em 1941, para a Marvel Comics, o personagem foi projetado como um super herói patriótico que lutava

contra as forças das Potências do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) durante a Segunda Guerra Mundial. Todos os elementos do personagem eram fortes emblemas dos Estados Unidos: a vestimenta vermelha, azul e branca; no peito e no escudo, uma única estrela, a que representa o país; na touca que cobre todo o rosto, um “A” de “América” na testa do “soldado dos soldados”.

Da temática de super-herói para os contos de fadas: o universo da Walt Disney (detentora da ABC) produzia sucessivas histórias de princesas em um século que grandes impérios perderam o seu poder. Em 1949, a filósofa Simone de Beauvoir publicou o marco da literatura feminista, *O Segundo Sexo*. Ao afirmar que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR: 1967:9), a autora toma o conceito de feminilidade como um valor cultural a ser vendido para mulheres desde sua infância. Beauvoir acrescenta que todas as conquistas femininas seriam submetidas ao imperativo da feminilidade. As protagonistas desse sistema seriam as princesas da Disney: as histórias de Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida ensinariam às crianças desde cedo o conceito de “bonita” e “feia” e associariam diretamente ao “bom” e “ruim”, respectivamente.

Desde cedo as mulheres aprendem que, para agradar, é preciso ser bela, doce e encantadora. O ideal de felicidade inserido para as meninas é que necessariamente elas precisam de um príncipe. O “final feliz” acontece quando a espera pelo príncipe encantado acaba, porque a felicidade é ser amada e a jornada contada de cada princesa é apenas enquanto ela espera esse amor.

A mulher é a Bela Adormecida no bosque, Cinderela, A Branca de Neve, a que recebe e suporta. Nas canções, nos contos, vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes, ele acha-se encerrada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida: ela espera. ‘Um dia meu príncipe virá...’ [Branca de Neve e os Sete Anões] Os refrãos populares insuflam-lhe sonhos de paciência e esperança. A suprema necessidade para a mulher é seduzir um coração masculino; mesmo intrépidas, aventureiras, é a recompensa a que todas as heroínas aspiram e o mais das vezes não lhes é pedida outra virtude senão a beleza. (BEAUVOIR, 1967:33)

Os exemplos acima mostram como a mentalidade americana (do nacionalista, patriota, soberano, defensor, da sociedade ideal) faz uso do poder suavizado (cultura e ideologia) para representar sua autoimagem, difundir uma ideia social e formar uma opinião pública favorável. Se na metade do século passado o cinema e livros de quadrinhos eram os únicos responsáveis por essa propagação do *american way of life*

em escala global, a produção seriada na televisão americana ficou encarregada do espaço doméstico. Com o tempo, passou a abordar tópicos relacionados à sociedade civil da época, como racismo, feminismo e drogas.

Como já mencionado anteriormente, no início de sua implementação a televisão era para ser um veículo de cultura erudita. Entretanto, não demorou em transformar-se essencialmente em uma produtora de conteúdo comercial, onde a audiência do grande público era determinante para atrair patrocinadores e anunciantes, que é a base da receita do negócio da TV aberta até os dias de hoje. Pensado para atrair a atenção principalmente da mulher, que, uma vez dona de casa, era o único elemento da família que passava mais tempo disponível em frente ao aparelho, o *sitcom* foi o primeiro gênero de ficção seriada da então nova tecnologia.

2.1.1 A criação dos seriados e sua estrutura

De acordo com FURQUIM (1999:125), os seriados surgiram a partir de programas humorísticos que, devido ao sucesso nas rádios, foram levados para a mídia televisiva, a partir de 1948, principalmente pela CBS, a pioneira em levar nomes famosos dos rádios para frente das câmeras. O gênero começou com limitações. Com baixo orçamento, o cenário era simples, com histórias acontecendo em uma sala, cozinha ou escritório, com no máximo quatro personagens. Não demorou muito para que os *sitcoms* (abreviação de *situation comedy*, “comédia de situação” em português) tornarem-se produtos tão rentáveis quanto os programas das rádios. O formato de um seriado, qualquer que seja a sua temática (*sitcoms*, drama, policial) é de uma história com personagens fixos e geralmente focada em uma protagonista, mostrando sua vida em diferentes âmbitos (profissional, amoroso, social e familiar). De acordo com VALLENZI (2003:24), a unidade do seriado pode ser dada pelo protagonista, pelo tema, pela época, por um local de ação, uma família, uma filosofia, um espírito, um tom ou ainda por uma visão de mundo.

PALLOTINI (1998: 32), roteirista e estudiosa de ficção televisiva, define a estrutura do seriado:

É uma ficção televisiva contada em episódios, que têm unidade relativa suficiente para que possam ser vistos independentemente e, às vezes, sem observação de cronologia de produção. Essa base de unidade se consubstanciará em personagens fixos, no tratamento de uma época, de um problema, de um tema (a feminilidade, a desigualdade social, o poder do dinheiro, etc). É esse o objetivo único que, realmente unifica o seriado. Seus episódios serão, portanto, uma consequência desse objetivo básico, dessa cosmovisão, e terão como característica a relativa unidade de cada episódio e a unidade total de todo o seriado, dada por um sentido de convergência.

Eu Amo a Lucy, o primeiro seriado da história americana, representava a mulher da década de 1950: bela e bem-casada; uma personagem que, apesar enfrentar dilemas diários em seu relacionamento com o marido, sempre encontrava a melhor saída em prol do matrimônio. Ou seja: por mais que demonstrasse algum interesse em se rebelar, no fim sempre o obedecia. Podemos analisar melhor a protagonista nas próximas páginas do presente trabalho, que abordará a representatividade feminina na época. Como a televisão era voltada para a família americana, elas precisavam se enxergar. Dessa “necessidade” nasceu, na mesma época de *Eu Amo a Lucy*, *Papai Sabe Tudo* (1954), uma série que não apenas retratava um relacionamento entre homem e mulher, mas também entre pais e filhos.

De acordo com a conduta moral típica da época, a família contava com uma esposa totalmente submissa ao marido, dedicada ao lar e aos filhos. O pai, como já dito no título, sabe de tudo e está sempre disponível ensinar boas lições aos filhos – que são estudantes exemplares e obedientes aos pais. Pode ser considerado o primeiro seriado que consagra o ideal americano: “moral elevada [e controlada], respeito aos mais velhos, dever cívico cumprido, trabalhadores exemplares e dedicados, benevolentes, tementes a Deus, classe média caucasiana e americanos que respeitam outras culturas, mas que não se deixam envolver por elas” (FURQUIM, 1999: 37).

Podemos atribuir o fracasso da adaptação para televisão de *Amos ‘n’ Andy* (inérita no Brasil), um programa de grande sucesso da rádio nos anos de 1930 e 1940, ao fato de que a típica família americana da década de 1950 não se relacionava com outras culturas e raças. A ser televisionada, não foi bem aceita pelo público, que achava ofensivo uma família de negros viver e ser retratada como qualquer outro branco da época, além da série ser ambientada em uma comunidade historicamente negra – no Harlem, em Nova York. Mesmo com a discriminação racial à espreita no país, a televisão revelava-se um canal aberto para abordagem dos problemas de raça, gênero e

classe social. Essa ousadia gerou polêmica com *Amos 'n' Andy*, a primeira *sitcom* totalmente estrelada por negros.

Ao decorrer da década de 1960, é possível notar não apenas uma mudança da abordagem feminina na televisão, mas também em representação de negros e a família americana. Os anos 60 foram caóticos para a sociedade estadunidense: os reflexos da Guerra do Vietnã, o assassinato de Robert Kennedy e Martin Luther King, e movimentos como os Panteras Negras e o feminismo clamaram por mudanças de uma televisão que até então vendia o ideal de uma sociedade, e não a realidade dela.

Entretanto, o movimento da contracultura imperialista, o *hippie*, não teve a mesma abertura. A sociedade estava se acostumando com uma mulher que poderia trabalhar fora; mas não aceitou uma ideologia que era contra toda a essência dos Estados Unidos. Os *hippies* pregavam o libertarianismo (autonomia maximizada e liberdade de escolha): a liberdade sexual, o amor livre e sem distinções, a tolerância, a igualdade entre raças, o pacifismo, o consumo de drogas ilícitas e repudiavam os valores tradicionais da família, o sistema capitalista e a busca pelo lucro a qualquer custo, o militarismo e o patriarcado.

ao iniciarem o movimento, os jovens abriram uma brecha para que adultos que haviam perdido seu rumo, alguns com problemas psicológicos, penetrassem no movimento levando consigo o consumo de drogas alucinógenas. A partir do momento em que as drogas começaram a fazer parte da cultura hippie, o movimento perdeu seu propósito e passou a ser dominado por adultos, os quais redirecionavam opiniões e atitudes de jovens despreparados para viverem suas próprias vidas. (FURQUIM, 1999: 64)

Dessa forma, o movimento perdeu a credibilidade e passou a ser diretamente ligado ao uso de drogas. O máximo de representação que a ideologia teve na televisão foi por meio de símbolos, como em *Os Monstros* (1964) e *A Família Addams* (1964), criaturas bizarras, que, devido às suas aparências e seus comportamentos fora do comum, viviam às margens da sociedade (VALENZZI, 2003: 32) ⁶. *Os Monkees*

⁶ VALENZZI, Mirlei A. M. *The Wonder Years: a identidade americana na mídia televisiva*. 2003. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2003. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-19092004-113605/. Acessado em: 20/10/2017.

(1964), grupo criado pela ABC para rivalizar com Os Beatles, foi o primeiro sitcom que uniu as temáticas do rock ‘n’ roll e a cultura hippie.

Na década seguinte, foi chegada a hora de representar os americanos como eles eram, e não como eles deveriam ser. Enfrentar os tabus, reconhecer seus preconceitos e aceitar as profundas mudanças causadas pela efervescência dos anos 60. Após termos um panorama da representação da sociedade e como ela estava intimamente ligada ao comportamento social, vamos fazer uma análise da posição social da mulher nos próximos tópicos.

2.1.2 A representação feminina na época

O primeiro grande sucesso da TV foi *Eu Amo Lucy*, protagonizada por Lucille Ball e transmitida pela CBS (1951-1957). A história mostrou, muitas vezes, a iniciativa da mulher em deixar o papel de dona de casa para buscar uma posição na sociedade – uma das consequências da Segunda Guerra Mundial, e consequentemente, da falta da figura de um homem provedor da família, além da crise econômica de 1929. Ao passo que o programa “transforma Lucy em uma espécie de ícone do feminismo na televisão, um dos primeiros movimentos feministas da história das sitcoms” (FURQUIM, 1999: 34), também é representada a cultura machista “do homem autoritário representando a estabilidade do lar, casado com uma mulher que tenta submeter-se a suas regras, mas, por variadas circunstâncias, se rebela” (FURQUIM, 1999: 31). E assim foi padronizada a representatividade feminina nas primeiras décadas da televisão.

Outros sucessos mundiais, como *Jeannie é um Gênio* (NBC, 1965-1970) e *A Feiticeira* (ABC, 1964-1972), seguem o mesmo modelo, apenas variando a temática – sai o cotidiano de uma dona de casa e entra o lúdico e as trapalhadas de mulheres que, se não fosse pela presença de um homem em suas vidas, estariam “perdidas”.

É importante ressaltar que as três protagonistas são mulheres que se rebelam, mas que sempre acabam cedendo às vontades dos companheiros. Analisando o discurso dos programas, não é difícil perceber que, por mais transgressoras elas tentem ser, a autoridade moral do homem sempre se sobrepõe. Em *Jeannie*, temos uma mulher literalmente poderosa que sonha com a sua liberdade, mas por gratidão ao seu amo, que

a libertou de uma garrafa, prefere viver ao seu lado e, conseqüentemente, tem de obedecê-lo. Em *A Feiticeira*, a bruxa Samantha renuncia, a contragosto, o mundo de feitiçarias para viver ao lado do seu marido, sob as regras impostas por ele (uma delas, é claro, não fazer feitiços). Mesmo com sinais e traços do movimento feminista, que viria a insurgir na década de 60, os três exemplos acima mostram, segundo VALENZZI (2003:31), a tentativa de validar e dar continuidade da sociedade patriarcal tradicional.

Na década seguinte a representação feminina havia, definitivamente, ultrapassado o espaço doméstico e conquistado sua posição social e profissional. Desse modo, as séries dessa década

passaram a enxergar a mulher como alguém com capacidade além daquela de manter a casa limpa e satisfazer as necessidades do marido. Estes se revoltam, se abatem e brigam por seus direitos; muitos embora estejam felizes com o sucesso da esposa, se irritam por sentirem-se diminuídos. Desta forma, a figura do casal transformou-se em dois indivíduos distintos que, ao invés de tentarem dominar um ao outro, buscam um denominador comum questionando suas respectivas capacidades. (FURQUIM, 1999: 48-49).

Em meados de 1970 estrearam *The Bob Newhart Show* (CBS, 1971-78), inédita no Brasil, e *Tudo em Família* (CBS, 1971-79). A primeira era mais alinhada à moral de *Eu Amo Lucy*, em retratar uma família com um patriarca machista. Já *Tudo em Família* retratava a mudança comportamental na vida dos casais, um de meia-idade e outro mais jovem, respectivamente. *Tudo em Família* foi um dos primeiros seriados a abordar temas como feminismo, homossexualidade e racismo, que mesmo sendo assuntos urgentes, ainda eram tabus.

Paralelamente, surgiu na TV uma nova mulher: a solteira. Agora que havia conquistado seu espaço profissional, preferia priorizar sua carreira a ficar dividida entre a família e o trabalho, e encontrava nos amigos ou nos colegas de profissão o sentimento da família. E a partir daí as séries retratam a perda da união familiar tradicional para uma “nova família”, elemento que se fez presente em séries de sucesso e perdura até hoje.

Uma das séries que coroou essa era foi *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977), em que a protagonista era uma mulher próxima dos 30 anos, inteligente, madura, bonita, bem-sucedida na carreira profissional e solteira. O seriado não abordou, em

nenhuma das sete temporadas exibidas, a busca da personagem por um par ou o sonho com um bom casamento. Segundo Furquim (1999: 50), “era uma mulher comum vivendo dentro de uma sociedade patriarcal na qual as mudanças ocorriam ao seu favor”. A revolução feminina não ficou restritamente retratada por mulheres mais velhas.

Vivendo e Aprendendo (NBC/ABC, 1978-1988) apresentou jovens garotas que estavam se descobrindo como mulheres, mas já com questões ainda consideradas polêmicas no seu cotidiano. Ambientada em um colégio particular só para meninas em Nova York, a série se passava em uma casa onde a nutricionista da escola, Edna Garret, é tutora de quatro meninas com perfis diferentes: Blair Warner, garota rica que se deslumbrava pelos “bons partidos” da sua mesma classe social; Tootie Ramsey, a caçula do grupo e única negra na série; Natalie Green, de alto QI e fora dos padrões de beleza; e Jo Polniaczek, garota pobre e com um temperamento difícil. Todas elas se depararam com circunstâncias que envolviam relacionamentos, sexualidade, drogas, estupro, racismo e desigualdade social. E todas estudavam com ambições profissionais; nenhuma sonhava em ser dona de casa. Os anos 70 terminam com a televisão retratando a nova realidade da mulher na sociedade: um caminho, sem volta, por mais conquistas.

Séries como *Jeannie é um Gênio*, *A Feiticeira*, *Vivendo e Aprendendo* e *A Família Addams* foram reprisadas no Brasil entre os anos de 2006 e 2015, no bloco de programação noturna da Nickelodeon Brasil, chamado *Nick at Nite*.

A década de 80 sucedeu-se sem seriados emblemáticos, com exceção de *Três é Demais*, transmitida pela ABC em 1987 com oito temporadas. A história retratava uma casa em que um pai viúvo, Daniel Tanner, criava suas três filhas com a ajuda do irmão mais novo e do melhor amigo. Com a temática inovadora na época em colocar um pai solteiro como protagonista, o seriado fez um enorme sucesso nos Estados Unidos e em países como Brasil (exibido pelo canal SBT) e Portugal, sendo responsável por lançar as irmãs gêmeas Ashley e Mary Kate Olsen à fama ainda crianças, quando dividiram o papel da pequena Michelle Tanner.

3. A TERCEIRA ERA DE OURO DA TV: ESPAÇO E INFLUÊNCIA DA MULHER NA INDÚSTRIA

Depois da década de 1990 recheada de *sitcoms* de estrondosos sucessos, como *Friends* (NBC, 1994-2004), *Um Maluco no Pedaço* (NBC, 1990-1996) e *Blossom* (ABC, 1991-1995), o drama juvenil *Barrados no Baile* (FOX, 1990-2000) e séries de fantasia/super-herói como *Xena, a Princesa Guerreira* (USA Network, 1995-2001), *Arquivo X* (Fox, 1993-2002) e *As Novas Aventuras de Superman* (1993-1997), a HBO deu, em 1999, o pontapé para a renovação da televisão americana: lançou o seriado *Família Soprano*, que em suas seis temporadas, viria ser aclamado pela crítica e público. O lançamento não só deu nova perspectiva para os seriados de televisão, mas por meio da narrativa complexa e temática audaciosa para a época, lançou uma tendência que viria se consagrar 17 anos mais tarde. Naquele mesmo ano, outras emissoras a cabo lançaram 23 seriados. Era o início da explosão da televisão, que alcançou, em 2017, uma produção de 534 séries. Há dois anos, o presidente do canal norte-americano FX, John Landgraf, em uma reunião da Associação de Críticos de Televisão dos Estados Unidos, alertou: “Simplesmente há muita televisão”. Landgraf também cunhou um termo que desde então sintetiza a nova era: *Peak TV*. Em português, o “pico da televisão”.

O fenômeno está diretamente ligado à mudança de comportamento do consumo por parte dos expectadores em relação às séries. A ascensão do *streaming*⁷ proporcionou uma liberdade que antes era privada do público. Hoje, podemos assistir o que quisermos, aonde quisermos e quando quisermos. “Quando este crescimento exponencial de títulos e o consumo por escolha de séries ocorrem ao mesmo tempo, os produtores devem reformular a maneira como ganhar dinheiro com o conteúdo”, afirma Miguel Salvat, diretor do Canal+, na mesma entrevista para o *El País*. *Família Soprano* abriu um caminho para novas temáticas e hibridade de gênero em trazer para tela um personagem anti-herói. Tony Soprano era mafioso, assassino, mas também era um pai de família, um personagem carismático que conquistou uma horda de fãs.

Tendo em mente o histórico da temática apresentada nas séries durante as cinco décadas do gênero, podemos considerar que a HBO foi a percussora da terceira era de

⁷ *Streaming* é uma tecnologia que envia informações multimídia, através da transferência de dados, utilizando redes de computadores, especialmente a Internet, e foi criada para tornar as conexões mais rápidas.

ouro da TV. Lançou, pouco tempo depois, *A Sete Palmos* (2001-2005), título que retratava uma família dona de uma funerária com problemas reais, como infidelidade, sexualidade e dilemas humanos sob um aspecto filosófico, com o tom ditado pela morte que acontecia cada episódio. E em 2002, exibiu pela primeira vez *The Wire* (2002-2008), que trazia para os expectadores os conflitos entre a polícia de Baltimore e os criminosos. Essa série, especificamente, não foi um sucesso de audiência imediato, mas com o tempo não conquistou apenas o público e a crítica, mas também o universo acadêmico e as ciências sociais. Um dos mais renomados sociólogos americanos, William Julius Wilson, definiu a obra como “a maior etnografia já produzida” sobre os Estados Unidos contemporâneos.

Seguindo os passos da concorrente, a FOX transmitiu em 2001 o seriado com uma narrativa inédita: *24 Horas* (2001-2010). Jack Bauer, agente da Unidade Contra Terrorismo (UTC), tinha um dia da sua vida contada a cada episódio, que somavam 24 por temporada. A narração em tempo real e a temática que assolavam os Estados Unidos tornaram a série em uma sensação – a série estreou no dia 6 de novembro, menos de dois meses depois do maior atentado terrorista da América: os ataques aéreos de 11 de setembro, que derrubaram as Torres Gêmeas em Nova York, colidiram contra o Pentágono em Washington, e derrubaram um avião sequestrado em Shanksville, na Pensilvânia. Aclamada pelo público e a crítica, *24 Horas* ganhou vários prêmios no Globo de Ouro e no Emmy (o Oscar da televisão) nos anos seguintes, além de ser considerada uma das séries mais influentes da televisão do novo século.

O próximo sucesso mundial seria lançado em 2004, pela ABC. *Lost* foi a primeira série a misturar elementos de ação, ficção científica e aventura por seis temporadas. No fim da primeira década dos anos 2000, outro canal entrou para o mapa da era dourada: a AMC (American Movie Classics) tornou-se uma grife de seriados com *Breaking Bad* (2008-2013), que segundo o *Guinness Book*, é a série mais aclamada do planeta. O título foi resultado da média positiva no Metacritic (um agregador de avaliações de filmes, séries e games feitas por publicações especializadas e por fãs). Reunindo todas essas notas e fazendo a média, a série protagonizada por Walter White ficou com uma avaliação de 99 pontos em 100 possíveis (ou 99% de aprovação). Logo depois o mesmo canal estreou dois outros hits: *Mad Men* (2007-2015) e *The Walking Dead* (2010-presente). No ano seguinte, HBO lançou a maior série da atualidade – transmitida em mais de 60 países simultaneamente –, *Game of Thrones* (2011-presente).

Das três maiores emissoras abertas dos Estados Unidos, apenas a ABC se destacou ao lado dos canais considerados *premium*: *Grey's Anatomy* tornou-se mundialmente famosa.

Ao passo que no fim da primeira década do novo século já estavam definidos os maiores títulos da televisão, o consumo de séries por serviços de streaming (Netflix, Amazon e Hulu – estes dois últimos ainda não disponíveis no Brasil) causou um *boom* na produção de ficção seriada. Pelos sucessos da televisão, com temáticas e narrativas distintas uns dos outros, a aposta da indústria se voltou para os nichos: “O fato de existirem tantas séries significa que existe demanda para elas. Temos um mercado de nichos, muito fragmentados, que permite a existência de produtos com pouca audiência em quantidade, mas muito certos em qualidade para esse público”, explica Alberto N. García, professor de Comunicação Audiovisual na Universidade de Navarra. “A concorrência é boa, estimula a inovação constante e incita a melhorar. Estou convencido de que é uma das causas, junto com outras indústrias, tecnológicas e estéticas, do boom que a ficção televisiva viveu nos últimos 15 anos”, acrescenta.⁸

Os tempos hegemônicos de emissoras por assinatura, como HBO e AMC, são águas passadas, mas as produções atuais são herdeiras das séries vanguardistas da terceira idade dourada da televisão. “Na minha opinião, a qualidade média é superior hoje do que há 25 anos. A proporção se mantém quando falamos de obras destacadas. E, de vez em quando, aparece algo extraordinário”, argumenta a especialista em séries Isabel Vázquez, que também aponta um efeito colateral do boom da produção de séries: a repetição de esquemas e fórmulas narrativas. “A transgressão se transformou em norma”, afirma. Em anos que o número de títulos ultrapassa 500, a temática e a narrativa de qualidade são fatores fundamentais para o que os especialistas chamam de seleção natural: podem ser lançadas 500 séries, mas é a audiência que define quais vão permanecer nas grades de programação.

A ascensão da indústria formou hordas de fãs que usam as redes sociais para analisar essas narrativas. Nos últimos anos, cresceu vertiginosamente o número de grupos no Facebook, fóruns, canais no YouTube, além de revistas e colunas em veículos voltados para a crítica da ficção seriada. Os *sitcoms* com narrativas simples,

⁸ MARCOS, Natalia. A era da explosão ‘seriéfila’. Madri, 29 mar. 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/27/cultura/1427481479_992620.html. Acessado em: 22/10/2017.

temática cotidiana e personagens banais são passado. O público vem se tornando cada vez mais exigente. Para suprir essa demanda de qualidade, os estúdios investem cada vez mais em escritores, roteiristas e em uma entidade que teve o seu termo cunhado recentemente e tornou-se a sensação dessa era: o *showrunner*.

3.1 O *showrunner*

A expressão *showrunner* é algo relativamente novo na indústria televisiva. Sem tradução exata, o termo é usado para se referir a quem cria e comanda a equipe responsável pela série desde a parte executiva à criativa – esta última principalmente –, garantindo que a continuidade de sentido da história seja mantida. A expressão surgiu pela primeira vez em 1994, em um artigo escrito por Andy Meisler para a edição de 26 de fevereiro do *New York Times*. O texto aborda a importância de John Wells, produtor executivo, para o êxito de *Plantão Médico*.

Pelos últimos 10 anos, uma pessoa com esse título não oficial é a verdadeira autora das séries de televisão. No dia-a-dia, o *showrunner* toma todas as decisões importantes sobre o roteiro, tom, posicionamento, estilo e direção do seriado. Ele ou ela supervisiona o elenco, a produção, os diretores, artistas convidados, protege o programa de intervenções do canal ou da produtora e, quando necessário, muda o seu curso. (MEISLER, 1995)⁹

A ascensão do termo se deu na década de 1990, quando séries como *Buffy, A Caça Vampiros, Lei & Ordem e Plantão Médico* tiveram um grande sucesso creditado aos seus principais produtores. A produção de uma ficção para a televisão exige uma extensa mão de obra, tendo em vista que séries da televisão aberta geralmente chegam a ter 24 episódios por temporada. Como o intervalo de escrita, gravação e exibição dos episódios são curtos, por sua escrita e produção se darem na mesma época de sua transmissão (por temporada), é impossível um título ter um único escritor, roteirista e diretor. Nesse contexto criou-se a função do *showrunner*, que mesmo ausente nos créditos, tornou-se o cargo mais expressivo de um programa por liderar todos os âmbitos de uma produção seriada, principalmente o conteúdo. Kurt Sutter, criador de

⁹ MEISLER, Andy. *The Man Who Keeps E.R.'s heart Beating*. Nova York, 26 fev. 1995. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1995/02/26/arts/television-the-man-who-keeps-er-s-heart-beating.html>. Acessado em: 24/10/2017.

Sons of Anarchy (FOX, 2008-2014) afirmou em entrevista à revista *Vulture* que é necessário que um *showrunner* “esteja disposto a se comprometer com a execução, mas nunca comprometer sua visão” (SUTTER, 2011).¹⁰

O *showrunner* comanda a *writer's room*, sala de escritores em que se desenha a narrativa dos personagens e faz um panorama de como será a temporada a ser produzida. Decisões de como será a espinha dorsal de uma temporada, a criação e inserção de novos personagens da série e saída de antigos, a duração de cada episódio e a definição da jornada dos personagens são tomadas nessa sala, entre outras coisas. E do time de escritores e roteiristas, a missão de manter a coesão da história é a função do *showrunner*.

Weiner é o criador e o *showrunner* de *Mad Men*, o que significa que a ideia original foi dele; ele escreveu o piloto; ele escreve todos os episódios (com outras quatro pessoas); ele é o produtor executivo que lida com o orçamento; e aprova cada figurino, cabelo e acessório dos atores. Mesmo que tenha dirigido alguns episódios, ele mantém relacionamento com alguns diretores, que fazem essencialmente aquilo que ele quer. Ele é ao mesmo tempo a autoridade máxima e o mensageiro divino, um híbrido peculiar entre Deus e Edith Head. “Eu não sinto nenhuma culpa em dizer que o programa sai da minha mente e eu sou o controlador” ele me disse. (WITCHEL, 2008)¹¹

No caso de *Scandal* (ABC, 2012- presente), todo episódio tem uma cena com o plano de fundo desfocado. É uma característica do programa que Shonda Rhimes, *showrunner* da história, se preocupa em seguir. O *showrunner* vai além da produção escrita do conteúdo, mas também acompanha de perto a direção e edição do programa. Shonda, por exemplo, gosta de escolher as músicas que vão dar o tom de cada episódio de suas séries. Em seu outro programa, *Grey's Anatomy*, é a própria quem escolhe os nomes de cada episódio, que são sempre títulos de músicas. Não é exagero comparar a função como a de um pai ou uma mãe da série: o *showrunner* acompanha absolutamente todo o processo do seriado, da sua concepção à exibição. Essa é a teoria de Sara Threem, *showrunner* de *The Affair* (Showtime, 2014-presente), que, em uma

¹⁰ SUTTER, Kurt. *The Showrunner Transcript: Sons of Anarchy's Kurt Sutter*. Nova York, 20 mai. 2011. Entrevista concedida a Mike Flaherty. Disponível em:

http://www.vulture.com/2011/05/kurt_sutter_showrunner_transcr.html. Acessado em: 20/10/2017

¹¹ WITCHEL, Alex. *Mad Men Has Its Moment*. Nova York, 22 jun. 2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/06/22/magazine/22madmen-t.html?pagewanted=all>. Acessado em: 20/10/2017

entrevista, disse que ocupar o cargo é manter um diálogo de cuidado, elogios e críticas desde os roteiristas até aos atores.¹²

Conforme a indústria televisiva cresceu, a importância do papel dos *showrunners* acompanhou o processo a ponto de tornarem-se personalidades da TV, com marca registrada impressa em suas produções. “Você não precisa amar o trabalho de cada *showrunner* para perceber o que eles têm em comum: quando você assiste seus programas sabe quem deixou a marca ali”. (NUSSBAUM, 2011)¹³

O *showrunner* transformou-se em uma grife. Quando o seriado carrega um nome já consolidado entre o público, cria-se um consenso do que esperar do seu programa. O caso mais emblemático de um dos principais canais abertos americano, a ABC, é Shonda Rhimes. *Grey's Anatomy*, primeiro programa de TV de Shonda, foi ao ar pela primeira vez no dia 27 de março de 2005 com apenas nove episódios encomendados e não demorou para tornar-se a sensação da audiência americana. A segunda temporada teve 24 episódios e as 12 seguintes nunca tiveram menos de 22. A série conquistou um público fiel e tornou o horário nobre de quinta-feira um dos mais cobiçados pela publicidade. Desse sucesso nasceu o *spin-off*¹⁴ *Private Practice* (ABC, 2007-2013).

Com o seu primeiro trabalho na televisão tendo alcançado o sucesso mundial, Shonda ganhou voz ativa e confiança da emissora. Em determinado momento, com dois programas de sucesso no ar, a roteirista comprovou sua relação de liberdade com a ABC: estreou, em 2012, o seriado político *Scandal* (2012-presente). Em entrevista concedida a *New York Times*, Shonda falou abertamente sobre sua autonomia e relevância dentro do canal. “O que é incrível pra mim sobre *Scandal* é que eu ganhei muito poder político com o canal. Eu fiz *Grey's Anatomy* e *Private Practice*. O que eles iam fazer comigo? Me demitir? Eu não estava preocupada com ninguém. Esse seriado foi por mim” (RHIMES, 2013)¹⁵. No próximo capítulo aprofundaremos mais sobre Shonda e seus seriados.

¹² MOREIRA, Carol. *O que faz um SHOWRUNNER nas séries de Tv?* 12, jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cdgKgIAIODM>. Acesso em: 25/10/2017.

¹³ NUSSBAUM, Emily. *Difficult Women*. Nova York, 29 jul. 2013. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2013/07/29/difficult-women>. Acessado em: 25/10/2017

¹⁴ Nos meios de comunicação, obra derivada ou história derivada é um programa de rádio, programa de televisão, videogame ou qualquer obra narrativa criada por derivagem, isto é, foi originada a partir de uma ou mais obras já existentes.

¹⁵ RHIMES, Shonda. *Network TV is broken. So How Does Shonda Rhimes Keep Making Hits?* Nova York, 9, mai. 2013. Entrevista concedida a Willa Paskin. Disponível em:

A relação de Shonda com a ABC evidencia o princípio básico que garante o sucesso do seriado: a relação entre *showrunner* e a emissora. Qualquer desequilíbrio no diálogo das duas entidades é sentida na tela da TV e pode deixar o público insatisfeito. É o caso de *The Walking Dead*, que já teve quatro *showrunners* e, a cada mudança, a qualidade das respectivas temporadas sofreu uma severa queda de qualidade, além de afetar a continuidade da história.¹⁶

O status que o *showrunner* tem hoje é equivalente ao dos diretores de cinema e, no decorrer da última década, a televisão ganhou cada vez mais espaço – que antes era homogêneo de Hollywood. Com a ascensão da narrativa complexa dos seriados, atores buscam bons personagens onde eles estão. Por esse fenômeno, diretores cinematográficos também estão migrando para a televisão. David Fincher (*Clube da Luta*, *O Curioso Caso de Benjamin Button*, *Garota Exemplar* etc) assinou *Mindhunter* (Netflix, 2017) e a sexta temporada de *House of Cards* (Netflix, 2013-presente).

3.2 O espaço e influência da mulher na indústria

A San Diego State University abriga o *The Center for the Study of Women in Television and Film* (“O Centro de Estudo da Mulher na Televisão e Filmes”, em português), é o maior e mais abrangente centro de estudos sobre a representatividade da mulher na televisão e seu espaço por trás das câmeras. Nos últimos 20 anos, através do projeto *Boxed In*, pesquisa contínua de dados que mensuram a participação feminina em todas as esferas da televisão e divulgada anualmente, o centro fornece as bases para uma discussão realista sobre oportunidades e representação das mulheres. O estudo será a base para as seguintes informações sobre o gênero feminino na indústria¹⁷.

Desde 1997, a pesquisa *Boxed In* monitorou mais de 33.900 personagens e 45.600 créditos de bastidores. Entre 2016 e 2017, o projeto estudou 4.109 personagens e

<http://www.nytimes.com/2013/05/12/magazine/shonda-rhimes.html?pagewanted=all>. Acessado em 25/10/2017

¹⁶ MOREIRA, Carol. *O que faz um SHOWRUNNER nas séries de Tv?* 12, jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cdgKgIAIODM>. Acesso em: 25/10/2017.

¹⁷ LAUZEN, Martha M. *Boxed In 2016-17: Women On Screen and Behind the Scenes in Television*. Disponível em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/research/>. Acessado em 27/10/2017.

4.310 créditos. Este estudo examina a representatividade em personagens femininas e a ocupação de mulheres em papéis chave nos bastidores em programas de drama, comédia e *reality show* nas emissoras abertas (ABC, NBC, CBS, FOX e CW), canais a cabo básicos (AMC, Disney, FX, TNT, Animal Planet, BET, Discovery, History, TBS, USA) e *premium* (HBO e Showtime), e em serviços de *streaming* (Amazon, Netflix e Hulu) a partir de setembro de 2016 até maio de 2017. A amostragem de pesquisa se deu pela seleção aleatória de episódios de cada série dos canais citados acima exibidos durante a temporada.

O estudo concluiu que, no geral, 68% das séries têm protagonistas homens, contra 21% de personagens femininas em destaque e apenas 11% apresentam equidade de gênero no protagonismo. Pelas plataformas, as mulheres representam 48% de personagens expressivos, 3% a mais em relação a 2015-16, quando representaram 39% de todos os personagens. Em emissoras de televisão aberta, a cabo e por *streaming*, 42% de papéis protagonistas são de mulheres, um aumento de 4% em relação aos 38% em 2015-16, e um aumento de dois pontos percentuais dos 40% em 2014-15.

Outro avanço é a diversidade racial e étnica: negras ocupam 19% dos papéis em 2016-17 contra 16% em 2015-16. A representação de mulheres asiáticas passou de 4% de 2015-16 para 6% em 2016-17. A percentagem de latinas aumentou de 4% em 2015-16 para 5% em 2016-17. Entretanto, nas emissoras abertas, latinas continuam sendo dramaticamente subrepresentadas – elas são apenas 5% de todos os personagens com papéis de fala.

Independentemente da plataforma, os programas de TV ainda estão repletos de estereótipos de gênero: as mulheres são mais jovens que seus parceiros, são mais facilmente identificadas pelo status do que os homens e é menos provável que sejam retratadas no trabalho ou exercício da profissão. Também é mais frequente a representação feminina voltada para a vida pessoal, em papéis de esposa e mãe, enquanto os homens são mais representados em sua vida profissional.

Em 2016-17, as mulheres constituíram 28% de todos os postos de criação, direção, roteiro, produção, produção executiva, edição e direção de fotografia trabalhando em todas as plataformas. Isso representa um aumento de dois pontos percentuais de 26% em 2015-16. Já em emissoras abertas, o número de mulheres nos bastidores não progrediu de forma significativa: durante a última década, os cargos citados são ocupados por 27% das mulheres, número que não mudou desde 2015-16 e aumentou apenas 1% desde 2006-07.

Nas plataformas, as mulheres progrediram como produtoras (39%), seguidas por escritoras (33%), produtoras executivas (28%), criadoras (23%), editoras (22%), diretoras (17%) e diretoras de fotografia (3%). Em programas com pelo menos uma mulher como criadora, mulheres representam 51% dos personagens principais, alcançando paridade com ao percentual de população de meninas e mulheres nos Estados Unidos. Em programas com criadores exclusivamente homens, a representatividade feminina cai para 38% dos principais personagens.

Independentemente da plataforma, programas com pelo menos uma criadora mulher apresentaram números substancialmente mais altos de outras mulheres em cargos relevantes. Na sala de escritores, por exemplo, elas alcançam 57% de presença. Em uma série criada por homem, o número cai para 21%. Ficções que têm mulheres no cargo de produtora executiva apresentaram mais personagens femininas e obtiveram porcentagens mais altas de mulheres diretoras e escritoras do que em programas com produtores exclusivamente homens. Por exemplo: em programas com pelo menos uma mulher na produção executiva, 18% são diretoras. Em programas de produção exclusivamente liderada por homens, a direção realizada por uma mulher cai para 8%.

3.3 Quem são essas mulheres e quem elas representam?

O estudo deixa claro que em séries comandadas por mulheres há mais espaço para o público feminino em todas as esferas. Observando o cenário, *showrunners* e produtoras estão tomando medidas precursoras para outras mulheres galgarem na indústria. Aqui abordaremos algum dos nomes femininos mais famosos da atualidade e como é trabalhada a representação feminina em suas obras.

3.3.1 Melissa Rosenberg em *Jessica Jones*

Ele me fez sentir feia e burra. Ele me fez achar que nunca mais seria amada. Ele fez eu me afastar dos meus amigos. Ele me obrigou a transar com ele.
– Jessica Jones, *Jessica Jones*

Jessica Jones é um seriado fruto da parceria da Marvel com a Netflix e um dos quatro seriados baseados nos super heróis dos quadrinhos para compor *Os Defensores* (também produção da plataforma de streaming) e faz parte do projeto de *spin-off* de

cada super herói da equipe (*Demolidor*, *Luke Cage* e *Punho de Ferro* também estão em produção). A personagem nasceu no HQ “*Alias*”, do selo Marvel MAX, destinado ao público adulto e com alto teor de sexo e violência. Assim que lançada a série surpreendeu pelo tom realista que retratou o drama da protagonista. Temas como relacionamento abusivo, aborto, alcoolismo e Transtorno Pós-traumático surpreenderam o público e a crítica, que reverenciaram a atriz Krysten Ritter, intérprete de Jessica, o ator David Tennant, o Killgrave e a *showrunner* Melissa Rosenberg, pela narrativa perturbadora em retratar o relacionamento dos personagens.

Jessica Jones é uma detetive particular, alcoólatra, sem família e amigos. Tornou-se uma pessoa problemática devido a um trauma do passado: se relacionou com Killgrave, um vilão que produz feromônios, que o permite verbalmente controlar as ações de outros e dominar pensamentos. A protagonista manteve por meses um relacionamento com Killgrave baseado em abuso psicológico e sexual. No histórico da Marvel, Killgrave fez Jones matar o Demolidor, fazendo com que a super heroína fosse rejeitada pelos Defensores. Esse, junto à falsa morte do vilão, foi um estopim para Jones abandonar a vida de super heroína e tornar-se uma investigadora. Ao retratar essa fase, a série da Netflix deixa de lado o teor mais lúdico e de ação dos personagens da Marvel. O que é retratado é uma mulher tentando seguir em frente e lidando com traumas de um relacionamento abusivo. Jessica Jones não é uma série de ação, é uma série de drama.

Jessica Jones não é sobre superpoderes, é sobre o empoderamento individual. Os superpoderes são apenas um acaso, não o que move a trama, que é a história de cura de uma garota que foi estuprada e abusada pelo ex-namorado [o vilão Killgrave, que controla mentes]. Ele é um psicopata, como muitas pessoas reais. “Não tenho ideia de quem seja o público, mas recebi relatos de homens e de mulheres com experiências semelhantes de sobrevivência a violência sexual. (ROSENBERG, 2016) ¹⁸

“Killgrave me obrigou a fazer isso” é a frase mais repetida de Jessica na série. Toda a vida atual da protagonista é regida pelo impacto do seu relacionamento com o vilão. Sofre com Transtorno Pós-traumático para lidar com o fato de ter assassinado o Demolidor, tem dependência ao álcool, tornou-se uma mulher arredia tanto nas suas

¹⁸ ROSENBERG, Melissa. *'Vai ser difícil um vilão tão bom como Kilgrave', diz criadora de 'Jessica Jones'* [8 de março, 2016]. São Paulo: Folha de São Paulo. Entrevista concedida a Gabriela Sá Pessoa. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1747414-vai-ser-dificil-um-vilao-tao-bom-como-kilgrave-diz-criadora-de-jessica-jones.shtml>. Acessado em 27/10/2017

relações de amizade e amorosas. Jones vive sozinha porque sabe que Killgrave não domina apenas ela, mas sim todos que podem estar à sua volta. A solidão é mais segura para ela e para os outros.

Se observarmos Killgrave além do seu superpoder, vemos um homem carismático, charmoso e manipulador. O vilão é a receita básica de homens comuns que se relacionam de forma abusiva com mulheres. É importante frisar que Killgrave não usa de força física com Jones; nenhum homem precisa necessariamente usar da força física para abusar de uma mulher: só o controle psicológico já é abuso. E Jones, que tem uma força física extraordinária como poder, não conseguiu se desvencilhar totalmente de Killgrave. A partir do momento em que ele retorna para a vida da heroína, Jones passa a lutar contra a dominação do vilão e tenta convencer os outros de seu poder. Aqui temos uma ótima metáfora de como as vítimas de homens assim são ignoradas e desacreditadas.

Chega um ponto em que Jones percebe que pode ajudar Killgrave a ser uma pessoa melhor, e é aí que a série chega a um ponto perigoso: mesmo depois de tudo, Jones acredita que ele pode mudar e ser outro homem? A protagonista poderia perpetuar com a ideia de que basta uma mulher se dispor a aguentar tudo que ela poderá mudar o homem no final. Para não dar *spoilers*, o trabalho presente não falará o fim que se deu no relacionamento dos dois, mas a primeira temporada da série deixa a mensagem de que Jones não precisa de outro homem para superar Killgrave ou ter as rédeas da sua vida. Ela pode ter relacionamentos saudáveis com outros homens, mas também pode encontrar seu caminho sozinha. Jessica Jones é a sua própria heroína. Nenhuma mulher precisa de um homem para ser feliz; elas podem ser felizes consigo mesmas porque são protagonistas de suas histórias.

O protagonismo feminino de *Jessica Jones*, na frente e por trás das câmeras, foi onipresente. Um passo além foi tomado por parte de Rosenberg para a segunda temporada da série: em um simpósio chamado *Transform Hollywood*, que debateu as mudanças no meio nos últimos anos, anunciou que todos os episódios da segunda temporada serão dirigidos por mulheres.¹⁹

[...] *Jessica Jones* é um verdadeiro sinal dos tempos. Indo de encontro ao historicamente patriarcal portfólio da Marvel, a produção da Netflix traz um universo recheado de representações femininas incapazes de viver à custa de outrem, utilizando o

¹⁹ RABELO, Thiago. *Jessica Jones, de Melissa Rosenberg*. 13 de jun, 2017. Disponível em: <https://revistamoviment.net/jessica-jones-vale-a-pena-f3381b82e0e7>. Acessado em: 28/10/2017

preconceito do sexo oposto como principal disfarce e confrontando dolorosos estigmas como forma de manter artérias pulsando. (RABELO, 2017)

Melissa Rosenberg é uma roteirista e *showrunner* americana, nascida e criada na Califórnia. Seu sonho era ser bailarina ou coreógrafa, mas justificando que “começou muito tarde”, decidiu cursar Cinema na University of Southern California. Ainda na faculdade, conseguiu o seu primeiro projeto cinematográfico por meio do seu professor na época, Glen Aldiman, encomendado pela Paramount Pictures. O filme nunca foi lançado e, por esse motivo, foi transferida para a televisão. Sua primeira série roteirizada foi *Class of '96* em 1993, e em seguida *Dr. Quinn, Medicine Woman* (1995–1996), *Dark Skies* (1996), *The Magnificent Seven* (1998), *Ally McBeal* (2001) e *Birds of Prey* (2002), até fazer parte da *writer's room* de *The O.C.* em 2003. Em 2006 começou a escrever *Dexter* (2006-2013) e, no ano seguinte, recebeu o convite da produtora Summit Entertainment para adaptar o romance *Crepúsculo* (2008), de Stephen Meyer. Devido ao sucesso do primeiro filme, continuou no comando da trilogia em *Lua Nova* (2009) e *Eclipse* (2010). Em 2013 estreou como escritora de *Red Window* (ABC), mas só teve uma temporada. Em 2015 foi convidada pela Netflix a ser *showrunner* de *Jessica Jones*.

3.3.2 Ava DuVernay em *Queen Sugar*

Se Game of Thrones pode ter somente homens nas últimas três temporadas, Queen Sugar pode ter somente mulheres e mostrar que série fantástica pode ser feita com as nossas mãos e mentes.
– Ava DuVernay

Queen Sugar é um seriado dramático adaptado do livro homônimo de Natalie Baszile, produzido por Oprah Winfrey e exibido em sua própria emissora, Oprah Winfrey Network (OWN) que tem como *showrunner* Ava DuVernay. O programa é a segunda parceria da dupla, que trabalhou em conjunto no filme “*Selma – Uma Luta Pela Igualdade*” (2014) – indicado ao Oscar de Melhor Filme, contou a história de luta de Martin Luther King pelo direito ao voto de afro-americanos, que culminou na marcha de Selma até Montgomery, no Alabama e mudou a opinião pública, convencendo o presidente Lyndon Johnson a implementar a Lei dos Direitos de Voto em 1965. Em entrevista à *People*, Ava falou sobre Oprah: “Ela é uma amiga querida e nossa parceria

em *Selma* foi tão incrível que, quando eu disse que queria fazer uma série, ela disse 'bem, você sabe que eu tenho uma emissora'²⁰.

A união de Oprah e Ava sempre teve como temática as questões acerca dos afro-americanos e protagonismo negro. Dado o estrondoso sucesso de crítica e público de *Selma*, ambas se juntaram novamente para contar histórias de outros negros na televisão. *Queen Sugar* conta a história de três irmãos: Nova, Charley e Ralph Angel Bordelon, interpretados por Rutina Wesley, Dawn-Lyen Gardner e Kofi Siriboe, respectivamente. A personagem Charley vivia em Los Angeles com sua filha adolescente quando recebeu a notícia de que tinha herdado do pai uma fazenda de cana de açúcar, em Louisiana. De uma hora para a outra, a protagonista precisa aprender a administrar os negócios da família e se adaptar aos costumes sulistas, além de lidar com o irmão ex-detento que não foi contemplado com a herança. Apesar dos dramas familiares, os três irmãos decidem se unir para tornar a propriedade deixada pelo pai lucrativa e, a partir daí, precisam lidar com o choque cultural.

A série que mostra a saga de uma mulher afro-americana que se muda para um estado conservador e historicamente racista e precisa comandar um negócio predominado por homens brancos já rema contra a maré de temáticas da indústria, mas a produção por trás dela é um diferencial que chama atenção. *Queen Sugar* tem duas *showrunners* mulheres, Oprah e Ava, um elenco predominantemente negro (apenas um ator é branco) e todos os episódios foram dirigidos por mulheres.

"Não foi 'vamos encontrar todas as mulheres'", disse DuVernay em entrevista à *Vulture*. "Era mais como eu realmente amaria Kat Candler fazendo isso. Victoria Mahoney não arrasaria? Tanya Hamilton não ficaria estariam interessadas? O que Yong Kim faria com Ralph Angel? Minha mente começou a funcionar dessa maneira." Quando DuVernay disse à produtora executiva Oprah Winfrey o que ela estava pensando, Winfrey respondeu: "Sim! Vamos fazer isso!". "A diversidade é real e possível", afirmou Oprah na mesma entrevista, também afirmando que "o poder da energia feminina em se juntar para mostrar nossa capacidade para o mundo vem através

²⁰ RUBENSTEIN, Janine. Ava DuVernay on Having Only Female Directors for Show *Queen Sugar*: 'If *Game of Thrones* Can Have All Men, We Can Have All Women'. 2 de jul, 2016. Disponível em: <http://people.com/celebrity/ava-duvernay-on-having-all-female-directors-for-new-show-queen-sugar/>. Acessado em: 29/10/2017

desta série. É extremamente poderosa”²¹. Nesta nota de rodapé encontram-se mais informações sobre cada profissional mencionada por Ava e um relato de suas primeiras oportunidades.

Ava DuVernay é uma escritora, diretora, produtora, publicitária e distribuidora de filmes independentes. É hoje, ao lado de Oprah Winfrey e Shonda Rhimes, o nome feminino negro mais influente de Hollywood e mais proeminente nas questões de cultura, protagonismo e inserção de negros na indústria cinematográfica e televisiva dos Estados Unidos. Em 2008, dirigiu seu primeiro documentário, *This Is the Life* (2008), contando a ascensão do movimento do hip hop em Los Angeles na década de 1990 e outras obras sobre o gênero musical na televisão, como *My Mic Sounds Nice* (2010), que fala sobre mulheres negras no ritmo dos anos 80 a 2010 e que leva o nome de uma das músicas de Salt N Pepa, o primeiro grupo de hip hop composto por mulheres negras. No mesmo ano fundou o African-American Film Festival Releasing Movement (ARRAY), empresa que produz e distribui filmes criados e desenvolvidos por pessoas negras. Dois anos depois ela se tornou a primeira mulher afro-descendente a ganhar o prêmio de Melhor Diretor no Sundance Film Festival pelo filme independente *Middle of Nowhere* (2012). No ano seguinte foi convidada a integrar a filial de diretores e autores da Academy of Motion Picture Arts and Sciences, se tornando a segunda mulher negra do grupo, que antes só contava com Kasi Lemmons (*O Silêncio dos Inocentes*). Ainda em 2013, DuVernay teve a primeira oportunidade na televisão: foi convidada por Shonda Rhimes para dirigir um dos episódios mais marcantes da série *Scandal*, “Vermont is for lovers, too” (oitavo episódio da terceira temporada). Anos depois, em 2017, falou sobre a importância do trabalho:

Eles sabiam que se eu dirigisse um bom filme, poderia fazer TV [...]. Só de pensar na ideia de que colegas homens podem passar de filmes independentes para *blockbusters*²² de milhões de dólares uma mulher que faz um filme independente não pode trabalhar na televisão... não tenho palavras. (DUVERNEY, 2016)²³

²¹ FERNANDEZ, H. Maria. *Queen Sugar's All-Female Directors on How the Show Gave Them Their First TV Jobs*. 30, nov. 2016. Disponível em: <http://www.vulture.com/2016/11/queen-sugar-all-women-directors-on-getting-first-tv-jobs.html>. Acessado 29/10/2017

²² *Blockbuster* é uma palavra de origem inglesa que indica um filme (ou outra expressão artística) produzido de forma exímia, sendo popular para muitas pessoas, e que pode obter elevado sucesso financeiro.

²³ FERNANDEZ, H. Maria. *Queen Sugar's All-Female Directors on How the Show Gave Them Their First TV Jobs*. 30, nov. 2016. Disponível em: <http://www.vulture.com/2016/11/queen-sugar-all-women-directors-on-getting-first-tv-jobs.html>. Acessado em 30/10/2017.

Em 2014, lançou o seu mais famoso trabalho, o filme *Selma*. Foi a primeira mulher negra a ser indicada a Melhor Direção no Globo de Ouro. Em 2016 tornou-se *showrunner* da série *Queen Sugar* e, em 2017, foi eleita uma das 100 personalidades mais influentes do ano pela TIME com texto de homenagem escrito pela ex-tenista americana Venus Williams:

Quando conheci Ava DuVernay, não tinha idéia do impacto que ela teria na minha vida, e em tantas outras. Mas quando eu descobri que queria fazer um programa comigo, a “Venus Vs.” episódio de *Nine para IX*, não precisou de muito para me convencer. Se você tem a chance de trabalhar com Ava, faça isso imediatamente. O ponto de vista da Ava é fresco, é inspirador, é original, faz as cabeças das pessoas virar do avesso. Mas ela também abraça as perspectivas dos outros. Quando trabalhamos juntas, Ava conseguiu se integrar na minha vida e vir as coisas pelos meus olhos. É preciso uma pessoa muito especial para fazer algo assim. (WILLIAMS, 2017)²⁴

Melissa Rosenberg e Ava DuVerney são dois nomes femininos que tomaram medidas em prol da ascensão de outras mulheres na indústria, e o presente trabalho se preocupou em aprofundar em *quem são elas*, mas não são as únicas em posições de poder. Temos Jenji Kohan no comando de *Orange Is The New Black*, o título original mais assistido da Netflix; Mindy Kaling em *The Mindy Project* (FX); Elizabeth Meriwether com *New Girl* (Fox) e por último e mais importante, Shonda Rhimes, que detém o horário nobre da quinta-feira da maior televisão dos Estados Unidos, a ABC, com seus três programas: *Grey's Anatomy*, *Scandal* e *How To Get Away With Murder*. Shonda é considerada a mulher mais poderosa de Hollywood e o presente trabalho propõe fazer um estudo de caso de uma mulher negra que galgou em um meio em que acabamos de certificar ainda ser difícil para outras mulheres se estabelecerem. O próximo capítulo abordará a sua biografia, carreira e como representa minorias e mulheres em suas obras.

²⁴ WILLIAMS, Venus. *Ava Duverney*. 2017. Disponível em: <http://time.com/collection/2017-time-100>. Acessado em: 02/11/2017.

4. SHONDA RHIMES

Shonda Lynn Rhimes nasceu no dia 13 de janeiro de 1970 em Chicago. É caçula de cinco irmãos – três mulheres e dois homens – e cresceu no Illinois, onde sua mãe trabalhava como professora e seu pai como administrador. Desde criança gostava de criar histórias e manifestou cedo seu interesse em trabalhar com isso. Ao participar de um programa de voluntariado em um hospital, outro universo despertou um fascínio: o ambiente médico.

Anos depois ingressou na Dartmouth College, uma das mais conceituadas universidades dos Estados Unidos (e muitas vezes mencionada em suas séries), onde se formou em Língua Inglesa. Na época, Shonda passou a escrever para o jornal e dirigiu peças de teatro da faculdade, onde chegou a se envolver com o departamento teatral. Nessa altura ela já escrevia histórias de uma médica, que mais tarde viria se tornar a sua mais famosa protagonista, Meredith Grey. Formou-se no ano de 1991 e após a faculdade mudou-se para São Francisco e começou a trabalhar com publicidade. No entanto, a fim de seguir no seu sonho de criar histórias, Shonda seguiu para Los Angeles onde estudou na USC School of Cinematic Arts no programa de escrita criativa para televisão. Depois de conseguir o segundo diploma, Rhimes não conseguiu trabalhar imediatamente na área, flertando na área de administração. Só em 1998 debutou na indústria cinematográfica: dirigiu o curta-metragem *Blossoms and Veils*, estrelado por Jada Pinkett-Smith e Jeffrey Wright.

Em 1999, Rhimes foi roteirista de *Introducing Dorothy Dandridge* para HBO. Logo após a produção do longa-metragem migrou-se para a Disney, onde produziu o filme *O Diário da Princesa* (2001) e no ano seguinte escreveu a comédia dramática *Crossroads*, que teve como protagonista a cantora pop Britney Spears. Dois anos depois esteve novamente nos estúdios Disney escrevendo a continuação “*O Diário da Princesa 2: Casamento Real*”. O ano de 2005 foi um divisor de águas na sua vida e carreira: depois de levar o projeto de um piloto de *Grey’s Anatomy* à ABC, o primeiro episódio da série foi exibido no dia 27 de março daquele ano em uma temporada com apenas nove episódios encomendados.

Para realizar o projeto, Rhimes fundou a produtora Shondaland, mas os serviços da empresa não se limitaram apenas a *Grey’s Anatomy*. Mais tarde a produtora viria a

executar outras séries da escritora, como *Private Practice*, *Scandal* e *How To Get Away With Murder*.

O programa é protagonizado por Ellen Pompeo com a personagem Meredith Grey, inicialmente interna do fictício hospital cirúrgico Seattle Grace, em Seattle, Washington – um dos programas de estágio em cirurgia médica mais conceituada do país. A série também retrata a rotina de seus colegas do programa, Cristina Yang, Isobel Stevens, George O'Malley e Alex Karev. Dificuldades cotidianas em uma rotina médica, questões de ética profissional, dilemas amorosos, dramas familiares e amizade formam a espinha dorsal de *Grey's Anatomy*.

A temática escolhida para a série gira em torno de um *hobby* de Shonda, que sempre foi telespectadora assídua de programas médicos do Discovery Channel, mas o pontapé para o projeto de piloto foi uma quando, em uma consulta, uma médica contou da dificuldade em depilar as pernas em um hospital. O nome do seriado foi um trocadilho com o famoso livro de anatomia de Henry Gray, publicado atualmente sob o título de "*Henry Gray's Anatomy of the Human Body*". O livro didático sobre a anatomia humana tornou-se um clássico nas faculdades de medicina, desde a sua primeira edição, em 1858. Shonda alterou propositalmente "Gray" para "Grey", em referência ao sobrenome de Meredith Grey. A mudança de título para "*Complications*" chegou a ser anunciada, mas não foi concretizada.

O anúncio da série ocorreu no fim de 2004, como substituta de *Boston Legal*. O programa inicialmente herdaria o horário por quatro semanas, mas devido aos altos índices de audiência alcançados, manteve-se a programação até o fim da temporada. O presidente da ABC Entertainment, Steve McPherson, comentou sobre a decisão de programação: "No final, decidimos que, sem ter tempo de espera adequada ou verba de *marketing* para se dedicar e mudar o horário do show no final da temporada, nós iríamos continuar exibindo *Grey's* em seu impulso tremendo até maio".²⁵

Grey's Anatomy tornou-se um fenômeno. Em média, foram 17 milhões de telespectadores nos primeiros episódios, cinco milhões a mais do que *Boston Legal* e os mesmos números de *Desperate Housewives* (2004-2012), transmitida pela mesma

²⁵ RHODES, Joe. *Traving Ratings for New Patient on ABC*. 14, abril, 2015. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2005/04/14/arts/television/thriving-ratings-for-a-new-patient-on-abc.html>. Acessado em: 04/11/2017.

emissora. O nome de Shonda estourou e as consequências foram percebidas imediatamente: "Eu comecei a ouvir falar de pessoas que não falo desde a quinta série", afirmou a roteirista na época. "E então minha mãe em Columbus, Ohio, recebeu uma ligação de seu congressista", disse. "Então eu sabia que havia algo acontecendo".²⁶

As informações a seguir estão todas reunidas na roda de rodapé no fim da página. Para Rhimes, a grande audiência feminina de "Desperate Housewives" proporcionou a liderança para série, que tem foco em um grupo de cinco estagiários, sendo três deles mulheres, incluindo a personagem feminina do título, Meredith Grey.

Para a vice-presidente executiva de desenvolvimento da ABC Entertainment, Francis Calfo, estava na hora da ABC ter seu programa médico, mas segundo a própria o gênero é difícil e era preciso encontrar um diferencial. Com Shonda, Calfo encontrou: "Enquanto todos os outros programas são rápidos, ela encontrou uma forma de ir devagar para você conhecer os personagens. E também existe um forte apelo feminino". E isso foi propositalmente pensado por Shonda, já que "a idéia de ter um show sobre mulheres inteligentes que competem entre si me interessou".²⁷

Steve Sternberg, analista de mídia da Magna Global USA, explicou os motivos do sucesso instantâneo: "Aproximadamente 80% das famílias mantêm apenas um aparelho de TV ligado durante o horário nobre. As pessoas procuram programas que podem assistir com outros membros da família. E assim como "Desperate Housewives" atingem uma ampla audiência – em públicos mais jovens, mais velhos, entre homens e mulheres – Grey's Anatomy faz o mesmo". Foi o programa de maior audiência entre pessoas de 18 a 49 anos de idade em 13 anos, desde *The Young Indiana Jones Chronicles* e rendeu o melhor desempenho de série da ABC no horário em mais de quatro anos. O último episódio da última temporada, exibido no dia 22 de maio de 2005, teve 22 milhões de expectadores.²⁸

²⁶ RHODES, Joe. *Traving Ratings for New Patient on ABC*. 14, abril, 2015. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2005/04/14/arts/television/thriving-ratings-for-a-new-patient-on-abc.html>. Acessado em: 04/11/2017

Shonda alcançou o status de estrela da emissora logo no seu programa de estreia. Prova disso foi o voto de confiança que recebeu: ganhou o horário depois do Super Bowl XL, o mais valioso da televisão americana. O episódio especial, com o programa já na sua segunda temporada, foi transmitido no dia 5 de fevereiro de 2006 e bateu o recorde de 38,1 milhões de telespectadores. Outra “promoção” foi deixar o horário de *Boston Legal* para substituir *Desperate Housewives* e competir diretamente com a maior concorrente do horário nobre da ABC, o seriado *CSI: Crime Scene Investigation* (2000-2015), da CBS. A tática deu certo e a estreia da segunda temporada bateu a concorrente com um público de três milhões a mais.

A cada temporada são adicionados mais personagens e se logo na estreia a série contava com uma forte representação feminina (Meredith, Cristina e Izzie) e com negros em posições de destaque (chefe de cirurgia Richard Webber, o cirurgião cardiologista Preston Burke e a cirurgiã-geral Miranda Bailey), a segunda temporada ficou ainda mais diversificada: Calliope Torres, uma cirurgiã ortopédica latina apareceu pela primeira vez no Seattle Grace Hospital no dia 2 de abril de 2006. Entretanto, Rhimes deixa claro que a intenção não é “diversificar”:

Eu odeio demais a palavra “diversidade”. Sugere... alguma coisa além. Como se fosse algo especial. Ou raro. Diverso! Como se tivesse algo incomum sobre contar histórias de mulheres, pessoas de cor e personagens LGBT na televisão. Eu tenho uma palavra diferente: normalizar. Estou normalizando a TV. Estou fazendo a televisão parecer mais com o mundo real. Mulheres, pessoas de cor e LGBT somam mais que 50% da população. Isso significa que eles não são qualquer coisa. (RHIMES, 2015)

A representatividade feminina tornou-se a base e o maior apelo de audiência da série. Antes de Torres, outra nova personagem feminina estava em alta relevância: Addison Montgomery (Kathleen Walsh), uma das mais renomadas obstetras dos Estados Unidos, ex-mulher do neurocirurgião Derek Shepherd (Patrick Dempsey). Mesmo sendo uma inimiga de Meredith no coração de Shepherd, a função de Addison na série não era apenas em relação ao médico. A obstetra assumiu casos complicados, criou laços de amizade, se relacionou com outros homens e ficou tão popular que protagonizou, como já mencionado anteriormente, o *spin-off Private Practice* em 2007, também escrito por Shonda e encerrado em 2012.

Em dois anos, Shonda tinha no currículo um programa mais rentável da ABC e outro, derivado desse sucesso, estreando também em horário nobre. Em sua primeira temporada, *Private Practice* registrou 11 milhões de telespectadores em média. Neste

trabalho não falaremos sobre a série e focaremos em produções que ainda são exibidas. O poder que Rhimes tinha alcançado dentro da emissora refletia em como ela escrevia para e sobre mulheres em *Grey's Anatomy*.

A série retrata mulheres fortes que fogem dos estereótipos. Em vez de assumirem as características que vimos da pesquisa do centro de estudos de São Diego, em serem mais jovens, primeiramente reconhecidas pelos seus status e nunca representadas em exercício profissional, vemos mulheres com conflitos humanos: que têm desejos, que exercem a liberdade sexual como bem entenderem, são mães, esposas, estão onde querem e fazem o que querem e que ocupam cargos de chefia. Em *Grey's Anatomy* não existe discrepância intelectual entre gêneros. Homens e mulheres dividem a sala de cirurgia e a questão da desigualdade salarial também vem à tona. E se na primeira temporada a ideia de mulheres competindo entre si agradou Shonda, nas seguintes a autora mudou de ideia: a sororidade ganhou espaço no programa e passou a ser brilhantemente retratada.

Izzie Stevens com seus conflitos internos e pessoais; Callie Torres explorando a sua sexualidade e descobrindo-se bissexual; Miranda Bailey enfrentando a dupla jornada de mãe e esposa e cirurgiã, demonstrando o esforço que uma mulher tem que fazer para não ter que optar entre maternidade e carreira; a determinação de Cristina Yang em tornar-se uma profissional realizada e provando a cada temporada que é possível uma mulher não ter casamento e filhos como metas de vida; a relação de companheirismo e amizade entre Meredith e Yang sobrepondo a difundida ideia da rivalidade feminina.

Shonda, mais do que apenas uma *showrunner* do entretenimento, passou a ser vista como uma porta-voz e mensageira acerca das questões da minoria. Mas a maior conquista sobre representatividade estaria por vir: a sua terceira série, *Scandal*, foi lançada no dia 5 de abril de 2012. *Scandal* significa muita coisa. Shonda sempre foi muito fã de política e foi chegada a hora de escrever sobre. E em uma série que se passa em Washington, D.C, e retrata os bastidores da política da capital do mundo, a protagonista seria mais uma vez, uma mulher. Só que dessa vez ela seria negra. Assim Kerry Washington tornou-se a primeira protagonista negra da televisão dos Estados Unidos.

A atriz daria vida a Olivia Pope, uma gerenciadora de crise da capital americana. A personagem foi inspirada em Judy Smith, especialista em questões afro-americanas, relações públicas e ex-assessora da Casa Branca. Shonda conheceu sua fonte de inspiração em 2010 e o que era para ser uma conversa de 15 minutos, durou uma hora e meia: “Eu sabia que ela era o tema do meu próximo show. Eu estava encantada”²⁹. Da parte de Judy, a RP confessa que chegou a desdenhar do encontro

Lancei um livro chamado "Good self, bad self" (sem tradução no Brasil) e meu agente literário marcou esse encontro com Shonda e sua equipe. E o mais engraçado é que eu cheguei a dizer para minha assistente: "só vou ficar nessa reunião por 15 minutos, me ajude e me passe um bilhete, diga que eu recebi um telefonema importante". Acabou que conversamos por uma hora e meia. (SMITH, 2013)³⁰

Scandal é um marco para todos os envolvidos. A ABC teria um programa que fugiria das temáticas que estava apresentando e concorreria com a aclamada *Homeland* (2011-presente), da Showtime. Kerry Washington ganhou o papel que a faria ser conhecida mundialmente, além de ganhar o título de primeira protagonista negra da televisão americana – não muito comemorativo dado ao fato de ser conquistado no ano de 2012 –, e Shonda, por conquistar a liberdade criativa dentro da emissora, reconhecida pela crítica:

Para ser honesto, depois de assistir quatro episódios de *Scandal*, não estou cem por cento claro sobre o quem é Olivia e o que sua equipe (a maioria de advogados que não seguem a lei) faz, nem exatamente sobre o que o programa é. Eu também não estou certo que isso importa. *Scandal* é um bom exemplo de um seriado que não importa sobre o que ele é - e quando você tem Kerry Washington como estrela e Shonda Rhimes na sua mais confiante criação, isso não tem peso. (SEPINWALL, 2012)³¹

Se com a crítica a série não foi muito exitosa, com o público tornou-se o terceiro sucesso consecutivo de Shonda. A primeira temporada teve em média, sete milhões de telespectadores. A personagem Olivia Pope, mulher decidida, poderosa, respeitada e bem-sucedida ganhou o imaginário dos fãs. Olivia comanda a Pope Associates, empresa pela qual presta seus serviços e intitula a si e seus funcionários de “gladiadores”. Olivia

²⁹ FALLON, Kevin. *How Scandal On ABC got off the ground*. 3, abril, 2012. Disponível em: <https://www.thedailybeast.com/newsweek/2012/03/04/how-scandal-on-abc-got-off-the-ground.html>. Acessado em 04/11/2017.

³⁰ SMITH, Judy. *Inspiradora de 'Scandal', Judy Smith fala sobre o trabalho na série*. Rio de Janeiro, 11, out, 2013. Entrevista concedida a Liv Brandão. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/inspiradora-de-scandal-judy-smith-fala-sobre-trabalho-na-serie-10330003>. Acessado em: 04/11/2017.

³¹ SEPINWALL, Alan. *Review: Kerry Washington is strong in ABC's 'Scandal'*. 4, abril, 2012. Disponível em: <http://uproxx.com/sepinwall/review-kerry-washington-is-strong-in-abcs-scandal/>. Acessado em: 04/11/2017

é muito mais do que uma testa de ferro, é também a “salvação” de muitos personagens. Falaremos mais detalhadamente da personagem nos próximos tópicos, mas faremos um panorama de como a série retrata as mulheres.

Além de Olivia, a série é repleta de mulheres fortes de diferentes maneiras. Mellie Grant, primeira-dama dos Estados Unidos, foge da figura – muito mencionada na série – “ornamental” que o posto pode oferecer. Em momento algum Mellie fica em segundo plano diante do marido, o presidente Fitzgerald Grant III, muito pelo contrário. Assim como Pope, Mellie é decidida, poderosa, bem instruída, eloquente e inteligentíssima. Muitas vezes Mellie tem um papel decisivo na administração Grant e até mesmo o fato de o marido ter chegado à Casa Branca pode ser atribuído a ela. Mesmo submetendo-se às situações adversas para manter um casamento falido, ao longo da série a personagem empodera-se e começa a batalhar pelo sonho de tornar-se a primeira mulher presidente. Dentro da Pope Associates, temos Abby Whelan. A investigadora foi resgatada por Olivia de um casamento abusivo onde era constantemente agredida. Após conseguir o divórcio, Abby foi contratada por Olivia e é uma das personagens com mais voz ativa na série. Além de ser uma ótima estrategista, bastante opinativa e excelente em executar as missões que recebe, Abby é a prova que é possível uma mulher livrar-se de uma situação de abuso e que, quando isso acontece, ela pode ser quem ela quiser e fazer o que quiser.

A série também abordou a homossexualidade. Cyrus Beene, interpretado por Jeff Pery, é o chefe de gabinete do presidente Fitz e assumidamente gay. O personagem quebra diversos tabus: um homem na terceira idade se assumir; esse homem ser uma figura política; e essa figura política integrar o Partido Republicano, a corrente política conservadora dos Estados Unidos. Diego Muñoz, conhecido como Huck, é um importante personagem latino e integrante da Pope Associates. Huck executa as missões mais violentas da série e tem problemas psicológicos causados pelo seu passado como agente de uma organização ultrassecreta do governo chamada B-613. *Scandal*, apesar de ter a temática e narrativa completamente diferente de *Grey's Anatomy*, mantém o *modus operandi* do trabalho de Shonda: representação de diferentes tribos.

Você deveria ligar a TV e ver a sua tribo. O objetivo é que todo mundo ligue a televisão veja alguém com quem se parece, que ame da mesma forma. Mas o mais importante, todo mundo deveria ligar a TV e ver alguém com quem não se parece ou que ame diferente. Porque assim todo mundo aprenderia com essas pessoas. Por que assim seria possível se reconhecer neles. Então, assim, aprenderíamos a amá-los. Se você é uma criança e está por aí, gordo, não tão

bonito, nerd, tímido, invisível e ferido. Qualquer seja sua raça, seu gênero, sua orientação sexual, eu estou aqui para dizer: você não está sozinho. Sua tribo, ela está por aí no mundo. Esperando por você. (RHIMES, 2015: 197).

Em 2013 a Shondaland começou a trabalhar num conceito de série sobre direito penal, produzido por Shonda e Betsy Beers. Em agosto do mesmo ano a ABC anunciou a compra dos direitos da série e em dezembro, encomendou o episódio piloto. O roteiro foi realizado por Peter Nowalk, coordenador de produção de *Grey's Anatomy*. O anúncio da terceira série sob produção de Shonda Rhimes foi outro marco tão importante e significativo quanto Kerry Washington ser a primeira protagonista negra da televisão americana: Shonda, que foi a primeira mulher negra a ser *showrunner*, tornou-se a dona da noite mais cara da maior emissora dos Estados Unidos. A ABC criou a expressão TGIT, abreviação de “Thank God It’s Thursday” (“Graças a Deus é quinta-feira”, em inglês) para honrar os sucessos de Rhimes. Para o *The Independent*, Shonda é “a mulher mais poderosa da televisão americana”.³²

How To Get Away With Murder estreou no dia 25 de setembro de 2014, estrelada por Viola Davis. Por motivos contratuais com a atriz, a série é a única produção da Shondaland com o número de episódios abaixo da média, entre 15 e 16.

A série gira em torno da vida da advogada e professora de direito penal da fictícia Universidade de Middleton, na Filadélfia, Annalise Keating. Na história, Annalise seleciona os cinco melhores alunos de sua classe para trabalharem com ela em seu escritório e são eles: Wes Gibbins (Alfred Enoch), Connor Walsh (Jack Falahee), Michaela Pratt (Aja Naomi King), Laurel Castillo (Karla Souza) e Asher Millstone (Matt McGorry).

Além da bem-sucedida carreira, Annalise é casada com um renomado psicólogo, Sam Keating, mas mantém um caso extraconjugal com o policial Nate Lahey. De um caso que acaba por envolver o seu marido, a vida pessoal e profissional de Annalise entra em colapso e a partir daí a professora e seus alunos se envolvem em uma trama de assassinatos.

A recepção da crítica foi melhor do que de *Scandal*. Para David Hinckley, do *New York Daily News*, o show tem ótimos ingredientes: “*How To Get Away With*

³² RHIMES, Shonda. *Shonda Rhimes interview: Meet the most powerful woman in US television*. 27, setembro, 2014. Entrevista concedida a Sarah Hughes. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/shonda-rhimes-interview-meet-the-most-powerful-woman-in-us-television-9759426.html>. Acessado em: 06/11/2017.

Murder’ tem uma atriz protagonista convincente em Viola Davis e assinatura da Rhimes em detalhes, como colocar tudo até o volume 11”.³³ Já o *The Kansas City Star* foi enfático: “‘*Murder*’ promete ser má, perversa, obscura e divertida. E a estrela Viola Davis dá vida a uma personagem de infinitos cálculos e mistérios”.³⁴ A audiência não foi estrondosa como *Grey’s Anatomy*, mas foi mais um sucesso para a conta de Rhimes. Em média, a série teve 9 milhões de telespectadores por episódio.

Shonda não é a *showrunner* de *How To Get Away With Murder*; esse posto ficou com o roteirista do episódio piloto, Peter Nowalk; ela é produtora executiva e cuida pessoalmente dos desdobramentos da série. O fato é que *HTGAWM* é a série mais representativa da Shondaland. O show apresenta mais uma protagonista negra e dá destaque a outros personagens negros, gays e latinos, além de retratá-los em histórias de vidas e posições sociais bem “normalizadas” – já que, como já dito antes, Shonda detesta a palavra “diversidade”.

Wes Gibbins é um jovem pobre; adotado depois de perder a mãe quando era criança, conseguiu ingressar na universidade depois de ser convocado de uma lista de espera – sob a tutela de Annalise, fato desconhecido pelo personagem; Connor Walsh é filho de pais separados e foi abandonado pelo pai depois que o próprio se assumiu gay. É de classe média alta e, como o pai, também é homossexual; Michaela Prat é afro-descendente, adotada e não tem uma boa relação com a mãe. É de classe média, extremamente ambiciosa em relação à carreira e obcecada com o casamento com o noivo milionário; Laurel Castillo é mexicana, filha de um empresário poderoso, dedicada aos estudos, mas deixa se levar pelas emoções e envolve-se com Frank, um dos funcionários de confiança de Annalise; Asher Millstone é filho de um proeminente juiz federal e muito competitivo com os colegas, mesmo que pareça ser apenas um *playboy* com um humor espirituoso.

Descrições breves sobre os personagens mostram como *How To Get Away With Murder* coloca personagens tão diferentes em pé de igualdade e importância nas situações da trama. Entretanto, padronizou a escrita criativa de Shonda: representações de minorias da sociedade americana e o protagonismo de mulheres bem-sucedidas,

³³ MAERZ, Melissa. *How To Get Away With Murder*. 15, out. 2014. Disponível em: <http://ew.com/article/2014/10/15/how-get-away-murder-2/>. Acessado em: 11/11/2017.

³⁴ WRITER, AP television. *These 10 new fall TV shows are worthy of a first-night look*. 27, aug. 2014. Disponível em: <http://www.kansascity.com/entertainment/tv/article1308483.html>. Acessado em: 11/11/2017

fortes e poderosas. E foi por Meredith Grey, Olivia Pope e Annalise Keating que Rhimes recebeu o prêmio *Sherry Lansing Award* da revista *Hollywood Reporter* no evento *Women in Entertainment*, para mulheres da indústria do entretenimento.

Em um discurso forte, Rhimes dedicou o prêmio a todas as mulheres antecessoras da indústria e ressaltou que o reconhecimento foi devido a um “esforço coletivo”.

DISCURSO PARA O EVENTO WOMEN IN ENTERTAINMENT DA HOLLYWOOD REPORTER

10 de dezembro de 2014

Los Angeles, Califórnia

Quando meu assessor de imprensa me ligou para dizer que eu receberia este prêmio, fiz uma careta e disse: “Tem certeza? Eu?”

E ele falou: “Sim.”

E eu disse: “Por quê?”

Então eu falei: “Não, sério, POR QUÊ?”

E obriguei-o a ligar e pedir algum motivo por escrito peço qual eu estava recebendo este prêmio. Porque eu estava realmente preocupada que pudesse haver algum erro.

Quero parar um pouco aqui e dizer que eu não falo essas coisas para ser autodepreciativa e humilde. Não sou uma pessoa autodepreciativa e humilde. Acho que sou bem fantástica. Mas também acho que o Sherry Lansing Award da Hollywood Reporter é extraordinário – assim como a própria Sherry Lansing.

Então... sério, POR QUÊ?

Eles mandaram por escrito um motivo pelo qual eu estava recebendo este prêmio. Dizia muitas coisas legais, mais o principal motivo era que eu receberia o prêmio em reconhecimento a ter quebrado tetos invisíveis da indústria, como mulher e como afro-americana.

Bem.

Ligo de volta para meu assessor.

Porque não estou certa quanto a isso. Quer dizer, agora estou preocupada. Venho de uma família muito grande e muito competitiva. *Extremamente* competitiva. E por *competitiva* quero dizer que minha mãe fala que não podemos mais jogar Scrabble quando nos reunimos, por causa dos ferimentos e das lágrimas. Uma das regras na minha família é que jamais se ganha um prêmio de participação, não se ganha troféu por apenas ser você. Então, ganhar um prêmio hoje PORQUE sou mulher e afro-americana parece...

Nasci com uma vagina incrível e uma pele marrom muito linda.

Não fiz nada para que essas coisas acontecessem.

Para jogar um pouco de Beyoncé na situação, pessoal: “I woke up like this.”

Sério.

Sei que este não é um prêmio porque sou mulher ou porque sou afro-americana. Sei que a questão é realmente quebrar tetos invisíveis que existem para mulheres negras nesta cidade muito masculina e muito branca.

Mas não quebrei nenhum deles.

“Eles sabem que não quebrei nenhum telhado invisível?”, perguntei ao meu assessor de imprensa.

Ele me assegura que sim. Eu asseguro a ele que não.

Não quebrei nenhum teto invisível.

Se tivesse quebrado algum, saberia.

Se tivesse quebrado algum, teria sentido os cortes, teria hematomas. Haveria estilhaços em meus cabelos. Eu estaria sangrando, teria ferimentos.

Se tivesse quebrado um teto invisível, significaria que eu teria passado para o outro lado. Onde o ar é rarefeito. Eu sentiria vento no rosto. A vista daqui – bem daqui de cima, onde a barreira está quebrada – seria incrível. Certo?

Então, como não me lembro do momento? Quando eu, com minha feminilidade e pele marrom saí correndo a toda, mandando a gravidade para o inferno, contra aquela camada espessa, e me choquei contra ela?

Como não me lembro disso acontecendo?

Eis o motivo:

É 2014.

Neste momento, bem aqui, eu de pé aqui, toda marrom com meus seios e minha quinta-feira à noite na emissora cheia de mulheres negras, mulheres competitivas, mulheres fortes, mulheres que são donas dos corpos cujas vidas giram em torno do trabalho em vez dos homens que são cachorros grandes? Isso só poderia acontecer agora.

Pensem bem.

Olhem em volta deste salão. Está cheio de mulheres de todas as cores em Hollywood que são executivas e chefes de estúdios e VP's criadoras de programas e diretoras. Há muitas mulheres de Hollywood neste salão que têm a habilidade de mudar o jogo ao dizer "sim" ou "não" para algo.

Há 15 anos, isso não teria sido assim. Haveria, talvez, algumas mulheres em Hollywood que poderiam dizer "sim" ou "não". E muitas subordinadas e assistentes que trincariam os dentes e trabalhariam muito. E, para alguém como eu, se eu tiver muita, muita, MUITA sorte, haveria talvez um programa menor. Uma pequena chance. E essa chance não teria envolvido uma protagonista negra, nenhum personagem LGBT tridimensional, nenhum personagem feminino com destaque profissional E família, e nada além de dois personagens negros em uma cena por vez – porque isso só aconteceria em *sitcoms*.

Há trinta anos, acho que talvez houvesse mil secretárias se defendendo das mãos bobas dos chefes no escritório e cerca de duas mulheres neste salão. E, se eu estivesse aqui, estaria servindo o café da manhã dessas duas mulheres.

Há cinquenta anos, se as mulheres quisessem se reunir em um salão... bem, melhor que fosse para falar sobre bebês ou trabalhos de caridade; e as mulheres negras estariam em um salão ali, e as mulheres brancas em outro salão aqui...

De lá até aqui... todas demos um salto tão incrível.

Pensem em todas elas.

Há cinquenta anos tentando sair de salões separados, há trinta anos tentando não servir café da manhã ou ser apalradas pelos chefes, há 15 anos tentando deixar claro que podiam gerenciar um departamento tão bem quanto o cara ao lado.

Todas as mulheres, brancas ou negras ou morenas, que acordaram assim, que vieram antes de mim nesta cidade.

Pensem nelas.

Cabeça erguida, olhos no alvo.

Correndo. A toda. A gravidade que vá para o inferno.

Em direção àquela camada espessa e invisível que é a barreira.

Correndo, a toda, e se chocando.

Chocando-se contra ela e caindo de costas.

Chocando-se contra ela e caindo de costas.

Contra ela e caindo de costas.

Uma mulher após a outra,

Cada uma correndo e cada uma se chocando.

E todas caindo.

Quantas mulheres precisariam atingir aquele teto invisível antes que a primeira rachadura surgisse?

Quantos ferimentos elas tiveram, quantos hematomas? Com que força precisariam acertar a barreira? Quantas mulheres precisariam atingir o teto invisível para rachá-lo, para provocar milhares de fraturas finas?

Quantas mulheres precisariam atingir a barreira antes que a pressão do esforço a fizesse evoluir de um painel espesso até uma folha fina de gelo rachado?

Para que, quando fosse minha vez de correr, ele se parecesse mais com um teto.

Quero dizer, o vento já estava soprando por esse telhado – eu sempre sentia no rosto. E havia todos esses buracos que me davam a visão perfeita do outro lado. Nem mesmo reparei na gravidade, acho que já estava se dissipando. Então nem precisei lutar tanto. Tive tempo de avaliar rachaduras. Tive tempo de decidir onde o ar parecia mais rarefeito, onde o vento era mais frio, onde a vista era mais deslumbrante. Escolhi meu lugar no teto invisível e o chamei de alvo.

E corri.

E, quando finalmente atingi a barreira, ela simplesmente explodiu e se tornou poeira.

Bem assim.

Minhas irmãs que foram antes de mim já haviam cuidado dela.

Nenhum corte. Nenhum hematoma. Nenhum sangramento.

Atravessar a barreira para o outro lado foi simplesmente uma questão de correr por uma trilha criada pelas pegadas de todas outras mulheres.
Eu simplesmente estava na hora exata, no ponto exato.
Então, eu estou quebrando a regra da minha família hoje.
Este é um troféu por participação.
E eu estou mais do que honrada por recebê-lo.
Porque isso foi um esforço coletivo.
Obrigada a todas as mulheres neste salão.
Obrigada a todas as mulheres que nunca chegaram a este salão.
E obrigada a todas as mulheres que, espero, preencherão um salão cem vezes deste tamanho depois que todas tivermos partidos.
Vocês são todas uma inspiração.
(RHIMES, 2016: 145-149)

Ao declinar a façanha de “quebrar tetos invisíveis” atribuída a ela, Shonda justifica que apenas “estava na hora exata, no ponto exato”. Shonda teve uma oportunidade. Em setembro do ano seguinte, na 67ª edição do Emmy Awards, o Oscar da televisão americana, Viola Davis ganhou o Emmy de Melhor Atriz pelo papel de Annalise Keating. Viola foi a primeira mulher negra a vencer na categoria em 67 anos de premiação e em seu discurso ela afirmou que mostrar seu potencial e quebrar barreiras é uma questão de chance, principalmente se tratando de atrizes negras

“Na minha mente, eu vejo uma linha. E além dessa linha, eu vejo campos verdes e flores lindas e belas mulheres brancas, com seus braços esticados, tentando me alcançar além daquela linha, mas eu não me vejo e não sei como chegar lá. Eu não consigo passar daquela linha.” Isso é de Harriet Tubman nos anos 1800. E deixe-me dizer uma coisa, a única coisa que separa as mulheres de cor de qualquer outra pessoa é a oportunidade. Você não pode ganhar um Emmy por papéis que simplesmente não existem. Então este aqui é para todos os roteiristas, as maravilhosas pessoas que são Ben Sherwood, Paul Lee, Peter Nowalk, Shonda Rhimes, pessoas que redefiniram o que significa ser bonita, ser sexy, ser protagonista, ser negra. E para as Taraji P. Hanson, as Kerry Washington, as Halle Berry, as Nicolas Beharie, as Megan Good, até Gabrielle Union: obrigada por nos levarem além daquela linha. Obrigada Academia de Televisão. Obrigada. (DAVIS, 2016)³⁵

Na edição de 2017, a premiação consagrou outra mulher negra – dessa vez, na categoria de Melhor Roteiro de série de comédia. Lena White ganhou o Emmy ao lado de Anziz Ansari pelo seriado “Master of None”, e em entrevista à *Vanity Fair*, Shonda foi enfática: “Francamente, é vergonhoso. É vergonhoso que tenhamos que notar a primeira mulher negra a vencer um prêmio”.

A declaração, que gerou grande repercussão, foi na mesma época em que foi anunciada uma grande mudança na carreira de Rhimes: a saída da ABC para a Netflix. A notícia caiu como uma bomba na indústria, que devido a um ótimo relacionamento de

³⁵ ACADEMY, Television. *Viola Davis Gives Powerful Speech About Diversity and Opportunity | Emmys 2015*. Youtube. 20, set, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OSpQfvd_zkE. Acessado em: 07/11/2017.

15 anos com a emissora, nunca imaginou a *showrunner* fora da ABC. *Grey's Anatomy*, *Scandal* e *How To Get Away With Murder* continuarão sendo exibidas pelo canal, mas Shonda e a sua produtora agora são exclusivas da plataforma de *streaming*. Ted Sarandos, diretor de conteúdo da Netflix, demonstrou o entusiasmo de trabalhar com Rhimes em um comunicado divulgado à imprensa: "Shonda Rhimes é uma das maiores contadoras de histórias da história da televisão [...] Eu tenho a chance de conhecê-la e ela é uma verdadeira 'Netflix' de coração - ela adora TV e filmes, e se importa apaixonadamente com seu trabalho".³⁶

O professor da Universidade da Califórnia, Darnell Hunt, estudioso da diversidade na indústria do entretenimento, diz que "Shonda Rhimes abriu o caminho para uma grande parte da transformação que estamos vendo na televisão hoje". Ainda de acordo com Hunt, os executivos da televisão estão entendendo que dar papéis de destaque às minorias não é apenas "lucrativo", mas "exigido por um público cada vez mais diversificado".

Os números do contrato assinado entre Shonda e a Netflix não foram divulgados. Entretanto, ainda de acordo com a Associated Press, o cachê da *showrunner* gira em torno de dez milhões de dólares. Em recente entrevista para a *The Hollywood Reporter*, Shonda falou sobre o que mudaria em suas criações, como trazer de volta Sandra Oh (Cristina Yang) para *Grey's Anatomy* e reformular o contrato que fechou com a ABC: "Se eu pudesse voltar no tempo, eu provavelmente faria um contrato diferente para *Grey's Anatomy*. A série fez US\$ 2 bilhões ou algo assim, mas não estou calçando sapatos bilionários agora".³⁷

³⁶ ARBEL, Tali. *Netflix wins 'Scandal' creator Rhimes in blow to Disney, ABC*. 14, aug. 2017. Disponível em: <https://www.apnews.com/8239e543b6364e0b98132f904fa073ad>. Acessado em: 10/11/2017.

³⁷ COLETI, Caio. "Grey's Anatomy vale US\$ 2 bilhões, mas não estou calçando sapatos bilionários". 8, Nov, 2017. Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/series-e-tv/2017/11/greys-anatomy-vale-us-2-bilhoes-mas-nao-estou-calcando-sapatos-bilionarios-diz-shonda-rhimes>. Acessado em: 10/11/2017.

5. AS PROTAGONISTAS DE SHONDA

As protagonistas de Shonda Rhimes são bastante parecidas. Mulheres fortes, bem-sucedidas e poderosas, independentemente da posição social e de raça. Também há uma padronização em suas trajetórias: histórico familiar problemático que resulta em dificuldades em suas relações sociais. Ainda que os traumas da imagem do homem em suas vidas sejam mostrados, a complexidade das personagens vai muito além de tudo que cerca uma relação com o sexo oposto.

No ensaio *Um Teto Todo Seu*, de 1929, Virginia Wolf observa na literatura contemporânea a maneira em que mulheres eram representadas:

Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. [...] Vez por outra, são mães e filhas. Mas, quase sem exceção, elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso!

Virginia constata o que iria ser analisado no Teste de Bechdel³⁸: se uma obra de ficção apresenta pelo menos duas mulheres que conversam entre si sobre algo que não seja um homem. Muitas produções atuais são reprovadas no teste, o que é um indicativo de preconceito de gênero. Os requisitos de Bechdel são: 1. Ter pelo menos duas mulheres; 2. Elas conversarem entre si; 3. Sobre alguma coisa que não seja um homem.

Mesmo que apresentem protagonistas com complicadas vidas amorosas, os programas de Shonda apresentam mulheres que não resumem suas vidas a homens. A seguir temos uma análise mais profunda de cada uma.

5.1 Meredith Grey em *Grey's Anatomy*

Um dia em que ninguém morre é um bom dia.

– Meredith Grey

Formada pela Escola de Medicina da Faculdade de Dartmouth, símbolo de prestígio social e excelência acadêmica, Meredith Grey é uma cirurgiã que herdou o que é muito citado em *Grey's Anatomy* como “o dom da sua mãe”, Ellis Grey, renomada

³⁸ NADALE, Marcel. O que é o teste de Bechdel? 22, set. 2015. Disponível em: <https://mundoestranho.abril.com.br/cinema-e-tv/o-que-e-o-teste-bechdel/>. Acessado em: 20/11/2017.

neurocirurgiã, para manusear um bisturi. O peso do sobrenome faz a protagonista ser ainda mais proativa e determinada, pois quando entrou para o programa de estágio no Seattle Grace Hospital/Grey + Sloan Hospital foi muito cobrada a suprir as expectativas dos médicos a fim de mostrar que era “mais do que a filha de Ellis Grey”, além de ser considerada por seus colegas como privilegiada.

Não é apenas no âmbito profissional que Ellis Grey assombra Meredith. A gravidez de Ellis não foi planejada e a filha tampouco foi desejada pela cirurgiã, que viveu um casamento infeliz com Thatcher Grey. Assim, Ellis não desenvolveu uma relação carinhosa com a filha, sendo uma mãe ausente. Depois de ter um caso com Richard Webber, também cirurgião, e não ter suas expectativas amorosas correspondidas, Ellis se separa de Thatcher e leva Meredith para morar com ela do outro lado do país, em Nova York.

Para compreender a personalidade de Meredith é fundamental contextualizar as atitudes de Ellis Grey enquanto mãe e mulher, pois a protagonista é um reflexo da criação que recebeu. Conhecendo melhor Ellis apenas por *flashbacks* de quando era uma jovem médica e a protagonista era uma criança, é preciso um entendimento da época, no início da década de 1980. Ellis é da geração da “mística feminina” nos Estados Unidos.

Fruto de uma pesquisa de Betty Friedan que resultou no livro *A Mística Feminina*, de 1962, a ideia de “mística” consiste em toda construção social difundida entre os indivíduos e pregada pelos meios de comunicação de massa (e em seriados já citados anteriormente) na época que enalteciam a figura da “nova mulher”, realizada por exercer o seu papel de esposa, mãe e dona de casa. Nessa época, mulheres que buscavam uma formação superior e tinham ambição de fazer uma carreira, como Ellis Grey, eram mal vistas e constantemente desqualificadas.

Ellis era mãe, esposa e *médica*. Além de fazer uma dupla jornada de trabalho e cumprir com toda dedicação que a área da medicina exige, ela tinha que provar para os colegas e superiores homens que *merecia* estar *ali*. E mesmo o então marido Thatcher exercendo o papel de cuidador de Meredith, ele não hesitou em levá-la ao local de trabalho da mãe a pedido da menina, algo que jamais aconteceria em papéis invertidos. Depois do divórcio, que na época era difamante para uma mulher, Ellis ainda se tornou uma mãe solteira e criou a filha sozinha. Seguindo os seus sonhos, mas não

abandonando o papel de mãe, como Thatcher abandonou o papel de pai, Ellis criou a filha à sua imagem e verbaliza isso no décimo quarto episódio da terceira temporada: “Eu te criei para ser extraordinária”.

Com a omissão do pai, Meredith cresceu e se tornou uma “garota com questões de abandono”, como ela já mencionou na série. Seu histórico familiar resultou em um emocional instável que desenvolveu bloqueios e a fez ser, por muito tempo, uma pessoa que rejeitava envolvimento amoroso. Logo no primeiro episódio a protagonista é apresentada ao público como uma mulher que exerce sua liberdade sexual, sendo apenas “uma garota no bar sem história” ao conhecer seu par romântico na trama, Derek Shepherd. Em cenas seguintes, vemos uma médica no seu primeiro dia de estágio em um grande hospital e ao decorrer do episódio, cuidando da mãe, portadora do Mal de Alzheimer. As três situações que representam os âmbitos de sua vida mostram como a personagem é multifacetada, principalmente quando os contextos se cruzam – que geralmente tem Seattle Grace Hospital/Grey + Sloan Hospital como cenário.

Meredith é apresentada ao público como uma mulher independente, que não tinha sonhos de se casar e ter filhos, focada na carreira, que fazia sexo casual e cuidava da mãe doente em sigilo. Entretanto, mais tarde, precisamente no terceiro episódio da oitava temporada, chamado “If/Then”, Shonda nos apresenta a realidade alternativa do seriado: o que teria ocorrido se Meredith tivesse tido a presença de um pai em sua criação. Nesse episódio, a protagonista é mimada pelos pais, noiva de um príncipe médico, herdeira da entidade que é Ellis Grey e seu talento, carismática e ingênua ao ponto de ser bobinha. É impressionante como Meredith é apresentada completamente diferente do que conhecemos – até mesmo em seu modo de falar, no tom de voz e em sua expressão facial.

Mesmo oferecendo o pacote “*girl power*” antes mesmo de o termo ser usado, a protagonista não caiu nas graças do público. Nos episódios seguintes, Meredith se mostrou pouco carismática em ser uma pessoa indecisa quando se deparava com situações mais complicadas – seu relacionamento com Shepherd é o maior exemplo. Mas a complexidade da personagem é tão vasta que não foi preciso apresentá-la imediatamente como uma mulher segura, determinada ou fofa para conquistar a audiência. À medida em que Meredith vivencia situações difíceis e sofre perdas, a coragem, força e a resiliência tornam-se as principais características da personagem. No

terceiro episódio da quinta temporada, a protagonista fala sobre isso: “Podemos costurar a pele, reparar os danos, diminuir a dor. Mas quando a vida sucumbe, quando nós sucumbimos, não há ciência e nem regras fortes e rápidas. Apenas temos que superar”.

De perdas de amigos e familiares, passando por eventos traumáticos, abortos espontâneos, partos complexos, iminência da perda da licença médica, viuvez, agressões e outras dificuldades, Meredith sempre manteve uma coragem impassível. Em situações de extremo estresse, como no final da sexta temporada, em que um atirador invade o hospital para matar Derek – conseguindo feri-lo –, Meredith se coloca na frente da arma para morrer no lugar do marido. Nos takes seguintes, se mantém firme e forte como assistente de Cristina Yang na cirurgia que salvou a vida do marido, mesmo sofrendo um aborto espontâneo naquele momento.

Força pode ser considerada a maior característica da personagem. Após o episódio do atirador, Meredith retorna normalmente à sua vida no hospital, enquanto sua melhor amiga, Cristina Yang, sofreu um severo Transtorno Pós-traumático. Mas Meredith não é uma fortaleza. Por vezes podemos vê-la perdendo o fio da meada e tentando resolver problemas com atitudes impensadas – o que a torna ainda mais humana. No décimo nono episódio da quinta temporada a protagonista fala sobre isso:

Não importa se somos fortes, traumas sempre deixam uma cicatriz. Seguem-nos até nossas casas, mudam nossas vidas. Traumas derrubam a todos, mas talvez essa seja a razão. Toda a dor, o medo, as idiotices. Talvez viver isso é que nos faz seguir adiante, é o que nos impulsiona. Talvez precisamos cair um pouco para levantar novamente” (5.19 – *Elevator Love Letter*)

Diferentemente do que ocorreu com as doutoras Miranda Bailey e Callie Torres, a maternidade dispersou a protagonista da sua carreira, que teve muita dificuldade em se reposicionar no hospital na primeira idade do filho, bem como milhares de mulheres na vida real. A realidade com a qual a ficção é tratada é um dos maiores trunfos de *Grey's Anatomy*. Meredith pode, com toda certeza, ser considerada a personagem mais sofredora da televisão, mas também é a que mais se adapta às situações difíceis e mudanças repentinas de forma natural.

Meredith também enfrentou o machismo ao dividir o mesmo ambiente de trabalho com o marido, Derek Shepherd. Por vezes o cirurgião disse que a personagem era um “bebê” em termos profissionais e nunca empoderou Meredith como profissional. A maior demonstração foi quando resolve desacelerar a carreira para dedicar-se à

família e assim dar tempo suficiente para que Meredith focasse em seu projeto de pesquisa, mas não hesitou em aceitar trabalhar junto ao governo dos Estados Unidos em um estudo médico. Não obstante em não cumprir o acordo, Derek dá como certa a mudança da família para Washington sem ao menos indagar Meredith sobre suas perspectivas diante do fato, apenas afirmando que ela também poderia trabalhar em algum hospital da capital.

Ao passo em que não aceita mudar-se para DC, Derek inicialmente recusa o convite, mas passa a cobrar isso da esposa a todo momento, atingindo um ponto em que Meredith dá um ultimato para ele aceitar o cargo e propõe organizarem uma agenda. A decisão de ficar coincide com a despedida da protagonista e da sua melhor amiga, Cristina, em uma cena emocionante do último episódio da décima temporada em que a cardiologista afirma: “Você é uma cirurgiã talentosa, com uma mente extraordinária. Não deixe que o que ele quer seja um eclipse para o que você precisa. Ele é um sonho, mas não é o seu sol. Você é”. Sete temporadas antes, Ellis Grey, em um breve momento de lucidez em meio à sua doença (episódio 14 da terceira temporada), alertou a filha sobre a posição em relação a Derek.

Você está feliz, está feliz agora? A Meredith que eu conhecia era uma força da natureza, entusiasmada, focada, uma lutadora, você se tornou delicada, a sombra de um namorado, e esperando por uma inspiração! Você está esperando uma inspiração? Você está brincando comigo? Eu tenho uma doença incurável eu acho que já é inspiração suficiente [...] Me escute, Meredith! Qualquer um pode se apaixonar, e ser cegamente feliz, mas não é todo mundo que pode segurar um bisturi e salvar vidas. Eu te criei para ser extraordinária, então imagine meu desapontamento, quando eu acordo depois de cinco anos e descubro que você não é nada mais que normal. O que aconteceu com você?

Depois de ficar viúva, Meredith ainda descobriu que estava grávida e se isolou em Boston, mesma cidade em que sua mãe partiu com ela quando era criança. Aqui é possível notar o arco da história de Meredith com sua mãe. As duas chegaram ao mesmo ponto por caminhos diferentes. Não é à toa que a caçula da família Grey-Shepherd chama-se Ellis. Tempos depois retorna à Seattle e muda-se para a antiga casa da mãe, onde morava no início da temporada e abrigou o elenco principal, e passa a morar com a meia-irmã recém-conhecida (filha de Ellis e Richard) e com a cunhada, Amelia Shepherd. Aqui temos a Meredith novamente morando com amigos, mas não é a mesma de 14 temporadas atrás: é uma profissional de excelência, uma ótima mãe, uma amiga presente e uma mulher muito bem-resolvida.

No tricentésimo episódio da série, exibido no último dia 9 de novembro, a protagonista ganha o prêmio *Harper Avery*, um renomado prêmio da comunidade médica. Na cena em que é anunciada a sua vitória, que acontece dentro de uma das salas de cirurgias do Grey + Sloan Hospital, Meredith vê a mãe entre os presentes com uma expressão de aprovação. A cena simboliza o que as quatorze temporadas vieram mostrando ao público: Meredith é extraordinária, como Ellis a criou para ser. A filha é a imagem da mãe. Mulheres fortes são capazes de criar outra geração de mulheres fortes. No vigésimo episódio da décima segunda temporada, é possível perceber que a dinastia de mulheres Grey perdurará: durante a rotina matinal, Meredith deu uma lição de empoderamento – que deve ter aprendido em seu casamento com Derek – à filha mais velha, Zola, ao dizer “nunca namore um homem que não saiba lidar com o seu P-O-D-E-R”.

5.2 Olivia Pope em *Scandal*

Sou eu quem precisa ser consertada. Eu que preciso ser resolvida. Eu sou o próprio escândalo.

- Olivia Pope

Olivia Carolyn Pope é uma gerenciadora de crise à frente da Olivia Pope & Associates, firma dedicada a resolver problemas e gerenciar crises; proteger e manter a imagem e reputação de figuras públicas; e solucionar crimes que envolvem ou estejam relacionados aos seus clientes. Estudou nos melhores colégios internos, como Saint Anne's e Surval Montreux e ingressou na Universidade de Princeton, formando-se em Ciência Política. Conseguiu também o diploma de Direito na Georgetown Law.

A influência de Olivia na vida de todos os personagens da série é muito forte. Seus funcionários, além de admirá-la, nutrem gratidão por ela. Seus clientes a tem como uma testa de ferro. A Casa Branca, como a solução de problemas que fogem do controle. Sua frase mais famosa é “*It's handled*” (“Está resolvido”). Olivia resolve qualquer coisa e salva quem ela quiser. É uma mulher independente, empoderada, forte, destemida e imponente. É leal e amiga dos seus funcionários, mas não gosta de ser contrariada e quando isso acontece, é implacável; é justa e tem uma moral reta, mas há momentos em que “os fins justificam os meios”; é firme, mas o presidente dos Estados Unidos é seu ponto fraco; quando algo envolve seu pai, seu ego fala mais alto.

O ponto mais interessante é que Olivia é como a própria já se declarou na série: o escândalo. Uma mulher negra que se torna amante do presidente dos Estados Unidos, Fitzgerald Grant III, durante a sua campanha presidencial que ela coordenou e mais do que isso, é o pivô do fim de seu casamento com Mellie Grant, uma mulher sulista, branca, de olhos azuis, muito bem instruída e carismática, considerada a primeira-dama perfeita. O fato Olivia ser a primeira mulher negra responsável por eleger um presidente e terminar sendo sua amante já foi problematizado na série pelo personagem Marcus Walker em um diálogo com Fitz, no episódio *Day 101*, o terceiro da sétima temporada:

Você é um louco narcisista do pior tipo de privilegiado porque você sequer percebe que é privilegiado! [...] Seu histórico? Suas realizações? São da Olivia! Uma mulher negra sustentou você, e agora você grita para todo mundo como conseguiu sozinho. E o que ela ganha com isso? Uma reputação manchada. Você pegou a primeira mulher que gerenciou com sucesso uma campanha presidencial e a tornou em uma negra traidora. Acho que você chama isso de realização, mas pessoas como você fazem isso com mulheres negras há séculos.

Foi criada pelos pais Maya Lewis e Eli Pope (também conhecido como Rowan Pope) até a suposta morte da mãe em um acidente de avião quando tinha 12 anos, fato que durante a série é desmentido após Maya surgir viva e se revelar uma terrorista. Depois da “perda”, Olivia foi enviada para um colégio interno e nunca mais voltou a viver na casa da família. A relação que mantém com o pai é conturbada. Eli Pope é um homem poderoso, autoritário e de um caráter dúbio por priorizar “a República” acima de tudo. Ocupa o cargo de comandante de uma organização ultra-secreta de assassinos chamada B-613, que além de proteger o país, também é usada por Pope para controlar e intervir na vida da filha. Por vezes o personagem diz que a protagonista é o seu reflexo, o que é verdade. Como o pai, Olivia é imponente e tem uma ótima oratória. A partir do momento em que Olivia descobre as atividades do personagem, a relação entre os dois piora, porque a protagonista trava uma disputa de poderes contra Pope e sempre perde escutando o bordão do pai: “Ninguém derruba o comandante”. Por mais que Olivia seja imponente, a imponência de Pope se sobrepõe. O personagem deixa claro que Olivia foi criada para ser “a maior”, mas não é maior do que ele.

Aqui temos um exemplo de que uma mulher pode ser criada para ser brilhante, mas não tanto quanto ou mais do que o homem que está ao lado dela, seja ele o companheiro ou o próprio pai. Pope por vezes exalta a filha em situações alheias; a empodera ao falar de toda a sua capacidade, mas não deixa de subjulgá-la quando toda a força de Olivia se volta contra ele.

Tanto nos confrontos com o pai quanto na vida profissional, Olivia conta com seus funcionários – que também são seus melhores amigos, chegando a considerá-los como uma família. Abby Whelan, Quinn Parks e Huck são os “gladiadores” da Pope Associates. A relação da protagonista com cada um deles é bem interessante, pois cada um foi “salvo” por Olivia em algum momento. Abby foi resgatada pela protagonista depois de sofrer em um casamento em que era agredida constantemente pelo marido, e quando foi jogada para o lado de fora da casa em que vivia enquanto nevava vestindo apenas uma camisola, foi acolhida por Olivia, que também contratou um advogado para cuidar do seu divórcio e contratou Abby como associada. Huck é um ex-agente da B-613 que, depois de ter formado uma família, abandonou a organização e foi sequestrado pelo Pope e punido por anos por ter desertado da função. Quando foi libertado, a saúde mental de Huck estava seriamente prejudicada e o personagem virou um mendigo com quem Olivia sempre cruzava em uma estação de metrô até que certo dia resolveu resgatá-lo.

E, por último, Quinn Parks, ou melhor, Lindsey Dwyer: advogada formada que morava em Los Angeles e que teve sua vida transformada de uma hora para outra. Seu namorado, Jesse Tyler, trabalhava para a empresa de software que fraudou a eleição presidencial e foi assassinado junto com outros seis colegas no dia da eleição em uma explosão. Parks foi acusada pelo crime e antes de ser pega pela polícia, Huck a sequestrou, drogou e levou-a para D.C. Quinn acordou num hotel, com uma nova identidade e, mesmo sem saber quem havia feito isso por ela, assumiu-a imediatamente. Até hoje ela não sabe que foi Olivia quem encomendou seu sequestro.

Olivia fraudou a eleição presidencial que elegeu Fitzgerald Grant III. Quando aceitou o convite para coordenar a campanha de Fitz, não imaginava que se apaixonaria pelo candidato. Ao perceber que perderiam a eleição, se reuniu com a equipe do presidente e decidiu por intervir nos resultados, decisão que envolveu o namorado de Quinn. O envolvimento amoroso com Fitz toma grande parte da trama e os bastidores da Casa Branca, e em alguns pontos afeta diretamente o exercício da presidência. Sua personalidade complexa é ainda mais esmiuçada quando está se relacionando com o presidente. Criada para “estar no topo” e não ser “mais uma na multidão”, a relação de pressão e autoritarismo que recebeu do pai e a juventude em colégios internos tornou Olivia uma mulher fechada emocionalmente e com sérios problemas de relacionamento. Em todas as vezes que estiveram juntos, a independência de Olivia foi um empecilho na

relação dos dois. Em certo momento da série, Olivia se muda para Casa Branca no status de namorada de Fitz, mas não se adapta em ficar em segundo plano em relação a um homem; não consegue lidar em ter uma vida cerceada pela imprensa e pelo FBI e com a vida monótona de uma “quase primeira dama”.

Outra relação complexa da protagonista é com Mellie Grant, esposa do Fitz. Enquanto Mellie ainda era primeira-dama, a relação entre elas pendia entre rivalidade feminina e sororidade. Entre brigas e farpas, ambas têm consciência de seus potenciais e quando Mellie decide lutar pelo sonho de ser a primeira presidente mulher dos Estados Unidos, convida Olivia para coordenar a campanha. A parceria que se repetiu – agora para eleger uma mulher – teve o mesmo sucesso, apesar dos percalços típicos da narrativa de Shonda. A sétima temporada da série estreou com duas mulheres no poder. Mellie como presidente e Olivia como chefe de gabinete. Logo no primeiro episódio temos uma fala brilhante de Olivia para a mais nova presidente dos Estados Unidos sobre gênero:

Há três coisas que você deveria saber sobre mim, mas preciso lembrá-la. Uma, não me ignore. Porque, dois, eu estou sempre certa. É frustrante, acostume-se. E, três, só existe nós. Você e eu somos tudo que existe. Nós temos tudo. O povo, o púlpito, o poder, as armas, tudo. Tudo nosso. Para defender e criar melhorias para aqueles que servimos. Mas os homens fora dessas paredes ovais? Eles querem tirar tudo de nós. Porque eles estão aterrorizados. Estão indignados. Porque eles perceberam que todos esses séculos de misoginia e privilégios e conformismo acabaram. Por isso nunca você deve escutar um homem em vez de mim. Porque o seu sucesso como presidente é minha prioridade. Eu, sozinha, te protejo. Sempre! Você quer manter os bárbaros no portão? Quer segurar essas paredes? Você quer continuar tendo tudo, reverter às marés da injustiça, redesenhar o mapa, inundar a escuridão com luz, ganhar o nosso lugar e tornar uma mulher no poder não uma novidade, mas a norma? Então você tem que parar de pensar em mim como uma funcionária e começar a pensar em o que eu realmente sou. [...] A chefe. Confie em mim, somente em mim e eu vou te transformar em um monumento. Ignore-me, deixe que *eles* fiquem entre nós, e eu vou te transformar num asterisco.

Olivia, não apenas nesse episódio, mas em muitos outros, demonstra ter total ciência do significado de ocupar cargos de poder. Ao falar “eles estão aterrorizados. Estão indignados. Porque eles perceberam que todos esses séculos de misoginia e privilégio acabaram”, ela entende o patriarcado como forma de dominação política, bem como fizeram as autoras feministas da segunda onda do movimento, Simone de Beauvoir, Betty Friedan e, principalmente, Carole Pateman, filósofa que reinterpretou a teoria política do Contrato Social em sua publicação de 1988, *O Contrato Sexual*.

Pateman lê a teoria como uma atualização da ideologia do patriarcado, adaptada a circunstâncias políticas renovadas. Segundo a autora, para entender o contrato sexual dentro da teoria liberal é necessário estudar suas três expressões: o contrato social, o contrato de trabalho e o contrato de casamento (MIGUEL, 2015:6).

A teoria política dominante deturpa sistematicamente os dois primeiros e ignora o último (PATEMAN, 1988:5). Em todos eles, a exploração sobre a mulher é mantida:

A dominação dos homens sobre as mulheres e o direito dos homens de desfrutar de igual acesso sexual às mulheres estão em questão da produção do pacto original. O contrato social é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição. O contrato original constitui tanto a liberdade quanto a dominação. A liberdade dos homens e a sujeição das mulheres são criadas por meio do contrato original - e a natureza da liberdade civil não pode ser estendida sem a metade faltante da história, que revela como o direito patriarcal dos homens sobre as mulheres é estabelecido por meio do contrato. (PATEMAN, 1988:2)

Scandal é uma série constituída por mulheres que se rebelam contra o patriarcado. Olivia trava, a cada episódio, uma luta contra a sujeição que o pai estabelece. Mellie Grant, que, por anos, tomou o sonho do marido em ser presidente para si e tolerou um estupro cometido pelo próprio sogro, Big Grant, em troca de apoio ao marido à presidência, sai das sombras de Fitz e assume um novo propósito para sua vida. Abby dá um basta em um casamento abusivo e torna-se uma brilhante advogada até chegar à Casa Branca como Chefe de Gabinete no governo de Fitz.

Além de ocupar o cargo de chefia na administração de Mellie, Olivia torna-se a nova comandante da B-613, o que a leva a tomar as mesmas atitudes que sempre julgou no seu pai usando as mesmas justificativas dele: pelo bem da República. Pope toma várias atitudes para fazer a filha parar, mas sempre que se encontram, Olivia explode. Em uma das vezes, no sétimo episódio da sétima temporada, o trauma da criação e as inúmeras intercessões por parte de Pope na vida da filha vêm à margem e é possível, em uma fala, entender o dano causado pelo pai na personalidade da protagonista:

Você me deu uma mãe morta, uma vida no internato e então você me disse tudo o que eu sabia era uma mentira. Você me tirou o único homem que eu realmente amei. Você matou o filho dele. Você constantemente apagou minhas esperanças, meus sonhos, minhas ambições. Você me ensinou que o único valor de se manter é a República. Você me fez em sua própria imagem [...] Eu sou exatamente como você me fez. Esse raio de luz que você acha que eu sou não é uma fogueira quente, pai. É um maçarico.

5.3 Annalise Keating em *How To Get Away With Murder*

*Não tem verdade no tribunal. Só tem sua versão contra a dos outros. A justiça é assim.
Não tem certo, nem justo. É só a versão mais convincente.*
– Annalise Keating

Annalise Keating é uma renomada advogada e professora de Direito Penal da fictícia Faculdade de Direito de Middleton, onde também se formou. Cresceu em um ambiente de pobreza, no subúrbio de Memphis, no Tennessee. Sua infância foi conturbada devido aos abusos sexuais que sofreu por parte do tio. Quando sua mãe, Ophelia, descobriu, matou o irmão ao incendiar a casa em que família morava. O trauma, nunca superado por Annalise, assombra e influencia sua personalidade e relações.

É possível analisar que a protagonista fez de tudo para esquecer e deixar para trás a vida que teve na infância. Um exemplo disso é ter trocado seu nome de batismo, Anna Mae Karkness e raramente visitar sua mãe e irmãs. Apenas nos momentos de mais alta tensão que Annalise “fugiu” para o Mississippi, mas não houve uma vez em que sua visita não reacendesse as feridas da família em torno dos abusos sofridos pela personagem, principalmente em sua tensa relação com o pai, que foi omissivo ao trauma.

Determinada e batalhadora, Annalise deixou sua cidade natal quando conseguiu uma bolsa de estudos em Harvard e ganhou fama no ambiente jurídico defendendo os indefensáveis e sempre fez de tudo para ganhar seus casos – inclusive utilizando de meios nada éticos. A personagem apresenta duas personalidades na série: profissionalmente, perante a sociedade, é uma mulher autoconfiante, imponente e implacável nos tribunais. Em suas relações pessoais e familiares, uma mulher refletindo seus traumas, insegura e de baixa autoestima.

A única fraqueza conhecida por todos na série é o seu alcoolismo, muitas vezes usado pelos seus inimigos para desacreditar seu trabalho. Annalise buscou a bebida no momento em que sofreu outro grande trauma: a morte do seu filho. A perda aconteceu quando Annalise trabalhava no Caso Marrone, processo que acusava o poderoso empresário Charles Marrone de ter assassinado a sua noiva e a protagonista era sua advogada de defesa. Wallace Marrone, pai de Charles, chantageou sua então empregada doméstica, Rose, ameaçando a vida de seu filho, Christophe, a ser o álibi de Charles. Quando Annalise foi orientá-la sobre o que dizer na corte, ela descobre que a

doméstica foi frequentemente estuprada por Wallace e, ao receber e confirmar a informação com o cliente, a advogada foi atingida por um carro enquanto seguia para a delegacia, enquanto Rose foi assassinada em casa.

O bebê de Annalise não sobreviveu e, conseqüentemente, o seu casamento com Sam Keating, um prestigiado psicólogo, não se recuperou do trauma. A partir daí, o matrimônio tornou-se uma fachada e cada um passou a ter relacionamentos extraconjugais. Annalise inicia a série envolvida com o policial Nate Lahey, com quem mantém laços emocionais, mas não foi o único amante apresentado na trama. Em flashbacks, descobrimos que a protagonista é bissexual e já namorou a colega de profissão Eve Rothlo, a quem Annalise deixou para se casar com Sam. Dado um momento, elas têm uma recaída, mas não seguem juntas.

O filho de Rose chega a ser suspeito pela morte da mãe, mas por falta de provas é liberado pela polícia e encaminhado para um orfanato. Ao ser adotado recebeu um novo nome: Wes Gibbins. O estudante foi retirado da lista de espera da faculdade de Middleton por influência de Annalise, além de ter sido convocado para trabalhar com ela. Aqui temos uma característica da protagonista: a advogada criminalista livra seus clientes da lei custe o que custar, mas procura sempre recompensar os inocentes. Se no tribunal a personagem impede que a justiça seja feita, fora dele a protagonista procura fazer o que julga justo por essas pessoas.

Annalise tem apelo pelos movimentos raciais. A quarta e atual temporada do seriado estreou com a advogada em decadência. Sem casa e sem emprego, decide alugar um apartamento simples e trabalhar na Defensoria Pública. Seu primeiro caso é mostrado no segundo episódio e sua cliente é Jasmine Bromelle, uma mulher negra presa quando tinha apenas 13 anos por prostituição, mas que cumpre a pena atual por posse ilegal de arma de fogo. Durante o julgamento do caso reaberto, ao interrogar Sr. Hedstrom, magistrado que julgou o caso da personagem quando era uma criança, a protagonista evidencia o racismo da Corte:

Qual é a idade da ré no momento das acusações? [...] Por que você estava processando-a por prostituição em vez de trata-la como vítima de tráfico sexual? [...] No seu tempo acreditava-se que uma criança de 13 anos estava escolhendo fazer sexo com adultos por dinheiro? Sheri Watson, Patricia Adams, Carol Anne Peterson... [...] Todas elas são menores que foram pegas por prostituição em 1968. Todos são casos atribuídos a você. Mas, em vez de acusa-las, você solicitou que elas fossem enviadas para a reabilitação [...] Cada um desses casos é praticamente idêntico ao da minha cliente em todos os

sentidos, exceto por um fato... minha cliente é negra e todas essas garotas eram brancas. Se Jasmine fosse tratada como uma garota branca, ela teria sido enviada para um lugar seguro. Talvez até pudesse ter ido à escola. [...] Mas é tida como criminosa pelos oficiais e promotores cujo dever era protegê-la e salvá-la do inferno que foi a infância dela. [...] Mas você a devolve para as ruas até que ela fosse fichada e não pudesse ter trabalho, habilitação do governo, assistência [...] Cada violação leva à seguinte, em razão da primeira prisão. [...] O sistema que deveria proteger esta menina de 13 anos, a culpou e condenou a uma vida saindo e entrando da prisão. Pois é o que fazemos com negros, mulheres e gays neste mundo. Fechamos os olhos e dizemos que as vidas deles não importam. Mas eles são importantes. Jasmine Bromelle é importante. Por mais que pudéssemos voltar a 1968, e de algum jeito ajudar esta jovem em vez de castigá-la, mas não podemos... Eu não posso. Mas não está certo. Por isso que eu exijo ao Tribunal que não apenas anule as acusações atuais, mas todas as condenações anteriores dela. É a única maneira de dar à Sr.^a Bromelle a decência humana básica da qual ela foi privada a vida toda.

No episódio seguinte, a protagonista reabre o caso de um jovem negro acusado de matar a esposa na frente da filha do casal, que na época tinha dois anos. O rapaz passou 12 anos na cadeia alegando inocência e no fim do episódio, ao provar a inocência do personagem expondo os erros da Defensoria Pública, Annalise decide ajuizar uma ação coletiva.

O sistema está falhando, a defensoria não tem recursos e pobre estão pagando o preço. E nós sabemos, mas toleramos. Ninguém faz nada para ajudar [...] Fiz com que a Defensoria Pública do Estado da Filadélfia admitisse que ela não podia dar aos clientes direitos constitucionais durante o julgamento. [...] Ajuizarei uma ação coletiva contra o governador, o Estado, o judiciário inteiro, se eu tiver sorte.

A partir daí a protagonista trava uma luta contra o sistema que durante toda a sua carreira ela ajudou a manter. Atualmente contra os homens brancos que até então sempre lhe atribuíram respeito, agora eles não medem esforços para desqualificá-la. Seu alcoolismo é o ponto de ataque de seus inimigos, que duvidam da sua capacidade profissional e por vezes questionam a sanidade e o equilíbrio psicológico e emocional da advogada para seguir com o trabalho.

A partir do momento em que se virou contra o Estado, Annalise passou a ser vítima de *Gaslighting*. O termo nasceu em 1938, da peça *Gas Light*, em que um marido tenta deixar sua mulher louca diminuindo todas as luzes (que funcionavam a gás) da sua casa e então negando que a luz tenha mudado quando a sua esposa aponta a diferença. É uma forma eficaz de exercer o controle e o poder sobre a mulher ao fazê-la duvidar de sua própria sanidade e equilíbrio emocional ou psicológico. Na série a protagonista é sistematicamente questionada sobre suas ações mesmo apresentando provas de sua sobriedade, como teste de urina e atestado psicológico.

Consiga o “poder” “rendendo-se” e “sujeitando-se” a qualquer desejo do seu homem, avisava um dos principais manuais de autoajuda dos anos 80, com uma típica retórica de tom feminista. Não retruque, pois um silêncio de dama “fortalecerá” a sua noção de “dignidade” e de “domínio (FALUDI, 2001: 334).

A misoginia também ascende nessa temporada. Annalise é taxada de “maluca” ou “histérica” seja no tribunal ou na Promotoria Pública. Enfrentar o sistema lhe custa sucessivas acusações que a desqualificam por ter uma doença, ou simplesmente por ser uma mulher. A educação das mulheres é orientada para a contenção de seus movimentos e reações, para que falem baixo, sejam discretas e não expressem publicamente raiva ou violência (GUILLAUMIN, 1992:120).

A nova fase da protagonista explicita ainda mais sua complexidade. No caso de Jasmine Bromelle, a narrativa do julgamento foi intercalada com a sessão de sua terapia. Isaac, seu psicólogo, questiona se Annalise não se projetou em Bromelle pelo fato de ter sofrido abuso sexual e uma infância traumática como a detenta. De forma veemente Annalise afirma: “Coisas horríveis aconteceram quando eu era criança, mas eu tive uma mãe que me amava, professores que me disseram que eu era inteligente, que eu poderia fazer faculdade e eu acreditei neles. Eu não sou ela”.

Annalise pode ser definida em duas palavras: complexa e determinada. Ela consegue atingir seus objetivos patinando entre o que é considerado ou não ético. Seu caráter é dubio e mesmo quando mergulha no lado mais obscuro da sua função, consegue encontrar a nobreza em algum momento. Seu lado humano nunca é deixado de lado: Annalise erra, chora, bebe, se isola. É forte, mas não o tempo todo. É uma anti-heroína que a televisão não apresentava há tempos.

6. CONCLUSÃO

O debate em torno das questões de gênero nunca esteve tão em alta desde a eclosão do movimento feminista nos anos 1970. Depois de décadas em decadência, a posição da mulher na sociedade foi uma pauta que explodiu nas redes sociais nos últimos anos. Casos como a luta pela igualdade de gênero na educação da jovem Malala Yousafzai, ativista paquistanesa ganhadora de um Nobel da Paz, o *merchandising* social da cantora norte-americana Beyoncé em lançar um álbum com discurso feminista e os fãs de seriados exaltando os personagens femininos em novas posições ascenderam o termo “*girl power*”.

Desde os anos 70, a música apresentou mulheres em protagonismo, como a já consolidada Cher, a banda The Runaways e em seguida Madonna, esta última como símbolo da liberdade sexual e emancipação da mulher. Na mídia, personalidades representavam a força da mulher, como a Princesa Diana, que não se curvou às convenções sociais impostas pela Coroa Britânica e quebrou paradigmas da monarquia, sendo a primeira princesa a tornar-se ativista de causas sociais. Independentemente dos seus contextos sociais, Malala e Diana não se conformaram com a sociedade em que se encontraram. Se música teve herdeiras como Beyoncé e personalidades femininas renovadas, a televisão americana sempre foi carente da representatividade da mulher moderna independente e bem-sucedida.

Como apresentado no presente trabalho, nos anos 1950, diante da massificação da televisão, Theodor Adorno alertou sobre o desserviço que o aparelho poderia fazer à sociedade pelo seu alto poder de alienação. Considerando a representatividade que as mulheres receberam na época – em total acordo com a então mentalidade da sociedade, podemos afirmar que a teoria de Adorno se cumpriu por anos e que os seriados americanos serviram de manutenção para a sociedade patriarcal em apresentar uma mulher que aspirava somente à vida de mãe e esposa ou dependente de um homem.

Entretanto, a partir dos anos 1990, a indústria dos seriados mudou e a sua temática acompanhou os novos tempos. Já em 2000 podemos fazer uma analogia com a teoria oposta a Adorno, “Teoria dos Media”, de autoria de Marshall McLuhan, que afirma que o meio é a mensagem. O mesmo instrumento que por tantos anos neutralizou a posição da mulher em uma sociedade falsamente moralista e conservadora, agora valoriza sua emancipação. McLuhan ainda afirma que a comunicação é uma extensão

dos seres humanos, e, nesse contexto, a indústria televisiva – o maior meio de comunicação de massa do mundo – faz-se absolutamente poderosa e estratégica para o avanço da luta pelos direitos da mulher e equidade de gênero.

Mesmo com a impressão de que mulheres estão dominando a televisão tanto dentro quanto fora da telinha, quando olhamos o panorama e os números da indústria, percebemos que a representatividade feminina está longe de ser alcançada. Ainda que Shonda Rhimes seja considerada a *showrunner* mais poderosa de Hollywood e suas séries estreladas com brilhantes atrizes em papéis de protagonistas nunca vistos antes serem estrondosos sucessos, Rhimes pode ser considerada a primeira mulher do ramo que recebeu uma grande oportunidade – o horário nobre da maior emissora do mundo – para mostrar sua capacidade na primeira década dos anos 2000. Shonda não podia errar. No terceiro episódio da quarta temporada de *How To Get Away With Murder*, a chefe de Michaela, Tegan Price, mulher e também negra, a alerta para a necessidade de ganhar a final de uma competição entre os estagiários da firma de advocacia *Caplan & Gold*: “Se ele perde, *ele* é ruim. Se você perde, *mulheres* são ruins. Precisa destruí-lo”. Se a *showrunner* errasse em *Grey’s Anatomy*, quantas oportunidades outras mulheres teriam?

Shonda não errou e hoje faz parte do pequeno grupo de mulheres que detém o poder da *writer’s room*, e é dona de apenas três sucessos dentro de um mercado que apresenta mais de 500 seriados por ano. Neste trabalho podemos concluir que mulheres só ganham espaço quando os homens não estão no comando das produções, e pelo fato é necessário haver decisões como de Melissa Rosenberg e Ava DuVerney, em tornar obras exclusivamente realizadas por mulheres e, assim, poder ser dada a chance para que outras mulheres possam ascender na indústria e cada vez mais representar melhor a mulher do século XXI. Oportunidade é a palavra chave da questão de gênero, que, como vimos, ainda é muito mal resolvida na televisão americana.

ANEXO A

DISCURSO PARA A HUMAN RIGHTS CAMPAIGN

14 de março de 2015
Los Angeles, Califórnia

VOCÊ NÃO ESTÁ SOZINHO

Sou escritora desde antes saber escrever.

Eu costumava ditar histórias para um gravador com a minha irmã Sandie. Tentava fazer com que a minha mãe as digitasse. Eu devia ter três anos. E, quando eu aprendi a escrever... escrever abriu *mundos*.

Nada mais fornece aquele zum único em meu cérebro, aquela viagem especial à imaginação. Escrever era... bem, para mim era como me sentar diante de um piano pela primeira vez e perceber que eu sempre soube tocar. Escrever era a minha melodia. Escrever era quem eu era. Escrever era EU.

Passava os dias da escola escrevendo em diários. Ainda os tenho. Pequenos livros cobertos de tecido, em frangalhos e desbotados. Então em uma caixa em meu sótão – cerca de vinte deles, acho.

Pequenos livros cheios de esperanças e sonhos e histórias e dor.

Permitam que eu me descreva como criança: muito inteligente, bastante gordinha, incrivelmente sensível, nerd e dolorosamente tímida. Eu usava óculos espessos, tipo fundo de garrafa. Duas trancinhas estilo *cornrow* percorriam as laterais da minha cabeça de uma forma que simplesmente não ficavam bonitas em mim. E eis o principal: eu era, em geral, a única menina negra na sala de aula.

Não tinha amigos.

Ninguém é mais malvado do que um bando de seres humanos diante de algo diferente.

Eu estava muito sozinha.

Então...

Escrevia.

Criava amigos. Eu dava nomes e escrevia cada detalhe a respeito deles. Dava-lhes histórias e lares e famílias. Escrevia sobre as festas deles e os encontros românticos e as amizades e as vidas e eles eram tão reais para mim que...

Veja bem: Shondaland, a terra imaginária de Shonda, existe desde que eu tinha 11 anos.

Eu o construí na mente como um lugar no qual guardar minhas histórias. Um lugar seguro. Um espaço para que meus personagens Um espaço para que EU existisse. Até que eu pudesse escapar de ser adolescente, fugir para o mundo e ser eu mesma.

Menos isolada, menos marginalizada, menos invisível aos olhos de meus colegas.

Até que eu pudesse encontrar meu pessoal no mundo real.

Não sei se alguém reparou, mas só escrevo sobre uma coisa: estar sozinha. O medo de estar sozinha, o desejo de não estar sozinha, as tentativas que fazemos para

encontrar nossa pessoa, de manter nossa pessoa, de convencer nossa pessoa e não nos deixar sozinhas, sobre a felicidade de estar com nossa pessoa e não nos deixar sozinhas, sobre a felicidade de estar com nossa pessoa e, portanto, não mais sozinha, a devastação de ser deixada sozinha.

A necessidade de ouvir as palavras: *Você não está sozinho*.

A necessidade humana fundamental de que um ser humano ouça outro ser humano dizer a ele: “Você não está sozinho. Você é visto. Estou com você. Você não está sozinho”.

Repórteres e usuários do Twitter me perguntam muito porque me empenho tanto pela “diversidade” na televisão: “Por que é tão importante ter diversidade na TV?”, questionam eles. “Por que é tão desafiador ter diversidade?” “Por que Cyrus precisa ser gay?”

Eu realmente detesto a palavra *diversidade*. Sugere algo... diferente. Como se fosse algo... especial. Ou raro.

Diversidade!

Como se houvesse algo de incomum em contar histórias que envolvem mulheres e pessoas de cor e personagens LGBTQ na TV.

Tenho uma palavra diferente: *NORMALIZAR*.

Estou normalizando a TV.

Estou fazendo com que a TV se pareça mais com um mundo real. Mulheres, pessoas de cor, LGBTQ equivalem a MUITO mais do que cinquenta por cento da população. O que significa isso não é fora do comum. Estou fazendo o mundo da televisão parecer *NORMAL*.

Estou *NORMALIZANDO* a televisão.

Você deveria ligar a TV e ter a opção de ver a sua tribo. E a sua tribo pode ser qualquer tipo de pessoa, qualquer um com quem você se identifique, que se sinta como você, que dê a sensação de lar, de realidade. Você deveria ligar a TV e ter a opção de ver a sua tribo, ver a sua galera, alguém como você lá fora, existindo. Para que você saiba que no dia mais sombrio, quando você correr (metafórica ou literalmente *CORRER*), haverá um lugar, alguém *PARA* correr. Sua tribo está e estará te esperando.

Você não está sozinho.

A meta é: todos deveriam ligar a TV e ter a opção de ver alguém que se parece com eles e que ame como eles. E tão importante quanto: todos deveriam ligar a TV e ter a opção de ver alguém que não se parece com eles e que não ama como eles. Porque talvez então aprendam com essa pessoa.

Talvez não a isolem.

Não a marginalizem.

Não a apaguem.

Talvez até mesmo se reconheçam nessa pessoa.

Talvez até aprendam a amar essa pessoa.

Acho que quando você liga a TV e vê amor, de qualquer um, como qualquer um, para qualquer um – amor verdadeiro –, um serviço foi prestado. Seu coração foi, de alguma forma, ampliado. Sua mente, de alguma forma, cresceu. Sua alma se abriu um pouco mais. Você vivenciou algo.

A simples ideia de que o amor existe, de que é possível, de que se pode ter uma “pessoa”...

Você não está sozinho.

O ódio diminui, o amor aumenta.

Falo muito no meu escritório sobre como imagens importam. As imagens vistas na televisão importam. Elas contam sobre o mundo. Contam a você quem você é. Como o mundo é. Elas formam você. Todos sabemos disso. Há muitos estudos.

Então, se você nunca vir um Cyrus Beene na TV... Um homem homossexual mais velho, durão, do tipo que não faz prisioneiros, republicano, conservador, estilo Donald Rumsfeld, e que ama o marido, James, tão profundamente e tentou desesperadamente não matá-lo...

Se você jamais vir James arrastando Cyrus para o século XXI...

Se você jamais vir o jovem Connor Walsh em *How To Get Away With Murder* ter o mesmo tipo de vida amorosa e libertina que vimos em personagens heterossexuais na TV, temporada após temporada após temporada...

Se você jamais vir Erica Hahn fazer, de maneira exuberante, o que se tornou conhecido como o monólogo das Folhas nas Árvores ao dizer a Callie que percebeu que é lésbica...

Se você nunca vir Callie Torres, abertamente bissexual, olhar para o pai e dizer com altivez e gritar para ele (minha parte preferida de todas): “Não se reza para se livrar da parte gay!!!”...

Se você jamais vir um personagem transgênero na TV ter família, compreensão, uma Dra. Bailey para amar e apoiá-la...

Se jamais virmos qualquer dessas pessoas na TV...

O que aprende sobre importância dentro da sociedade? O que as pessoas heterossexuais aprendem? O que isso diz aos jovens? Onde isso nos coloca? Onde isso coloca qualquer um de nós?

Recebo cartas e tuitos e pessoas me param na rua. Elas me contam tantas histórias incríveis. O pai me diz como algo que viu em uma das minhas séries lhe deu uma forma de entender o filho quando o rapaz saiu do armário. Ou os adolescentes, todos os adolescentes, cara, que me dizem que aprenderam a linguagem para falar com os pais sobre ser gay e lésbica. As garotas adolescentes que encontraram uma comunidade de colegas e de apoio on-line por conta do relacionamento Callie-Arizona – Calzona.

Recebo histórias e mais histórias.

Havia momentos em minha juventude em que escrever essas histórias na Shondaland literalmente salvou a minha vida. E agora jovens me dizem que literalmente salva a vida deles. Isso provoca uma humildade fora do comum.

E todas as vezes se resume em uma coisa.

Você não está sozinho.

Então.

Escrevo.

Estamos apenas à beira da mudança. Ainda há muito mais trabalho a fazer. Vou aceitar esse prêmio como um incentivo, não como uma realização. Não acho que o

trabalho esteja terminado. Tenho muitos amigos homossexuais cujos casamentos eu gostaria de ver reconhecidos em todos os estados do país.

E há muitas mentes e leis que ainda precisam ser mudadas.

Quero aplaudir a HRC pelo empenho em lutar com tanto afinco pela igualdade e pelo fim da discriminação de todo tipo para a comunidade LGBTQ. O trabalho que fazem é incrível.

Escrever não é diferente para mim agora que do que era quando eu estava usando aquele gravador com a minha irmã Sandie.

Sim, em uma escala maior.

Sim, toda quinta-feira à noite.

Sim, sou menos tímida, sem dúvida menos nerd, obviamente com um estilo melhor.

Os óculos foram substituídos por lentes de contato.

Ainda sou frequentemente a única negra da sala de aula. (Olhem ao redor.)

Mas eis a questão: não estou mais sozinha.

Os personagens que viviam dentro da minha cabeça estão na tela da televisão. Não são apenas meus amigos agora – são também amigos de todos. Shondaland está aberta, e se estiver fazendo o meu trabalho direito, haverá uma pessoa aqui para todos.

Quero dizer o quanto agradeço todo o apoio e a bondade que tenho recebido. Muita gente lá fora logo toma minha defesa das mais incríveis maneiras. Principalmente depois que tuitou com raiva. Tenho muito orgulho do que eu disse à pessoa que tuitou para mim o comentário desprezível sobre “cenas gays”. Eu diria *Bye, Felicia* diversas e diversas vezes. Mas às vezes desejo ter pensado antes e tuitado depois – porque penso só em como PODERIA ter dito algo ainda mais incrível com uma revisão e algumas opiniões?!

Por fim, quero dizer isto:

Se você é um jovem lá fora e é gordinho e não tão bonitinho e nerd e tímido e invisível e magoado, não importa a raça, não importa o gênero, não importa a orientação sexual, estou de pé aqui para dizer: você não está sozinho.

Sua tribo está lá fora no mundo. Esperando por você.

Como tenho certeza disso?

Porque a minha tribo?

Ela está sentada naquela mesa bem *ali*.

Obrigada.

(RHIMES, 2016: 1997-200)

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, artigos e teses

ADORNO, Theodore. *The Quartely of Film and Television*. California: University of California Press, 1954.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo – A experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

FALUDI, Susan. *Backlash. O contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2001.

FURQUIM, Fernanda. *Sitcoms: definição e história*. Porto Alegre: FCF Editora, 1999.

GHILARDI-LUCENA, Maria Inês.(Org.) *Representações no Feminino*. Campinas,SP: Editora Átomo, 2003.

GUILLAUMIN, Colette. *Sexe, race et pratique du pouvoir: L'idée de Nature*. Paris: Côté-Femmes, 1992.

HALL, Richard A. *Issues of Patriotism, Race, and Gender in Captain America Comic Books, 1941-2001*. Alabama: Auburn University,2011.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como extensões do homem*. Nova York: McGraw-Hill Book Company, 1964.

MISSIKA, Jean-Louise. WOLTON, Dominique. *Televisão: das Origens ao Multimídia e à Interatividade*. 2005. Disponível em: http://www.fcsb.unl.pt/cadeiras/htv/artigos/Televisao_das%20origens.pdf. Acessado em: 23/09/2017.

PALLOTINI, Raquel. *Dramaturgia da televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PATEMAN, Carole. *O Contrato Sexual*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

RHIMES, Shonda. *Year of Yes: How to Dance It Out, Stand In the Sun and Be Your Own Person*. Estados Unidos: Simon & Schuster, 2016.

VALENZZI, Mirlei A. M. *The Wonder Years: a identidade americana na mídia televisiva*. 2003. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2003. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-19092004-113605/. Acessado em: 20/10/2017.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Reino Unido: Hogarth Press, 1929.

Sites acessados

ARBEL, Tali. *Netflix wins 'Scandal' creator Rhimes in blow to Disney, ABC*. 14, aug. 2017. Disponível em: <https://www.apnews.com/8239e543b6364e0b98132f904fa073ad>. Acessado em: 10/11/2017.

COLETI, Caio. "Grey's Anatomy vale US\$ 2 bilhões, mas não estou calçando sapatos bilionários". 8, nov. 2017. Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/series-e-tv/2017/11/greys-anatomy-vale-us-2-bilhoes-mas-nao-estou-calcando-sapatos-bilionarios-diz-shonda-rhimes>. Acessado em: 10/11/2017.

FALLON, Kevin. *How Scandal On ABC got off the ground*. 3, abril, 2012. Disponível em: <https://www.thedailybeast.com/newsweek/2012/03/04/how-scandal-on-abc-got-off-the-ground.html>. Acessado em 04/11/2017

FERNANDEZ, H. Maria. *Queen Sugar's All-Female Directors on How the Show Gave Them Their First TV Jobs*. 30, nov. 2016. Disponível em: <http://www.vulture.com/2016/11/queen-sugar-all-women-directors-on-getting-first-tv-jobs.html>. Acessado 30/10/2017.

MARCOS, Natalia. *Séries da TV: da idade de ouro à overdose?* Madri, 5, jun. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/03/cultura/1464971639_931129.html. Acessado em: 22/10/2017.

MEISLER, Andy. *The Man Who Keeps E.R.'s heart Beating*. Nova York, 26 fev. 1995. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1995/02/26/arts/television-the-man-who-keeps-er-s-heart-beating.html>. Acessado em: 24/10/2017.

NADALE, Marcel. *O que é o teste de Bechdel?* 22, set. 2015. Disponível em: <https://mundoestranho.abril.com.br/cinema-e-tv/o-que-e-o-teste-bechdel/>. Acessado em: 20/11/2017.

NUSSBAUM, Emily. *Difficult Women*. Nova York, 29 jul. 2013. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/29/difficult-women>. Acessado em 25/10/2017.

RABELO, Thiago. *Jessica Jones, de Melissa Rosenberg*. 13, de jun. 2017. Disponível em: <https://revistamoviemment.net/jessica-jones-vale-a-pena-f3381b82e0e7>. Acessado em: 28/10/2017.

RHIMES, Shonda. *Network TV is broken. So How Does Shonda Rhimes Keep Making Hits?* Nova York, 9, mai. 2013. Entrevista concedida a Willa Paskin. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/05/12/magazine/shonda-rhimes.html?pagewanted=all>. Acessado em: 25/10/2017.

ROSENBERG, Melissa. *'Vai ser difícil um vilão tão bom como Killgrave', diz criadora de 'Jessica Jones'* [8 de março, 2016]. São Paulo: Folha de São Paulo. Entrevista concedida a Gabriela Sá Pessoa. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1747414-vai-ser-dificil-um-vilao- tao-bom-como-kilgrave-diz-criadora-de-jessica-jones.shtml>. Acessado em 27/10/2017

RUBENSTEIN, Janine. *Ava DuVernay on Having Only Female Directors for Show Queen Sugar: 'If Game of Thrones Can Have All Men, We Can Have All Women'*. 2 de jul., 2016. Disponível em: <http://people.com/celebrity/ava-duvernay-on-having-all-female-directors-for-new-show-queen-sugar/>. Acessado em: 29/10/2017.

SEPINWALL, Alan. *Review: Kerry Washington is strong in ABC's 'Scandal'*. 4, abril, 2012. Disponível em: <http://uproxx.com/sepinwall/review-kerry-washington-is-strong-in-abcs-scandal/>. Acessado em: 04/11/2017

SMITH, Judy. *Inspiradora de 'Scandal', Judy Smith fala sobre o trabalho na série*. Rio de Janeiro, 11, out, 2013. Entrevista concedida a Liv Brandão. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/inspiradora-de-scandal-judy-smith-fala-sobre-trabalho-na-serie-10330003>. Acessado em: 04/11/2017.

SUTTER, Kurt. *The Showrunner Transcript: Sons of Anarchy's Kurt Sutter*. Nova York, 20 mai. 2011. Entrevista concedida a Mike Flaherty. Disponível em: http://www.vulture.com/2011/05/kurt_sutter_showrunner_transcr.html. Acessado em: 24/10/2017.

TORRES, Bolívar. *'The Wire', a série que conquistou as ciências sociais*. Rio de Janeiro, 29, nov. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/the-wire-serie-que-conquistou-as-ciencias-sociais-14689794>. Acessado em: 22/10/2017.

WILLIAMS, Venus. *Ava DuVerney*. 2017. Disponível em: <http://time.com/collection/2017-time-100>. Acessado em: 02/11/2017.

WITCHEL, Alex. *Mad Men Has Its Moment*. Nova York, 22 jun. 2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/06/22/magazine/22madmen-t.html?pagewanted=all>. Acessado em: 24/10/2017.

WRITER, AP television. *These 10 new fall TV shows are worthy of a first-night look*. 27, aug. 2014. Disponível em: <http://www.kansascity.com/entertainment/tv/article1308483.html>. Acessado em: 11/11/2017

Vídeos

ACADEMY, Television. *Viola Davis Gives Powerful Speech About Diversity and Opportunity Emmys 2015*. Youtube. 20, set, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OSpQfvd_zkE. Acessado em: 07/11/2017.

MOREIRA, Carol. *O que faz um SHOWRUNNER nas séries de Tv?* 12, jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cdgKgIAIODM>. Acesso em: 25/10/2017.

MOVIETONE, British. *Olympics – Hitler open the games – 1936*. YouTube. 21, jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jXmDQY8IO>. Acessado em: 7/10/2017.