

O TRATAMENTO DA MULHER NAS SÉRIES TELEVISIVAS NORTE-AMERICANAS

WOMEN'S TREATMENT IN THE NORTH AMERICAN TV SERIES

Anna Tous Rovirosa¹

RESUMO

O tratamento da mulher nas séries televisivas norte-americanas evoluiu em consonância com as mudanças sociais. Constatamos a reaparição de motivos tradicionais como a princesa sacrificial, o bovarismo, a prostituta e o redentor, que têm uma influência destacada no tratamento televisivo da figura feminina. O artigo descreve também a evolução da imagem da mulher nos seriados televisivos femininos para finalizar constataando a aparição de um modelo feminino masculinizado, a permanência das mulheres *unruly*, do culto ao corpo e a coisificação da mulher, assim como o modelo das mulheres fortes e a questão da maternidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Mulher; Gênero; Seriados; Televisão; Séries televisivas norte-americanas.

ABSTRACT

The treatment of women in the American television series developed in line with social changes. We note the reappearance of traditional motifs as the sacrificial princess, bovarisme, the prostitute and the redeemptor, which have a prominent influence in television treatment of the female figure. The article also describes the evolution of the image of women in television series to finish noting the appearance of a masculinized female model, the permanence of unruly women, the cult of the body and the objectification of women as well as the model of strong women and the issue of motherhood.

KEYWORDS:

Woman; Genre; TV series; Television; USA TV series

1 Doutora em Comunicação e Professora da Facultat de Ciències de la Comunicació da Universitat Autònoma de Barcelona. Recebeu o III Prêmio do Conselho Audiovisual da Catalunha para Pesquisa em Comunicação. Foi professora visitante na Universidade Federal da Bahia, em 2009. anna.tous@uab.cat. BARCELONA, Espanha.

INTRODUÇÃO²

O ser humano como criador é consciente de que é impossível ser original. No que se refere a temas e argumentos, sabe que a única escolha que pode fazer dentre as fontes temáticas existentes está condicionada pelos temas e gêneros que são próprios de uma época concreta, definida por uma série de características sociais, tecnológicas, econômicas, políticas e culturais que a determinam e determinam a produção cultural do momento. Da mesma forma que com os temas, o surgimento e o êxito de um gênero em uma época determinada obedecem a condições sociais que o favorecem e determinam.

Interessa-nos indagar qual é o substrato antropológico subjacente aos temas que compõem um produto determinado, o que não significa que deva existir sempre, obrigatoriamente. A intertextualidade como um ingrediente inevitável da cultura ocidental está amplamente aceita por diversos estudiosos³. Apesar de que a ficção contemporânea seja cada vez mais autoreferente, a narrativa audiovisual continua marcada pela recorrência temática aos mitos e temas tradicionais de nossa cultura. Trata-se de relatos que costumam ter uma leitura antropológica diáfana, como se deduz do ressurgimento constante de temas literários e de sua atualização constante, a partir de um *mythos* gerador.

O objetivo deste artigo é descrever em que séries televisivas contemporâneas encontram-se temas e mitos referentes às mulheres e com que relevância e intensidade. Não houve uma pretensão de exaustividade na escolha das séries analisadas, mas sim de representatividade na produção cultural contemporânea, quando as séries televisivas norte-americanas desfrutaram de uma elevada qualidade.

Nas séries televisivas contemporâneas atualiza-se um conjunto de invariantes: recorrências temáticas que vão reaparecendo e que dependem de um *mythos* gerador. O tratamento das mulheres nos seriados evoluiu em consonância com as mudanças sociais, como veremos a seguir. Em primeiro lugar constata-se a reaparição de motivos tradicionais como a princesa sacrificial, o bovarismo, a prostituta e o redentor, que têm uma influência destacada no tratamento televisivo da figura feminina. Em seguida faz-se referência à mencionada evolução através das séries televisivas femininas, para

2 Este artigo foi anteriormente publicado como o capítulo 4, de Tous-Rovirosa, Anna. *Mites em Sèrie: els temes clau de La televisió*, Editora Trípodos, Barcelona, 2013. Tradução do catalão de Marcos Palacios.

3 Veja-se Borges, 1976; Frye, 1977; Bloom, 1991; Simone, 2000.

finalizar-se constatando a aparição de um modelo feminino masculinizado; a permanência ainda das mulheres *unruly*, do culto ao corpo e da coisificação da mulher.

1. A PRINCESA SACRIFICIAL

Claire Littleton (Emilie de Ravin) assume o papel de princesa sacrificial em *Lost* e Ethan Rom (William Mapother) o de animal ameaçador, assassinado por Charlie Pace (Dominic Monaghan), que está enamorado de Claire, a jovem grávida. Ethan Rom ameaça matá-los um a um (mantendo a invariante dos contos, nos quais os dragões raptavam uma donzela a cada noite) se não lhe devolvem Claire, que se fará de isca para capturá-lo⁴. A permanência de algumas recorrências temáticas que coincidem em séries de diferentes idiossincrasias e subgêneros permite que se possa continuar falando da recorrência temática em sentido amplo⁵. Em *CSI - Crime Scene Investigation* - também se observa o motivo da mulher que se faz de isca para o assassino. Trata-se da agente Sara Sidle (Jorja Fox) no episódio “The Strip Strangler” (1.23). Em ambas as séries, duas mulheres de um grupo heterogêneo, formado por homens e mulheres, oferecem-se como recompensa para capturar o inimigo que coloca em perigo todo o grupo, seja um assassino serial (*CSI: Crime Scene Investigation*) ou um sequestrador desconhecido e muito violento, que pertence ao grupo dos Outros (*Lost*). Trata-se de um motivo literário que provém da princesa sacrificial dos contos. Dividimo-lo no que consideramos seus quatro elementos básicos: o rapto, a mulher, o assassino e o herói. Está composto pelas funções actanciais e pelo esquema narrativo do modelo greimasiano canônico (GREIMAS, 1976, 1979). O cerne da reiteração do motivo da princesa sacrificial tem, portanto, uma tripla vertente, formada pela mulher sacrificial e sacrificada, a serpente engolidora e o herói que salva o povo.

Nos contos maravilhosos russos era habitual o rapto da princesa por uma serpente, um pássaro de fogo ou o vento, que mais adiante se revelam como espíritos malignos e demônios (PROPP, 1987:318-319).

En ocasiones [la serp] aparece amenazante, asedia a una ciudad y exige como tributo una mujer para casarse con ella o comérsela. Este motivo, que se puede denominar brevemente <<los tributos de la serpiente>> se halla muy difundido y sus caracteres son muy uniformes

4 “Homecoming”, 1.15

5 Relativamente à importância crescente da intertextualidade metatelevisiva, veja-se Olson Scott (1987, 1990), Carlón (2005), Tous-Rovirosa (2008 e 2010).

(...) en aquel reino se entregaba cada mes una muchacha a la serpiente de las siete cabezas; y le tocaba a la hija del rey (PROPP, 1987: 319)⁶

O motivo dos tributos da serpente ou do enfrentamento com a serpente tem origem na serpente engolidora que Propp relaciona com os ritos de “engolimento” e “eructação”, praticados por diversas tribos primitivas (PROPP, 1987: 329-331), celebrados em cabanas com forma de monstros. Depois do rito, o neófito estava imbuído dos poderes mágicos que lhe seriam úteis para vencer as feras⁷. O significado do rito e do mito é o seguinte:

Para unirse al animal totémico, para convertirse en él y entrar con él en la estirpe totémica, hay que ser comidos por el animal. El comer puede ser activo o pasivo (PROPP, 1987: 332).

Também se considera que a serpente possui em seu ventre o fogo e os frutos da terra, segundo um mito das Ilhas do Almirantado (PROPP, 1987:333). A narração do rito segue sempre a mesma evolução:

A continuación, los mitos se complican con la introducción de un nuevo personaje: el primero es engullido, y el segundo libera a aquél metiéndose en las mismas fauces e hiriendo al engullidor desde su interior (...). Las formas de esta muerte cambian poco a poco. El engullidor es matado con las flechas, con la lanza, con el sable, es descuartizado por el sable que está a caballo (PROPP, 1987:356).

O motivo também é bíblico (Jonas obtém o dom profético no ventre de uma baleia) e remete à tradição greco-latina (Cronos devorando seus filhos, conferindo-lhes divindade). Mantém-se o caráter positivo do mito e do rito original, que conferem força ao herói e ajudam-no a vencer o inimigo. No que concerne às constelações temáticas e antropológicas propostas por Durand (1973), o discípulo de Bachelard enfatiza o motivo antropológico do “engolimento”, a “intimidade digestiva”, em oposição à ascensão, que “é apelo à exterioridade” (DURAND, 1973: 227), assim como na descida aos abismos, às profundezas, e na ressurreição de Cristo (DURAND, 1973: 231). Estratificou-se ao largo da tradição cultural e costuma ser acompanhado pela figura do herói que salva a princesa, em algumas ocasiões dando lugar a lendas, como a de São Jorge que, montado a cavalo, mata o dragão, uma forma já presente nos contos e mitos analisados por Propp.

6 Os trechos e citações em espanhol e inglês no original foram assimnatidos na tradução (Nota do Tradutor).

7 “A permanência no estômago da fera conferia a quem saía dele capacidades mágicas, em especial o poder sobre as feras” (PROPP, 1987: 332).

Colocar a princesa em perigo ou sacrificá-la equivale a salvar outras vidas, com a captura do assassino (a serpente ou o dragão). Entre os motivos literários sobre a mulher sacrificial destaca-se a tradição cultural ocidental do século XIX, que exaltava o papel da mulher como a “guardiã da pureza e da integridade do lar” (DIJKSTRA, 1984: 8), vinculada por sua pureza à imagem da Virgem Maria (DIJKSTRA 1984: 18) e com representações concretas como em *Hard Times*, de Charles Dickens (1854) ou na personagem de Elsa, em *Lohengrin* (Richard Wagner, 1848). No século XIX considerava-se que a capacidade de sacrifício da mulher colocava-a acima do homem (DIJKSTRA, 1984: 13). Julieta (*Romeo e Julieta*), Mimi (Murger, versão *La Bohème*, de Puccini) e Ofélia, em *Hamlet*, são exaltadas no século XIX como figuras femininas paradigmáticas do sacrifício por amor:

(...) último e insuperable ejemplo de mujer autosacrificada y enloquecida por amor (...) se rodeaba de flores para mostrar su parecido con las mismas y, al final, se introducía en una húmeda tumba, satisfaciendo así las más profundas fantasías de sumisión femeninas de los hombres del s.XIX (DIJKSTRA, 1984: 42).

2. A PROSTITUTA E O REDENTOR

Outro caso de recorrência temática é o da relação íntima de um dos protagonistas masculinos com uma prostituta, presente tanto em *CSI: Crime Scene Investigation*, entre os personagens de Nick e Kristy⁸, como em *Nos Bastidores do Poder (The West Wing)*, entre os personagens Sam e Laurie. As consequências do fato são idênticas nas duas séries: arrependimento do personagem masculino, mal-estar com seus superiores hierárquicos e utilização perversa do fato por parte dos antagonistas correspondentes. Mario Praz (1999: 209-210) assinala diversos casos do “motivo da prostituta regenerada pelo amor”, dos quais se destacam a cortesã de *Manon Lescaut* (1731), a Julieta das *Confissões*, de Rousseau, a balada *Der Gott und der Bajadere*, de Goethe, e a Lady Millford de *Kabale und Liebe*, de Schiller. Para os Românticos, o motivo é um dos aspectos da beleza contaminada.

O motivo tem uma dupla vertente: a mulher perigosa e o homem redentor. Um personagem masculino com atributos de valor positivos tem amizade e relações sexuais com uma prostituta. Faz referência ao homem que peca, mas se afasta da mulher, com vontade redentora. Malgrado sua intenção, o motivo tem um final trágico. O papel

8 “I-15 Murders”, 1.11; “Boom”, 1.13

reservado ao homem é o do jovem herói que resiste à tentação - *Parsifal*, de Wagner (1882); Ulisses e as sereias, na *Odisséia*. Trata-se do motivo literário que articula o filme *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990). Em *CSI: Crime Scene Investigation*, Nick (um dos protagonistas) faz uma alusão direta ao filme: “Isto não é *Pretty Woman*”⁹, alusão explícita que caracteriza as citações autoreferenciais. Biblicamente, o remetimento é a Jesus e Maria Madalena.

A mulher perigosa, como fonte de pecado: a tradição cultural e literária da *femme fatale* remonta às sereias (na *Odisséia* de Homero e também no *Ulisses* de Joyce), passando pelas bruxas e súcubos, até chegar a Carmen, “mulher carnal e fatal moderna, mulher dionisiaca e arquétipo noturno (...), a mulher-diabo” (GUBERN, 2002: 61-63).

O motivo se faz especialmente presente no Decadentismo, entre finais do século XIX e princípios do XX, em obras como *La belle damme sans merci*, de John Keats (1819); *O crime do padre Mouret* (1875) e *Nana* (1879), ambas de Émile Zolá; *A tentação de Santo Antônio* (1874) e *Salammbó* (1862), de Gustave Flaubert; *Salomé*, de Oscar Wilde (1894); o poema *Hérodíade*, de Mallarmé (1864); *Turandot* (Giacommo Puccini, 1926), *La Femme le Pantin*, de Pierre Louÿs (1898); a pintura *O vale da inocência*, de L.V. Hoffmann (1897).

Intermediando os dois casos de recorrência observados, constatamos a vigência da oposição tradicional entre a mulher santa, angelical, e a mulher prostituta, pérfida, vampiresca. Para o homem é reservado um papel redentor, salvador ou de resistência à tentação. Consideramos extrapolável a afirmação de Gubern a propósito de Carmen:

Hoy se admite que, mediante la mujer fatal, el deseo hace patente la vulnerabilidad del varón deseante y le hace temer u odiar a la causa de su flaqueza, dando como resultado ese arquetipo cultural masculinista (GUBERN, 2002: 61).

Veremos a seguir como os binômios mencionados perduram atualmente, reformulados.

3. MADAME BOVARY

The Female Quixot, or the Adventures of Arabella, de Charlotte Lennox (Londres, 1752), é uma suposta transposição diegética de mudança de sexo do Quixote que inicia o bovarismo (GENETTE, 1982: 380). O bovarismo se define como a insatisfação de uma pessoa

9 “Boom”, 1.13

com sua própria vida, sendo habitualmente considerado um atributo feminino: uma mulher demasiadamente fantasiosa, com a cabeça cheia de caraminholas, normalmente porque leu demais, padece de um excesso de imaginação que a faz sonhar que conseguiria seu desiderato de felicidade em uma vida que não é a sua. *The Female Quixot* inicia, portanto, um arquétipo¹⁰ literário reproduzido na história da literatura e na criatividade em termos gerais, recorrendo na série televisiva *Desperate Housewives* e influenciando na figura feminina televisiva em termos mais amplos.

Além da própria obra que dá nome ao fenômeno, *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1856), os casos mais relevantes são *Ana Karênina* (Léon Tolstói, 1875-77), *La desheredada* (Benito Pérez Galdós, 1881) e *Pilar Prim* (Narcís Oller, 1903). Algumas variantes do arquétipo com certa transcendência são *Nana* (Émile Zolá, 1879; variante prostituição), *Portrait of a Lady* (Henry James, 1881; variante perda da liberdade), *La Regenta* (Leopoldo Alas, 1884-1885; variante culpabilidade católica), a personagem de Lulú, de *Erdgeist* e *Die Büsche der Pandora* (Frank Widekind, 1895 e 1902; variante Don Juan feminino, segundo Genette, 1982: 380), *La Gaviota* (Fernán Caballero, 1849) e *Lolita* (Vladimir Nabokov, 1955; variante púbere).

Flaubert consagra o arquétipo da mulher adúltera. Valverde define a obra como uma “amarga sátira contra os sonhos românticos” (VALVERDE, RIQUER, 1970: 120), definição plenamente aplicável à série *Desperate Housewives*. O que persistiu naqueles temas, a razão que os coloca em movimento, é o mito, o arquétipo. Naquele caso trata-se da luta interna da protagonista entre a obediência às normas e costumes sociais e a liberdade e o desejo sexual, entre “a necessidade de ser fiel à ordem burguesa” ou transgredi-la através do pecado sexual (BLLÓ-PÉREZ, 1995: 174). Partimos do pressuposto da recorrência do tema: as diversas manifestações literárias, cinematográficas e culturais do arquétipo, de Nabokov a *American Beauty*¹¹, são um ser único e distinto ao mesmo tempo, como uma personagem com uma série de disfarces que a modificam, mas não alteram sua essência: o herói de mil caras (CAMPBELL, 1949) ou as máscaras da ficção (GUBERN, 2002).

10 Definimos arquétipo como um dos elementos que conformam a recorrência temática, juntamente com os mitos e os temas : “Ainda a um nível mais concreto há que se falar - dentre outros elementos ou figurações - dos motivos, que estão estreitamente relacionados com os temas, e dos personagens, que provêm dos arquétipos (TOUS-ROVIROSA, 2004: 25). Veja-se Boyer (1992: 110-118).

11 Ou para dar um outro exemplo, um personagem secundário de *The Man Who Wasn't There*, filme dos irmãos Cohen (2001).

Em *Desperate Housewives*, as referências ao bovarismo passam pela alusão explícita, através da leitura de *Madame Bovary* no clube de leitura de Wisteria Lane¹², mas os invariantes do tema e sua reaparição na série de Marc Cherry vão mais além. Em primeiro lugar, o matrimônio é produto de um pacto não desejado pela protagonista, com interesses pecuniários, sem uma vinculação romântica. Em *Desperate Housewives*, desde os primeiros episódios, Gabrielle é caracterizada como uma mulher ambiciosa, que se casou com Carlos por motivos econômicos¹³. Para Vargas Llosa (2006: 139), o interesse de Emma Bovary pelas coisas materiais supõe uma extensão do prazer.

Balló e Perez descrevem os elementos constantes do argumento: matrimônio pactuado, vida estável e monótona, apelo do desejo, consumação de um adultério, desengano sentimental com traição ou abandono, decadência econômica, ameaça de escândalo e suicídio (1995), que se cumprem quase integralmente na série.

Gabrielle Solis, a personagem com uma caracterização mais próxima ao bovarismo em *Desperate Housewives*, assim como a protagonista de *La Regenta*, tem um capelão a quem consultar - sobre o adultério com John¹⁴ e a gravidez, sobre se ela e Carlos serão bons pais¹⁵. Há uma referência explícita, com tintas paródicas, no enterro de sua sogra, Juanita. Neste caso a relação hipertextual é produzida pela presença explícita do bovarismo na série e pela combinação adultério-confissão, presente em *La Regenta*, a variante espanhola mais importante do bovarismo, e em *Desperate Housewives*, deixando-se de lado o fato de que o cônego Don Fermín de Pas era não apenas confessor, mas também um dos cortejadores de Ana de Ozores.

Uma das concomitâncias da série televisiva com o bovarismo é que nas diferentes variantes costuma não haver um final feliz; a trama se resolve pelo suicídio ou a morte da protagonista¹⁶. A morte de Mary Alice, em *Desperate Housewives*, supostamente um suicídio durante boa parte da primeira temporada, simboliza a infelicidade das protagonistas.

12 “Anything you Can Do”, 1.7.

13 No episódio Piloto e em um *flash back*, no episódio “Ah, But Underneath” (1.2).

14 “Guilty”, 1.8.

15 “Fear No More”, 1.20.

16 Ou de um dos protagonistas, como no caso de *La Regenta*, que finaliza com o duelo entre o cônego Fermín de Pas e o marido de Ana Ozores, que é morto.

Outra coincidência é a necessidade de manter um determinado status econômico, malgrado as precariedades; tanto Emma Bovary quanto a protagonista de *La Desheradada* vivem acima de suas possibilidades, preferindo aparentar a se alimentar, quando se vêem obrigadas a escolher. Gabrielle tem um comportamento similar em virtude da prisão de seu marido e dos problemas econômicos que daí derivam¹⁷ e acaba por estourar o limite do cartão de crédito de John, seu amante¹⁸. Também mantém uma conversa com Bree sobre o assunto: falam sobre a amizade e as aparências em momentos de crise e Bree faz um empréstimo a Gabrielle¹⁹. A partir daquele momento, em uma cômica inversão desta referência temática, Gabrielle recorrerá aos estratagemas mais inverossímeis para sobreviver à crise, adicionando regularidades genéricas de farsa à série²⁰. Segundo Vargas Llosa (2006: 146), a protagonista de *Madame Bovary* “só pode viver a realidade ilusoriamente”, sendo incapaz de diferenciar entre a realidade objetiva e a subjetiva. Esta característica da personagem de Flaubert explicaria a preferência das personagens influenciadas pelo bovarismo pelas aparências e também pela ficção - nas novelas do século XIX é habitual a crítica ao excesso de leitura das personagens femininas. No caso de Gabrielle, sua paixão pelas aparências é um modo de vida, também profissionalmente: o mundo da moda. Com a maternidade, deixa de ter cuidado com seu aspecto físico, sua aparência, realizando uma das maiores transformações possíveis da personagem.

No que se refere à variante prostituição do arquétipo, Gabrielle diz explicitamente a Carlos que uma mulher bela nunca está só, nunca lhe falta nada; consegue que seu amante menor de idade²¹ lhe ceda o cartão de crédito²², usa-o desmesuradamente e, quando o esgota, faz-se convidar para jantar por um homem totalmente desconhecido²³. Tendo-se em conta que algumas de suas predecessoras literárias se prostituem, tratar-se-ia de uma atualização da relação da mulher com seu corpo, no que se refere à sexualidade, que se pode considerar um retrocesso próprio do feminismo de terceira

17 “Come Back to me” (1.10)

18 “Live Alone and Like It” (1.19).

19 “The Ladies who Lunch” (1.16)

20 Especialmente nesse mesmo episódio, “The ladies who lunch” (1.16), Gabrielle lava roupas no *jacuzzi*, ou utiliza os lavabos de suas amigas, por exemplo durante a partida de póquer. Finalmente, acaba por roubar um lavabo portátil de uma obra próxima.

21 A relação entre Gabrielle e John vai motivar campanhas contra a série por parte da *Parents TV Council* (PTV) e da *Federal Communications Commission* (FCC).

22 “Children will Listen”, 1.18.

23 “Live Alone and Like It”, 1.19

geração (CREEBER, 2006; JOHNSON, 2007), aplicável como veremos à “coisificação do corpo feminino”. O tema permanece nas séries televisivas e se articula como valor econômico da mulher. O adultério da esposa tem sido considerado, “desde as origens da sociedade patriarcal [...] como um atentado à propriedade privada do marido, um roubo à casa do senhor” (BALLÓ-PÉREZ, 1995: 172) (veja-se também FRENZEL, 1980). Uma das diferenças substanciais que introduzem nesses produtos culturais é a incorporação da liberdade da mulher no que se refere à relação com seu próprio corpo.

Quanto à sucessão de amantes de tais personagens, a protagonista de *La Desherdada* é comparável com o personagem do Lazarillo (*La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554), que ia de um amo mau a um pior. *Desperate Housewives* também atualiza esse tema, nos personagens de Eddie, Susan e Sophie, a mãe de Susan. No caso de Gabrielle, a recorrência se dá também com o Lázaro de Tormes, no âmbito laboral²⁴.

A personagem interpretada por Eva Longoria evolui durante o transcurso da série, assumindo papéis totalmente afastados da caracterização bovarinesca, característica especialmente das primeiras temporadas. A mudança substancial de Gabrielle Solis se produz na quinta temporada, com a maternidade.

O êxito de *Desperate Housewives* se consegue pela comunicação do tema da insatisfação, o bovarismo, através da *soap-opera*, mesclando o tema e o gênero em que se foi atualizando aquele arquétipo, desde sua aparição. A *soap-opera* é o gênero televisivo do bovarismo e *Desperate Housewives* conjuga tema e gênero. O arquétipo de Madame Bovary torna-se relativamente diluído na coisificação contemporânea da mulher, como veremos adiante.

4. MULHERES E SERIALIZAÇÃO TELEVISIVA

A diacronia dos gêneros relacionados com a feminilidade pode ser sintetizada nas comédias familiares leves dos anos 50²⁵, nas quais se popularizou a imagem do *american*

24 Trabalha como modelo para automóveis (“Move On”, 1.11), como modelo para embarcações (“Every Day a Little Death” 1,12), promovendo a venda de colchões e como vendedora de cosméticos em um grande magazine (“Love is in the Air”, 1.14).

25 *Father Knows Best* (CBS: 1954-60), *Leave it to Beaver* (ABC: 1957-63), *The Donna Reed Show* (ABC: 1958-66), *Dennis the Menace* (CBS: 1959-63).

way of life; as *soap-operas* diurnas e noturnas dos anos 60²⁶; o exitoso modelo *Dallasty* (*Dallas* + *Dinasty*), nos anos 70 e 80²⁷, que vai levar à incorporação do *glamour*, espetacularização e sofisticação no melodrama, com excelentes resultados de audiência. A corroboração nas séries familiares é introduzida na mesma década, entre os anos 70 e 80²⁸. Os anos 90 podem começar a falar do feminismo de terceira geração²⁹, o pós-feminismo, que introduz algumas das características dos seriados contemporâneos que estamos observando.

As séries norte-americanas referentes à feminilidade estruturam-se através de dois eixos principais: feminilidade e família/ norma e corrosão. Uma série relacionada com o âmbito feminino pode ser familiar modelar (*Leave it to the Beaver*, *Father knows Best*), familiar corrosiva (*All in the family*, *Marriage with Children*, *Roseanne*, *The Simpsons*, *United States of Tara*, *Arrested Development*, *Parenthood*³⁰), feminina modelar (*The Doris Day Show*, *Peyton Place*) ou feminina corrosiva (*I Love Lucy*, *The Golden*). Tradicionalmente, a representação da feminilidade tem sido produzida pela *soap-opera*, pela telenovela e pela *sit-com*.

Outra oposição que articula a serialização feminina é a que se produz entre o realismo, habitualmente de produção própria (*Coronation Street*, na Grã Bretanha; *El cor de la Ciutat*, na Catalunha; *Goenkale*, no País Basco), e a fantasia, já que a audiência considerava, majoritariamente, que as séries norte-americanas como *Dallas*, eram fantasiosas (Hobson, 1989: 157; Ang, 1985: 55; Morley, 1989: 31-34). Como comenta Gripsrud, a propósito da recepção na Noruega de *Dinasty*: “The historical experience with Hollywood films and TV shows made the ‘emotional realism’ more or less the only realism expected from screen entertainment” (GRIPSRUD, 1995: 258). Esta característica da televisão norte-americana, a fantasia substituindo os referentes locais, coincide com a vontade e o caráter universalista que se pretende imprimir a essas séries, assim

26 *Peyton Place* (ABC: 1964-1969), *Return to Peyton Place* (NBC: 1972-1974).

27 *Dallas* (CBS: 1978-1991), *Dynasty* (ABC: 1981-1989) e *Falcon Crest* (CBS: 1981-1990). Também são relevantes, no que concerne a este modelo, *Knots Landing* (CBS: 1979-1993), *Flamingo Road* (NBC: 1981-1982), *The Colbys*, ABC: 1985-1987).

28 *All in the family* (CBS: 1971-1979), *Roseanne* (ABC: 1988-1997), *Absolutely Fabulous* (BBC-1: 1989-2006) e *Married with children* (Fox: 1987-1997).

29 *Ally McBeal* (Fox: 1997-2002), *Sex and the City* (HBO: 1998-2004), *The Gilmore Girls* (The CW, 2000- 2007).

30 Nas séries contemporâneas (*Arrested Development*, *Parenthood*, *United States of Tara*) o papel do homem e da mulher em relação à criação dos filhos tem uma carga distributiva mais equitativa, em consonância com a realidade social atual, em comparação com a realidade social e a ficção televisiva de décadas precedentes.

como com a função propagandística do *american way of life* que tradicionalmente desenvolveram, aplicável às séries familiares dos anos 50 e ao modelo *Dallasty*.

O retrato da mulher contemporânea através de quatro personagens, como já sucedeu na novela *Little Women* (Louise May Alcott, 1868), que teve diversas adaptações cinematográficas, permite explorar o polifacetismo do mundo feminino. Esse polifacetismo é explorado em termos de *marketing* na web-page oficial de *Desperate Housewives*, ajudando as fãs, através de um teste de personalidade, a escolher a qual das protagonistas correspondem. O recurso do tetraedro tem sido vastamente explorado em séries sobre mulheres; o modelo tradicional aglutina quatro personagens, através das quais se pretende conseguir um retrato completo da mulher contemporânea, desde a mencionada *Little Women* (Louise May Alcott, 1868)³¹, até a catalã *Infidels* (TVC: 2009-2011), passando por *Sex and the City* (HBO: 1998-2004), *Desperate Housewives* (ABC: 2004-), *Lipstick Jungle* (NBC: 2008-2009)³², *The L Word* (Showtime, 2004-) e *Mistresses* (BBC, 2008-).

O retrato poliédrico das mulheres se obtém pela descrição de extremos opostos: por exemplo, *Desperate Housewives*, está protagonizada pela perfeccionista puritana, estrita, solitária e reprimida Bree; a liberal, *sexy*, materialista, caprichosa, manipuladora, consumista, adúltera e ambiciosa Gabrielle; Lynette, a profissional, organizada, trabalhadora, esgotada, esmagada pelo excesso de responsabilidade e tarefas; e a desastrada, cômica, divertida, excêntrica, sensual-sem-querer-ser e agradável Susan. A união das quatro amigas se dá mais por complementaridade e diferença do que por similaridades, que se reduzem basicamente a classe social e vizinhança.

Em relação ao modelo das quatro irmãs de *Little Women*, nas séries televisivas contemporâneas é frequente o afrouxamento de fronteiras (amizade, família, vizinhos), como sucede em *Friends*, de maneira que não é relevante o grau de parentesco ou de amizade, desde que possibilite formar uniões. Cada vez mais, nas séries que envolvem profissões, os personagens atuam como grandes famílias (BUONANNO, 2006).

A mudança de gerações, a passagem da mulher que cuida de sua família à mulher trabalhadora que tem família, vai à cena com as personagens de Lorelei (Lauren Graham) e

31 Entre as diversas versões cinematográficas destacam-se as dirigidas por Gillian Armstrong (1994), George Cukor (1933), Mervin LeRoy (1949). Em filmes feitos especialmente para TV estão as versões de David Lowell Rich (1978), William Corrigan (1958), bem como a mini-série televisiva de Paddy Russell (1970).

32 Neste caso protagonizada por três e não por quatro mulheres.

sua mãe Emily (Kelly Bishop) em *The Gilmore Girls*, no episódio “I’m a Kayak, Hear me Roar” (7.15). Lorelei não sabe como contar à sua tradicional e conservadora mãe que se separou de Christopher e, quando decide dizer-lhe, Emily reage elogiando o estilo de vida de sua filha quanto à independência com respeito aos homens.

Diferentes tendências delineiam o retrato da mulher nas séries televisivas contemporâneas. Em primeiro lugar, como herança das mudanças sociais e políticas das últimas décadas, observamos a plena incorporação *televisiva* da mulher no âmbito profissional, com absoluta normalidade (*The Closer*, *Commander-in-Chief*, *Damages*, *Grey’s Anatomy*, *Alias*, *Fiscal Chase*, *Cold Case*), bem como a aceitação de diversas formas de sexualidade (*The L Word*, *Queer as Folk*), e de novos modelos de família, com maior ou menor grau de corrosividade (*Modern Family*, *Parenthood*, *Mad Love*, *Arrested Development*).

No que concerne à inserção da mulher no mercado de trabalho, a televisão norte-americana já havia produzido anteriormente séries profissionais protagonizadas por mulheres, como *The Mary Tyler Moore Show* (CBS: 1970-1977), *Murphy Brown* (CBS: 1988- 1998) e *Moonlighting* (ABC: 1985-1989). *Ally McBeal* (Fox: 1997-2002) marca um ponto de inflexão, com a incorporação, no âmbito profissional, do subjetivismo e da intuição da protagonista (características tradicionalmente consideradas como femininas), representadas pelas visões de Ally McBeal, que se somam aos aspectos de masculinização da mulher em um escritório de advocacia.

Outra tendência das séries coetâneas é o retorno ao lar, à domesticidade, de algumas mulheres (*Desperate Housewives*), em consonância com o pós-feminismo ou feminismo de terceira geração; a permanência da ridicularização da mulher, a mulher *unruly* (Gretchen Haase, na série alemã *Diário de uma doutora*; Penny, em *The Big Bang Theory*), a mulher preocupada unicamente com seu aspecto físico (*Privileged*, *Hellcats*, *Gossip Girl*, *Cougar Town*), juntamente com os *realities* de transformação (*Extreme Makeover*, *How to good look naked*) e os *docu-shows* de luxo e *glamour*, emuladores do modelo *Dallasty: The Real Housewives of Beverly Hills*. Ocorrem também casos de mulheres à sombra de seus maridos, seja por escândalos políticos (*The Good Wife*), seja porque seus maridos são militares (*Army Wives*).

5. A DUREZA DAS MULHERES

Brenda Johnson (Kyra Sedgwick), a protagonista de *The Closer* (TNT: 2005-2012) é uma detetive brilhante. Enquanto *CSI* inaugura o subgênero forense, *The Closer* centra os casos em interrogatórios de suspeitos, realizados com dureza e implacabilidade por Johnson. A sua visão das investigações é analítica, muito acurada e detalhista. É tão exigente que pode ofender ou colocar em má situação seus companheiros de equipe. O nome de série vem da sua capacidade de “fechar” casos (*The Closer*), de resolvê-los. Foi treinada como interrogadora pela CIA. Não tem compaixão e vai até o fim nos casos, com os danos colaterais correspondentes. No episódio “Blue Blood” (2.1), o interrogatório põe em relevo a habitual extrema dureza da detetive, que demonstra sua falta de sentimentos interrogando o inspetor Hubbarb, que resulta ser o assassino, diante de toda uma equipe policial comocionada³³.

A peculiaridade e estranheza da personagem provêm do contraste entre sua aparência e suas atuações, como afirma Gilbert Durand, estudioso das constelações antropológicas, culturais e literárias, com referência a *La chute d'un Ange* (Lamartine, 1838): “A personagem de Lakmi era em Lamartine o protótipo romântico da *vamp* fatal, que une a uma aparência encantadora, uma essencial crueldade e uma grande depravação” (DURAND, 1979: 108). Segundo a definição de Stendahl, “a beleza é uma promessa de felicidade” (PRAZ, 1999: 108). Esta ideia romântica proporciona o mencionado contraste e a consequente força da personagem de Brenda Johnson - pela surpreendente e decepcionante combinação de beleza e falta de escrúpulos (decepcionante desde a perspectiva cultural tradicional, veja-se Dijkstra, 1984). Constatamos que se produz uma transposição da figura tradicional da mulher perigosa das relações sentimentais (como os súcubos³⁴) para mundo profissional, muito em consonância com as mudanças pelas quais passa a imagem da mulher nas séries contemporâneas.

A coerência interna da personagem de Brenda Johnson se consegue graças a uma caracterização que conjuga a extrema dureza na relação com os suspeitos - que habitualmente carregam uma forte carga negativa pelo simples fato de estarem naquela posição - com a obsessão ao trabalho (*workaholism*), a auto-exigência pessoal e o sacrifício

33 O seu superior, Will Pope (J. K. Simmons), avisa que haveria problemas no interrogatório: “Ainda quando todos pensem e entendam que fizeste o certo, no nível emocional vai haver certos problemas entre tu e teu grupo no departamento”, mas ela se mostra muito tranquila: “Sairemos dessa”, (“Blue Blood”, 2.1).

34 Tanto a personagem de Lakmi de Lamartine (*Le chute d'un ange*, 1838) como os súcubos são figuras literárias recorrentes no século XIX.

da vida profissional. Johnson acredita que seu ex-marido a deixou e fez acusações falsas contra ela por ciúmes de sua dedicação ao trabalho. Tem obsessão por seu único caso não resolvido, que lhe provoca pesadelos terríveis e problemas na relação com Fritz Howard (Jon Tenney), o seu marido, a quem agradaria passar mais tempo com ela. Na terceira temporada, o psicólogo decide afastá-la temporariamente porque ela não demonstra qualquer preocupação, após haver sido atacada e de ter tido que disparar contra um suspeito; além disso, ela enfrenta diversas dores de cabeça familiares: seu compromisso com Fritz, a busca de uma casa, a visita dos pais e problemas com fertilidade.

No episódio “Strike Three” (5.7) explicita-se a ideologia social e política derivada do estilo e da maneira de ser da protagonista, sobretudo no confronto de Johnson com Raydor, oficial encarregada de assuntos internos. Naquele episódio, morrem dois policiais e depois da intervenção de Raydor, Johnson afirma que deixaria que os dois suspeitos se matassem dentro de um carro policial. Ao final do episódio, as duas explicitam o dilema social e político subjacente a *The Closer* - Raydor encarna o posicionamento progressista, dos Democratas, e Johnson, que em sua vida privada é extremamente conservadora³⁵, a dos Republicanos, em relação ao tratamento dos suspeitos, a presunção de inocência e os direitos dos acusados³⁶.

Um dos indicadores da masculinização das mulheres nas séries contemporâneas é a incorporação da força e da destreza física como características de algumas protagonistas. Por exemplo, no episódio “The Princess and the Pear” (4.14), é Bones que salva Lance do ataque do *homem de negro*. Olivia Dunham (Anna Tory), em *Fringe*, consegue sobreviver ao ataque do agente duplo Charlie Francis (Kirk Acevedo), que quase a mata, mas finalmente é morto por ela³⁷. Ellen Parsons (Rose Byrne), em *Damages*, também consegue escapar viva de um ataque mortal orquestrado por sua chefe, Patty Hewes (Glenn Close).

O tratamento da imagem da mulher por parte de Ron Moore, criador de *Battlestar Galactica* e *Caprica*, é sintomático de alguns dos casos televisivos contemporâneos. Moore não obedece à distinção de gênero: homens e mulheres têm a mesma força física, destreza, habilidade e sensibilidade. As características individuais diferenciam os

35 Esconde de sua mãe que viveu com Fritz antes do matrimônio, teme que seu pai descubra sua relação sentimental e considera o matrimônio condição para se ter filhos.

36 Sobre o tratamento dos direitos dos acusados nas séries contemporâneas e suas consequências na concepção de Direito, veja-se Tous-Rovirosa 2008: 251-52.

37 “Momentum Deferred”, 2.4

personagens, mas não se justificam pelo pertencimento a um ou outro sexo. As mulheres de *Battlestar Galactica* e *Caprica* não são como homens: são mulheres que merecem um tratamento de igualdade. Na série não se faz referência a diferenças de gênero. As personagens femininas de *Battlestar Galactica* não são mães, nem estão caracterizadas com relação à maternidade. A sua caracterização é redonda, as personagens femininas são complexas e não respondem a estereótipos, durante as duas primeiras temporadas da série. O caso é especialmente relevante em uma série inscrita no gênero da ficção científica:

The narrative focus in the episode is on female characters, a well-known rarity in all science-fiction and a special rarity in televisual sci-fi. In this case, even the secondary plot of “Downloaded” (2.18) is focused on women” (KAVENEY, 2010: 3).

Kara ‘Starbuck’ Thrace (Katee Sackhoff) é especialmente valente e forte, tanto física quanto espiritualmente. É ela - e não Adama - o gênio militar pouco convencional de *Battlestar Galactica* (KAVENEY, 2010: 10). Não teme confronto. Confessa ao almirante Adama que é parcialmente responsável pela morte de seu filho, por ter sido por demais indulgente no seu exame de piloto; provoca Lee a boxear com ela e ajustar contas pendentes³⁸. Quase mata a Leoben, quando o considera responsável pela morte de um homem de sua tripulação. Nesse mesmo episódio, e precisamente ante a morte do sargento Matias, mostra-se anti-emotiva (“Morres, mais nada”), apesar de assumir sua responsabilidade. Em diversas ocasiões fala-se de Kara como se fosse um homem, sem que se observe nenhuma diferença aparente - Lee a Adama: “Quase me golpeia. Não sorririam se estivesse em meu lugar”. A mesma Starbuck sobre os novos candidatos a piloto diz sem contemplações: “Não serviam. É tudo.” A caracterização de Kara é aplicável a Six, em seu caso uma personagem não apenas valente e forte, mas também uma *cyclon* sem piedade.

6. MULHERES UNRULY

O par cômico antitético, no caso de Susan e Eddie, em *Desperate Housewives*, deve ser vinculado à presença da comicidade, que se origina no retrato da mulher não modelar na *sit-com* norte-americana: a chamada *unruly woman* (FEUER, 2001: 68-69). Trata-se de uma figura que, parafraseando Feuer (2001: 68), caracteriza a mulher que excede as normas da feminilidade, um *clown* feminino. Esse papel pode ter uma vertente

38 “Unfinished Business”, 3.09

ideológica de crítica às noções convencionais de feminilidade, apesar não ser o caso de Susan em *Desperate Housewives*. Observamos em algumas séries a presença de tias televisivas (*United States of Tara*, *Brothers & Sisters*), que completam a família oferecendo certa excentricidade, ocasionalmente cômica. Sarah Walker (Rachel Griffiths) é a irmã da protagonista de *Brothers & Sisters*, Kitty (Calista Flockhart). Sarah está separada, tem uma filha e está buscando sempre seu parceiro ideal³⁹. Charmaine Craine (Rosemarie DeWitt) também é irmã da protagonista, Tara (Toni Collette), e também está buscando o homem ideal - até que se torna mãe, na segunda temporada. Em correspondência com a maior corrosividade de *United States of Tara*, Charmaine é uma tia muito mais excêntrica que Sarah. Em geral, a utilização da mulher *unruly* e do par cômico antitético é um caso de regularidade genérica obrigatória (RYAN, 1979), que proporciona comicidade às séries mencionadas. Não é incomum que a caracterização cômica da mulher *unruly* recaia sobre personagens solteiras ou divorciadas, carentes de um núcleo familiar estável.

Assim, a figura da mulher *unruly* está presente também nas séries *Cougar Town* (ABC: 2009-), *The Big Bang Theory* (CBS: 2007-) e na alemã *Diário de uma doutora* (RTL: 2007-). Courtney Cox interpreta a personagem de Jules Cobb, uma mulher divorciada de 40 anos que vive abundantes momentos de comicidade em sua nova e liberada existência. Penny (Kaley Cuoco), a protagonista feminina de *The Big Bang Theory*, realista, assentada e com senso comum é o contraponto dos seus extravagantes vizinhos, mas não deixa de ter uma inteligência muito inferior à dos físicos. Parte da comicidade da série provém do abismo intelectual entre os quatro homens e Penny - relação desigual que se verá matizada pela aparição de personagens intelectualmente brilhantes como Amy Farrah Fowler (Maym Bialik) e Bernadette Rostenkowski (Melissa Rauch). Já na série alemã *Diário de uma doutora*, a sua protagonista (Gretchen Haase, interpretada por Diana Amft), é uma médica comparável, por suas desventuras, à protagonista de *O Diário de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001), ambas com as consequentes doses de comicidade.

7. COISIFICAÇÃO DO CORPO FEMININO

O *reality soap* é um formato televisivo híbrido que se vai popularizar no rastro de *Desperate Housewives*, com produtos como *The Real Housewives of Orange County*

39 Sarah: “Estou farta de homens. Vou levar uma tranquila vida de abstinência” (“Run Baby Run”, 4.13)

(Bravo: 2006-2009), *Wife swap* (ABC: 2004-) e *Trading Spouses* (Fox: 2004-2007). As participantes *reais* desses shows - que poderiam haver estado no programa de cotidianidade simulada por excelência, *Big Brother* - emulam personagens de *soap-opera*, em alguns casos concretamente da série de Marc Cherry, com maior ou menor sucesso. *How clean is your house* (Channel 4, 2002-) é a variante humilhante do formato e *Mulheres Ricas* sua versão luxuosa e glamorosa.

Também os *realities* de transformação como com *Extreme Makeover* (ABC: 2002-2005), *How to look good naked* (Plural Entertainment, 2006-) ou *Desnudas* (Cuatro, 2007) favorecem a coisificação da mulher em termos televisivos. Outras séries de ficção relacionadas com o culto ao corpo e a importância da imagem são *Nip/Tuck* (FX: 2003-2010) e *Ugly Betty* (ABC: 2006-2010), assim como suas diferentes versões e dosdobramentos⁴⁰.

Os programas de cotidianidade simulada e a *soap opera* não apenas compartilham o formato televisivo (a serialidade aberta), mas também o realismo emocional: “Emotional and perceptual reality are the point of overlap between ‘actual’ soap opera and these new forms of serial documentary” (Mc CARTHY, 2001: 54). A *soap opera* e os programas de realidade também compartilham características como a adequação ao tempo real, a imediaticidade e a transparência (IMBERT, 2003), características próprias e inerentes da televisão atual.

A coisificação televisiva da imagem da mulher, que vimos observando nos termos mencionados desde princípios do século XXI, tem certa influência na programação posterior, centrada no culto ao corpo, da qual se destacam as séries para adolescentes ou as séries que enfatizam a figura da *IT Girl*⁴¹. A tipologia de representação da mulher objeto - a frivolidade de Madame Bovary, a sua paixão materialista - dá lugar, nas séries contemporâneas baseadas na figura da *IT Girl*, às mulheres *modelo/manequim* que marcam tendência pelo seu aspecto físico e que estão preocupadas com temas relacionados com seu corpo, sua vestimenta e as relações com os homens (*Gossip Girl*, *Hellcats*, *Cougar Town*, *Privileged*).

40 Mikos, L. and Perrotta, M., 2009-05-20 “An Analysis of National Adaptations of Yo Soy Betty, La Fea” *Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, Marriott, Chicago, IL Online*. 2011-03-10 from http://www.allacademic.com/meta/p296869_index.html

41 O termo *IT Girl* originalmente fazia referência a “algo” que faz atrativa uma mulher, não necessariamente a sua beleza ou inteligência (Rudyard Kipling, *Mrs Bathurst*, 1904). O termo se populariza no filme *IT* (Clarence Badger, 1927), protagonizado por Clara Bow. Tal como concebido hoje em dia, o termo faz referência a mulheres jovens de grande beleza que, de maneira temporária, são modelos de beleza nos meios de comunicação.

A coisificação da mulher na serialidade contemporânea consiste em considerar o corpo feminino como objeto, seja um objeto vitrine⁴² de tendências e produtos comerciais, ou um objeto sexual - em nenhum dos casos a coisificação está restrita ao corpo feminino, mas é mais abundantemente feminina. O corpo feminino em séries como *Gossip Girl* é considerado, tanto por personagens masculinos como femininos, como uma recompensa que o homem pode reivindicar ou uma maneira de agradecer a seus esforços; por outro lado, a frequência elevada de relações sexuais em um personagem masculino é considerada um mérito, enquanto em uma personagem feminina é um demérito (VAN DAMME, 2011: 177). Tais comportamentos, que poderiam parecer fora de lugar, remetem à interpretação tradicional da cultura ocidental, patriarcal, como a já mencionada tradicional oposição entre a mulher santa, angelical, e a mulher prostituta, pérfida, vampiresca (DIJKSTRA, 1984) e indicam uma involução do tratamento da mulher na televisão. Como novidade no tratamento da mulher observa-se que o homem também é objeto da coisificação, que também o masculino se torna um objeto sexual, ainda que “in less explicit and more subtle ways” e que a construção da identidade pessoal em relação à vida amorosa é tanto uma característica feminina quanto masculina (VAN DAMME, 2011: 177).

8. A FIGURA MATERNA

As mães televisivas nas séries norte-americanas, desde seus inícios nos anos 50, experimentaram diversas mudanças. As mães das primeiras séries, as *sit-coms* que idealizavam o núcleo familiar⁴³, eram habitualmente mulheres em situação de dependência com respeito ao marido e à família e ocupavam um discreto segundo plano. Neste sentido, são interessantes as séries dos anos 60 e 70 *Peyton Place* (NBC: 1964-1969) e *Return to Peyton Place* (NBC: 1972-1974) que constituem uma exceção ao tratamento que então se dava à imagem da mulher, pois apresentavam personagens com um elevado nível social e cultural, com as mesmas profissões de seus maridos (médicos, advogados, homens de negócios), que quando decidiam ser donas de casa estavam mais preocupadas com a educação dos filhos do que com saídas para compras.

42 - As séries norte-americanas de sucesso têm um comportamento fagocitador, tanto com a realidade como com o mundo do espetáculo, tornando-se espaços de exibição de produtos e tendências. A indústria, nas palavras de During (1993: 23), gera demandas específicas na audiência.

43 *Father Knows Best* (CBS: 1954-60), *Leave it to Beaver* (ABC: 1957-63), *The Donna Reed Show* (ABC: 1958-66) e *Dennis the Menace* (CBS: 1959-63).

A corrosividade da imagem da mulher enquanto mãe de família chega à televisão com *All in the family*, *Marriage with children*, *Roseanne* e *Absolutely Fabulous*. Nos anos 90 começa o feminismo de terceira geração, também denominado *third wave feminism* (CREEBER, 2006) ou pós-feminismo, que se caracteriza pelo retorno ao modelo familiar canônico⁴⁴, a incorporação da mulher ao espaço laboral⁴⁵, a ausência de tabus sexuais⁴⁶ e, especialmente, pelo novo modelo de família e/ou desestruturação familiar como em *The Gilmore Girls* (The CW: 2000-2007), concebidos e aceitos com normalidade.

Constatamos a reprodução do modelo paterno-filial no trabalho, em versão feminina, no caso da inescrupulosa advogada Patty Hewes (Glenn Close) e sua ajudante, Ellen Parsons (Rose Byrne), protagonistas de *Damages*. Ainda que durante o transcurso da primeira temporada apresente-se uma relação estritamente profissional entre as duas mulheres, ao princípio da segunda explicita-se que Patty considera a Ellen como a filha que perdeu, Julia: “Se fosse viva eu seria diferente. Se Julia fosse viva eu gostaria que ela fosse como tu”, enquanto que Ellen, que colabora com o FBI espionando a sua chefe, a quem considera responsável pela morte de seu noivo, já perdeu a inocência: “Não consegui mais nada. Somente mais mentiras (...) e uma estupidez sobre eu ser a filha que ela nunca teve”⁴⁷.

A *filha*, inicialmente vulnerável e inocente, enfrenta uma *mãe* mais experiente e implacável que ela, com respeito à qual são sabemos se estará à altura. Essa complexa relação nos remete ao tema central de *The Age of Innocence* (Martin Scorsese, 1993), filme baseado na novela homônima (1920) de Edith Wharton, no sentido que a Ellen lhe escapa - assim como ao espectador, colocando certa dose de intriga na série - que Patty fez seu caminho antes que ela e que “está por trás de tudo”. Um dos motores narrativos da série, a partir da segunda temporada, é saber se Ellen será suficientemente eficaz em sua maldade, propriedade indispensável para destruir sua mentora; para colocar em terminologia greimasiana, se terá a *competência* necessária (sangue frio, maldade, astúcia, falta de escrúpulos) para desenvolver a *ação* (destruir Patty Hewes) correspondente à sua *paixão* (vingar seu noivo). A relação materno-filial das protagonistas explora o tema amor/ódio entre mães e filhas (DURAND, 1960), tal como explicita

44 *Party of Five* (Fox: 1994-2000), *Sisters* (NBC: 1991-1996), *Brothers & Sisters* (ABC: 2006-2011).

45 *Ally McBeal* (Fox: 1997-2002)

46 *Sex and the City* (HBO: 1998-2004); *Desperate Housewives* (ABC: 2004-).

47 “I lied, too”, 2.1.

Ellen quando diz ao FBI: “Vocês só querem prender Patty Hewes. Eu quero destruí-la!” (“Trust me”, 2.13).

Damages recupera o arquétipo da “mãe terrível (...), modelo inconsciente de todas as bruxas, velhas terríveis e deformadas, fadas malignas que povoam o folclore e a iconografia” (DURAND, 1979: 97); a “mãe aranha [que] representa o símbolo da mãe arisca que conseguiu aprisionar o menino nas malhas de sua rede”, segundo a interpretação clássica de Rank (*apud* DURAND, 1979: 99).

Julia Kristeva proporciona mais dados de análise deste aspecto concreto da figura materna. Da autora se conhece a sua dupla coluna de *Stabat Mater* (KRISTEVA, 1986: 160) com a qual demonstra que a narração do sentimento individual de maternidade está intrinsecamente relacionada com o sentimento de maternidade “em abstrato” e, ainda mais, inscrito e previsto nele, inevitavelmente. Interessa-nos sua análise de *Romeo e Julieta*, quando destaca a má relação entre Julieta e sua mãe devido a seu desejado amor impossível, Romeo: “Julieta, [*Romeo e Julieta*], tão fria com sua mãe devolve em espelho à sua genitora a distância gelada que Lady Capuleto mantém com sua filha” (KRISTEVA, 2004: 200). Assinala também a possibilidade de má relação enfermeira de amor/ódio, como já indicamos anteriormente, que passa pela fagocitação: “Mas a intelectual separada de suas raízes estava nostálgica dessa mãe gorda, devoradora e a devorar” (KRISTEVA, 2004: 205). Finalmente, no que se refere a esta fagocitação mútua, Kristeva destaca a existência do tema (a guerra da filha com sua mãe) frequentemente esquecido, a sua vinculação com o amor e o ódio, com a formação da própria personalidade e com o mesmo sentimento de maternidade. A citação é longa, mas a reproduzimos porque contribui para compreender a complexa relação entre essas “mães e filhas” trabalhadoras que são Patty e Ellen, e a luta de uma para se sobrepôr à outra, profissionalmente e vitalmente:

Está también, entre los olvidos del mito virginal, la guerra de la hija con su madre, resuelta magistralmente, pero demasiado rápidamente, por la promoción de María como universal y particular, pero nunca singular: como <<única en su sexo>>. La relación con la otra mujer está planteando a nuestra cultura, masivamente desde hace un siglo, la necesidad de reformular sus representaciones de amor y del odio (...). También en este plano la maternidad abre un horizonte: una mujer rara vez traspasa (aunque no necesariamente) su pasión (amor y odio) por otra sin haber ocupado el lugar de su propia madre, sin haberse convertido ella misma en madre y, sobre todo, sin el largo aprendizaje de la diferenciación de los iguales que le impone el cara a cara con su hija” (KRISTEVA, 2004: 229).

Outra relação maternofilial com fundo laboral se observa no caso de Meredith Grey (Ellen Pompeo), a protagonista de *Grey's Anatomy* (ABC: 2005-). Em uma variante feminina da figura de *Dr. Right*, Mefredith é a filha de uma prestigiada cirurgiã que padece de Alzheimer, Ellis Grey. A mãe vai abandonar o seu marido (Thatcher), que vai perder contato com a sua filha. Meredith aparece como uma personagem que estava sem rumo e de quem sua mãe dizia que não tinha suficiente ambição para dedicar-se à cirurgia. Como sucede no caso de Jack, em *Lost*, Meredith segue os passos da mãe com uma relativa e controvertida ajuda por parte dela que, evidentemente, vai desaparecendo à medida que o Alzheimer se manifesta⁴⁸, excetuando-se alguns momentos de lucidez, nos quais a cirurgiã é muito crítica com a carreira de sua filha, segundo ela eclipsada por sua relação com Derek. Os dois personagens também compartilham a decadência de seus progenitores, no caso de Jack pelo alcoolismo de seu pai e no do de Meredith pela doença de sua mãe. A presença da mãe, para Meredith, é constante ao longo da série, até a morte de Ellis, na terceira temporada⁴⁹.

É difícil encontrar um caso de *maternidade* similar ao de *Damages*, razão pela qual estamos dedicando-lhe tanta atenção. Um destes casos, pontual, é um episódio de *CSI: Crime Scene Investigation* no qual uma mãe assassina a própria filha em um parque de diversões, afogando-a em uma atração aquática⁵⁰. A imagem da mãe nas séries televisivas contemporâneas é também poliédrica. *Desperate Housewives* mostra-nos uma ampla diversidade de mães: Susan é a mãe *unruly*⁵¹, desastrosa nos aspectos práticos da vida; Bree e Caroline, de *American Beauty*, são mães perfeitas em todos os aspectos, menos no emocional; Linette é a mãe profissional que tem que conciliar trabalho e família, uma personagem construída pelo viés político Republicano e de retorno à domesticidade feminina da América “pré-Betty Friedman” [Stanley, 2004: E1], coincidente com as concepções de Marc Cherry, criador da série; Edie representa a mãe ausente e Deirdre, a mãe anômala, que entrega seu filho para adoção, sendo Mary Alice a mãe adotiva, que se suicida por uma razão ligada à adoção.

48 Os indícios começam cedo, nos episódios “No Man’s Land”, 1.4 i “Shake Your Groove Thing”, 1.5. A mãe de Meredith é hospitalizada em virtude do Alzheimer na segunda temporada (“Make Me Loose Control”, 2.3.)

49 “Wishin’ and Hopin”, 3.14

50 “Justice is Served”, 1.21.

51 O termo *unruly* aplica-se às mulheres das séries televisivas que não são modelares: “unruly, exceeding the norms of femininity, a female clown” (Feuer, 2001: 68).

Em outra série relevante para conhecer o tratamento da imagem da mulher nas serializações norte-americanas - *Sex and the City* - a maternidade é praticamente uma anomalia. O tema se explicita com as personagens de Miranda Hobbes (Cynthia Nixon) e Charlotte York (Kristin Davis): a primeira é mãe de maneira acidental, não programada, enquanto Charlotte acabará por adotar uma criança chinesa. As duas outras personagens não são mães: tanto Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) como Samantha Jones (Kim Cattrall) submetem-se a abortos.

A personagem de Tara, protagonista de *United States of Tara*, é uma mãe revolucionária na serialidade norte-americana, fundamentalmente caracterizada pelo fato que não sustenta a família, como era próprio nas séries tradicionais dos EUA previamente à corrosão do modelo familiar, mas é o conjunto familiar que a sustenta.

A inversão de papéis na figura materna se produz com frequência em casos de mães separadas e suas filhas, sendo um dos *leit-motiv* de *The Gilmore Girls*; encontra-se também em Sarah e Amber Holt (Mae Whitman), em *Parenthood*, e se usa para caracterizar as personagens de Susan e Julie Mayer (Andrea Bowen) de *Desperate Housewives*⁵². Aquelas filhas se mostram mais adultas que suas respectivas mães e acabam por aconselhá-las e guiá-las.

Definitivamente, nas narrativas clássicas e modernas, que abrigavam o herói tradicional, as figuras do pai e do médico eram de caráter autoritário, hierárquico, fornecendo um referente e um modelo a seguir que encarnavam os valores de moralidade, permitindo a transmissão de conhecimentos (do herói, seja para a audiência, seja para outros personagens da narrativa) e exerciam uma autoridade indiscutível em seu entorno.

Outra característica do modelo da narrativa *clássica* era a capacidade de ser criador de vida e dar exemplo com autoridade (o pai); a possibilidade de “brincar de Deus” e ter a

52 -Julie ajuda Susan porque ela e Mike tinham um outro encontro; ajuda a Susan a roubar o frasco de medidas de Huber (“Who’s that woman”, 1.4).

-Susan tem um encontro com Mike. Em uma inversão de papéis, a sua filha Julie se interessa pelo encontro (“Anything you Can Do”, 1.7) ou reivindica a sua função como “mãe” quando Susan critica a relação com Zach (“Come Back To Me”, 1.10).

- Quando Paul interna Zach em uma clínica mental, Susan quer que Julie entre às escondidas no centro de reabilitação. Julie lhe diz: “Quando isto acabar temos que falar sobre seu papel de mãe”, mas aceita a ideia (“Running to Stand Still”, 1.6.).

- Depois do encontro com Mike, Julie faz a Susan perguntas que faria a uma mãe (“Anything You Can Do”, 1.7).

- Julie é mais adulta que Susan, pedindo respeito no enterro de Juanita (“There Won’t Be Trumpets”, 1.17).

vida alheia em suas próprias mãos (o médico); ou de encarnar a coletividade (o herói) e ser um modelo a seguir. A novidade com a mudança de perspectiva, a fenda que provoca a evolução das três figuras é a dúvida. Caberia verificar até que ponto essa dúvida se relaciona com a pós-modernidade, sobretudo com a perda de fé nas verdades absolutas, o rechaço da autenticidade histórica e a proposta de textos abertos, sem uma interpretação única. Algumas características da pós-modernidade estão inevitavelmente relacionadas com a mudança de perspectiva, uma vez que, em seu conjunto, elas nos remetem a um paradigma distanciado da hierarquia, da autoridade, da transmissão única de conhecimentos e de modelos únicos a seguir.

SÉRIES

Arrested Development (Fox: 2003-2013)

Battlestar Galactica (Sy-Fy: 2004-2009)

Bones (Fox, 2005-)

Brothers & Sisters (ABC: 2006-2011)

Caprica (Sy-Fy: 2010)

Cougar Town (ABC: 2009-)

CSI. Crime Scene Investigation (CBS: 2000-)

Damages (FX: 2007-)

Desperate Housewives (ABC: 2004-)

Gossip Girl (The CW: 2007-2012)

Grey's Anatomy (ABC: 2005-)

Hellcats (The CW: 2010-)

Lipstick Jungle (NBC: 2008-2009)

Lost (ABC: 2004-2010)

Mistresses (BBC, 2008-)

Modern Family (ABC: 2009-)

Nip/Tuck (FX: 2003-2010)

Parenthood (NBC: 2010-)

The Closer (TNT: 2005-2012)

The Gilmore Girls (The CW: 2000-2007)

The West Wing (NBC: 1999-2006)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANG, I. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen, London, 1985.
- BALLÓ, J.- PÉREZ, X. *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*, Barcelona, Empúries, 1995.
- BOYER, R. “Archetypes”, in *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, London, Routledge, 1992.
- BUONANNO, M. “Narrative in viaggio”. Aula inaugural do curso de doutorado proferida por Milly Buonanno, professora de La Sapienza, Roma, na Universitat Pompeu Fabra, Doctorat en Comunicació Pública, Biênio 2006-2008. 15/17-11-2006.
- CARLÓN, M. “Metatelevisión: un giro metadiscursivo de la televisión argentina”, in: LACALLE, Ch. (coord.), *De Signis 7/8. Los formatos de la televisión*. Barcelona, Gedisa. P. 147-158.
- CARLÓN, M. *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía, 2006.
- CREEBER, G. (ed.) *Tele-visions. An introduction to studying television*, London, British Film Institute, 2006.
- CAMPBELL, J. *The Hero with a Thousand Faces*, 1st edition, Bollingen Foundation, 1949.
- DIJKSTRA, B. *Ídolos de la perversidad*, Barcelona, Debate, [1984], 1994.
- DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. Introduction à l’archétypologie générale, Paris, Dunod, 1960. [Traducció castellana: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Introducción a la arquetipología general, Taurus Ediciones, Madrid, 1982].
- DURING, S. (ed.). *The cultural studies reader*, London, Routledge, 1993.
- FEUER, J. “The Unruly Woman Sitcom”, in CREEBER, G., *The Television Genre Book*, London, British Film Institute, 2001.
- FRENZEL, E. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.
- FRYE, N. *Anatomía de la crítica*, Venezuela, Monte Ávila Editores, [1957] 1991.
- GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989. *Palimpsestes. La Littérature u second degré*, Seuil, Paris, 1982.

GREIMAS, A. J. i COURTÉS, J. **Semiótica**. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid, Gredos. [1979], 1982.

GREIMAS, A. J. **La semiótica del texto**. Ejercicios prácticos, Barcelona, Paidós, [1976], 1983.

GRIPSRUD, J. **The Dynasty Years**. Hollywood Television and Critical Media Studies, London and New York, Routledge, 1995.

GUBERN, R. **Máscaras de la ficción**, Barcelona, Anagrama, 2002.

IMBERT, G. **El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular**, Barcelona, Gedisa, 2003.

Johnson, M. L., ed. **Third Wave Feminism and Television: Jane Puts it On a Box**, IB Taurisç, 2007.

Kaveney, R., Stoy, J. **Battlestar Galactica**. Investigating Flesh, Spirit and Steel, New York, I.B. Tauris, 2010.

KRISTEVA, J. **The Kristeva Reader** (ed. Moi, T.), Blackwell Publishers, Oxford, 1986.

KRISTEVA, J. “Esas mujeres que nos estropean el infinito”, in **Poderes de la perversión**, Buenos Aires, siglo XXI, 2004.

MCCARTHY, A. “Studying Soap Opera”, in CREEBER, G. (2001), **The Television Genre Book**, London, British Film Institute. p. 47-49, 2001.

MIKOS, L.; PERROTTA, M., “An Analysis of National Adaptations of Yo Soy Betty, La Fea” *Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, Marriott, Chicago, disponível online* <http://www.allacademic.com/meta/p296869_index.html> acesso em 10/03/2011.

OLSON-SCOTT, R., “Meta-television: Popular Postmodernism”, in: *Critical Studies in Mass Communication*, 4, p. 284-300, 1987

OLSON-SCOTT, R, “Reading Meta-Television: a New Model for Reader-Response Criticism”. Annual Meeting of the International Communication Association.40th, Dublin. ERIC. Educational Resources Information Center. 24 p. 1990.

PRAZ, M. **La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica**, Barcelona, El Acanalado. [1986], 1999.

PROPP, V. **Las raíces históricas del cuento**, Madrid, Fundamentos, [1940], 1987.

RYAN, M. L. "Toward a competence theory of Genre", *Poetics*, 8, 1979, p. 307-337.

Tous-Rovirosa, A. "Proposta de fonamentació conceptual i tipològica per a un estudi de les recurrències temàtiques en les narracions audiovisuals". DEA, Trabalho de pesquisa de doutorado. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Comunicació, 2004.

Tous-Rovirosa, A. *El text audiovisual: anàlisi des d'una perspectiva mediològica*. Tesi doctoral, UAB, 2008.

Tous-Rovirosa, A. "Dexter y la figura del héroe en la narrativa estadounidense. ¿Un héroe pos-moderno?", in TRAPERO, L. (ed), *Dexter. Ética y estética de un asesino en serie*, Barcelona, Laertes i Edicions de la Universitat de les Illes Balears, 2010.

VAN DAMME, E. "Casualizing sexuality in teen series. A study of the gendered sexual discourses in the popular American teen series, *One Tree Hill* and *Gossip Girl*" in: KRIJNEN, ALVARES & VAN BAUWEL, *Gendered Transformations*. Theory and practices on gender and media, Bristol/Chicago, Intellect, 2011.

Vargas Llosa, M. *La orgía perpetua*. Flaubert y Madame Bovary, Madrid, Alfaguara, 2006.

Artigo recebido: 15 de novembro de 2013

Artigo aceito: 14 de fevereiro de 2014