

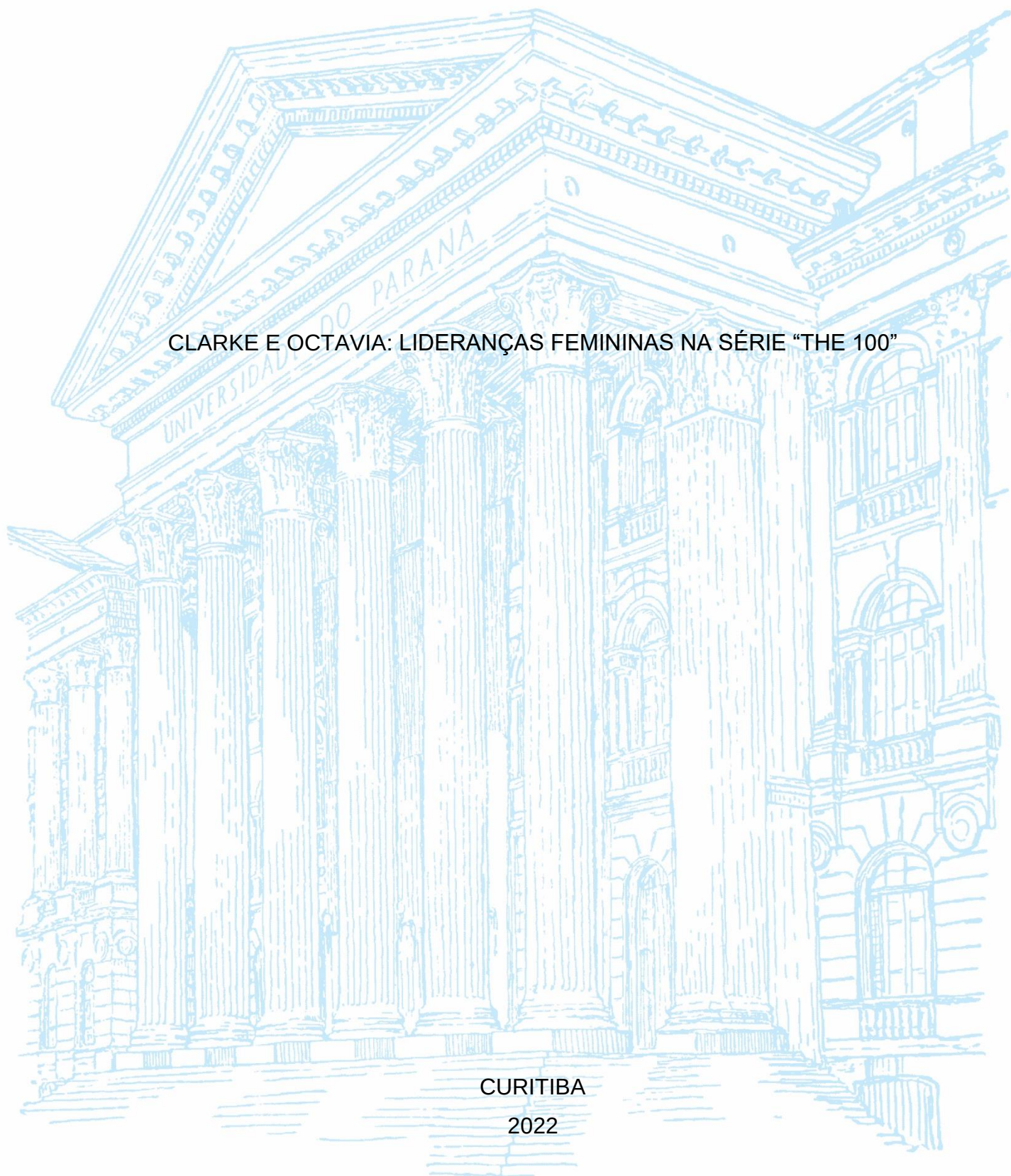
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARA MAOSKI

CLARKE E OCTAVIA: LIDERANÇAS FEMININAS NA SÉRIE “THE 100”

CURITIBA

2022



LARA MAOSKI

CLARKE E OCTAVIA: LIDERANÇAS FEMININAS NA SÉRIE “THE 100”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Graduação em Jornalismo, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador(a): Prof. Dr. Marcelo Garson Braule Pinto

CURITIBA

2022

RESUMO

O objetivo deste trabalho foi analisar se as personagens Clarke Griffin e Octavia Blake, da série *The 100*, contestam estereótipos associados à liderança feminina, desafiando assim as representações hegemônicas da ficção seriada norte-americana que limitam as mulheres a papéis, comportamentos e atributos específicos, além de examinar de que forma isso é apresentado ao longo da narrativa. Para tal, realizou-se uma análise de conteúdo (BARDIN, 2010), com base nas diferentes características associadas a líderes homens e mulheres, elencadas por Baxter (2010). A pesquisa verificou que ambas as personagens contestam, porém de maneiras diferentes, as seguintes noções estereotipadas em relação à liderança feminina: condescendência, emotividade, tomada igualitária de decisões, foco em processos e foco em manter relações. Portanto, concluiu-se que, nesse sentido, a série traz representações mais diversas e menos limitantes das mulheres, embora não se possa afirmar com absoluta certeza que tal reversão seja necessariamente um avanço significativo, pois não há garantias sobre seus efeitos e consequências. Além disso, assim como não se pode fixar totalmente as representações negativas, também não se pode fixar imagens mais positivas (HALL, 1997, 2016).

Palavras-chave: liderança feminina; mulheres; séries; representação; estereótipos.

ABSTRACT

The aim of this work was to analyze whether the characters Clarke Griffin and Octavia Blake, from *The 100* series, contest stereotypes associated with female leadership, thus challenging the hegemonic representations of American serial fiction that limit women to specific roles, behaviors and attributes, and also to examine how this is presented throughout the narrative. To this end, a content analysis was accomplished (BARDIN, 2010), based on the different characteristics associated with male and female leaders listed by Baxter (2010). The research found that both characters contest, though in different ways, the following stereotyped notions regarding female leadership: compliance, emotionality, egalitarian decision-making, focus on processes and focus on maintaining relationships. Therefore, it was concluded that in this sense the series brings more diverse and less limiting representations of women, although it cannot be said with absolute certainty that such reversal is necessarily a significant advance, since there are no guarantees about its effects and consequences. In addition, just as it is not possible to fully fix the negative representations, you cannot fix more positive images either (HALL, 1997, 2016).

Key words: female leadership; women; series; representation; stereotypes.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 -	RETRATO DE MARY PICKFORD	13
FIGURA 2 -	PÔSTER DO FILME <i>AN INDIAN'S LOYALTY</i> (1913), COM LILLIAN GISH	14
FIGURA 3 -	PÔSTER DO FILME MUDO DE DRAMA POLICIAL <i>TRAFFIC IN SOULS</i> (1913), QUE RETRATAVA A PROSTITUIÇÃO FORÇADA NOS EUA	15
FIGURA 4 -	IMAGEM DO FILME <i>A FOOL THERE WAS</i> (1915), COM THEDA BARA	16
FIGURA 5 -	ANNETTE KELLERMAN EM <i>A DAUGHTER OF THE GODS</i> (1916)	16
FIGURA 6 -	PÔSTER TEATRAL DO FILME <i>IT</i> (1927), COM CLARA BOW	17
FIGURA 7 -	PÔSTER DO FILME <i>I'M NO ANGEL</i> (1933), COM MAE WEST	18
FIGURA 8 -	CENA DO FILME <i>ANNA KARENINA</i> (1935), COM GRETA GARBO	19
FIGURA 9 -	CENA DO FILME <i>GENTLEMEN PREFER BLONDES</i> (1953), COM MARILYN MONROE	21
FIGURA 10 -	JULIA ROBERTS EM <i>CONSPIRACY THEORY</i> (1997)	23
FIGURA 11 -	ANGELINA JOLIE COMO LARA CROFT EM <i>TOMB RAIDER</i> (2001)	24
FIGURA 12 -	HALLE BERRY COMO PATIENCE PHILLIPS EM <i>CATWOMAN</i> (2004)	25
FIGURA 13 -	JENNIFER LAWRENCE COMO KATNISS EVERDEEN EM <i>JOGOS VORAZES: A ESPERANÇA – PARTE 1</i> (2014)	25
FIGURA 14 -	SHAILENE WOODLEY COMO TRIS PRIOR EM <i>DIVERGENTE</i> (2014)	26
FIGURA 15 -	CAPA DE DVD DA SÉRIE <i>I LOVE LUCY</i> (1951-7)	29
FIGURA 16 -	CAPA DE DVD DA SITCOM <i>THE ADVENTURES OF OZZIE & HARRIET</i> (1952-66)	30

FIGURA 17 -	CAPA DE DVD DA SITCOM <i>THE DONNA REED SHOW</i> (1958-66)	30
FIGURA 18 -	PÔSTER DO SERIADO <i>THE MARY TYLER MOORE SHOW</i> (1970-7)	32
FIGURA 19 -	FOTO PROMOCIONAL DA SÉRIE <i>CHARLIE'S ANGELS</i> (1976-81)	32
FIGURA 20 -	SHARON GLESS E TYNE DALY EM <i>CAGNEY & LACEY</i> (1982-8)	33
FIGURA 21 -	KRISTIN DAVIS, KIM CATTRALL, SARAH JESSICA PARKER E CYNTHIA NIXON EM <i>SEX AND THE CITY</i> (1998-2004)	37
FIGURA 22 -	PERSONAGENS DA SÉRIE <i>THE L WORD</i> (2004-9)	39
FIGURA 23 -	HAYLEY ATWELL COMO PEGGY CARTER EM <i>AGENT CARTER</i> (2015-6)	40
FIGURA 24 -	CENA DA SÉRIE <i>GOSSIP GIRL</i> (2007-12)	43
FIGURA 25 -	PÔSTER DA SÉRIE <i>THE VAMPIRE DIARIES</i> (2009-17)	44
FIGURA 26 -	VIOLA DAVIS E KERRY WASHINGTON EM UM CROSSOVER DAS SÉRIES <i>HOW TO GET AWAY WITH MURDER</i> E <i>SCANDAL</i>	48
FIGURA 27 -	CLARKE GRIFFIN EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1	68
FIGURA 28 -	CLARKE É VISTA PELOS TERRESTRES COMO A LÍDER DOS "100" EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 1, EPISÓDIO 9	69
FIGURA 29 -	OCTAVIA CONVERSA COM BELLAMY EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1	72
FIGURA 30 -	OCTAVIA QUESTIONA CLARKE E WELLS SOBRE A LIDERANÇA EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1	75
FIGURA 31 -	BELLAMY ACUSA CLARKE DE NÃO TER CORAGEM PARA FAZER ESCOLHAS DIFÍCEIS EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 1, EPISÓDIO 3	76
FIGURA 32 -	CLARKE DIZ QUE ESTABELECECERÁ AS REGRAS EM CONJUNTO COM BELLAMY EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 1, EPISÓDIO 4	78

FIGURA 33 - CLARKE SE POSICIONA A FAVOR DA FUGA CONTRA OS TERRESTRES EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 1, EPISÓDIO 12	79
FIGURA 34 - CLARKE DESCOBRE QUE FINN E RAVEN SÃO NAMORADOS EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 1, EPISÓDIO 5	81
FIGURA 35 - CLARKE MATA FINN EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 2, EPISÓDIO 8	84
FIGURA 36 - CLARKE EXPLICA POR QUE SALVOU LEXA EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 2, EPISÓDIO 10	86
FIGURA 37 - CLARKE DESAFIA A CHANCELER E ASSUME O COMANDO EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 2, EPISÓDIO 11	87
FIGURA 38 - CLARKE E BELLAMY PUXAM A ALAVANCA EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 2, EPISÓDIO 16	88
FIGURA 39 - CLARKE DECIDE IR EMBORA DO ACAMPAMENTO EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 2, EPISÓDIO 16	89
FIGURA 40 - OCTAVIA É A PRIMEIRA A PISAR NA TERRA EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1	91
FIGURA 41 - CARACTERIZAÇÕES FÍSICAS DE OCTAVIA EM TRÊS MOMENTOS DIFERENTES DA SEGUNDA TEMPORADA DE <i>THE 100</i>	92
FIGURA 42 - CARACTERIZAÇÃO DE OCTAVIA PARA O CONCLAVE EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 4, EPISÓDIO 10	93
FIGURA 43 - OCTAVIA DECIDE DIVIDIR O BUNKER EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 4, EPISÓDIO 10	94
FIGURA 44 - OCTAVIA DESABAFA COM BELLAMY SOBRE SUA LIDERANÇA EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 4, EPISÓDIO 13	95
FIGURA 45 - OCTAVIA DIZ PARA JAHA QUE NÃO É UMA LÍDER EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 5, EPISÓDIO 2	97
FIGURA 46 - OCTAVIA UNIFICA <i>WONKRU</i> EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 5, EPISÓDIO 2 – PARTE 1	98

FIGURA 47 - OCTAVIA UNIFICA WONKRU EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 5, EPISÓDIO 2 – PARTE 2	99
FIGURA 48 - OCTAVIA CRIA UMA ARENA DE GLADIADORES EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 5, EPISÓDIO 2	100
FIGURA 49 - CARACTERIZAÇÃO FÍSICA DE OCTAVIA COMO <i>BLODREINA</i> EM <i>THE 100</i>	101
FIGURA 50 - OCTAVIA DECIDE MARCHAR PARA O VALE RASO EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 5, EPISÓDIO 5	103
FIGURA 51 - OCTAVIA EXPLICA POR QUE MATOU SEUS DESERTORES EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 5, EPISÓDIO 6	104
FIGURA 52 - OCTAVIA FORÇA BELLAMY, INDRA E GAIA A LUTAREM NA ARENA EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 5, EPISÓDIO 10	106
FIGURA 53 - OCTAVIA TENTA CONVENCER SEU POVO A COMER CARNE HUMANA EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 5, EPISÓDIO 11	107
FIGURA 54 - OCTAVIA FORÇA SEU POVO A COMER CARNE HUMANA EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 5, EPISÓDIO 11 – PARTE 1	108
FIGURA 55 - OCTAVIA FORÇA SEU POVO A COMER CARNE HUMANA EM <i>THE 100</i> , TEMPORADA 5, EPISÓDIO 11 – PARTE 2	109

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	REPRESENTAÇÃO FEMININA NO AUDIOVISUAL: UM BREVE HISTÓRICO.....	12
1.1	MULHERES NO CINEMA	12
1.2	A ERA CLÁSSICA DE HOLLYWOOD (1930-1960)	17
1.3	DOS ANOS 80 À CONTEMPORANEIDADE.....	22
1.4	MULHERES NA FICÇÃO SERIADA.....	27
1.5	MULHERES NAS SÉRIES APÓS A ERA DA REDE TELEVISIVA	34
1.6	O FEMININO NAS SÉRIES TEEN.....	41
1.7	MULHERES NAS SÉRIES DISTÓPICAS.....	44
1.8	OUTRAS REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS	47
2	MÍDIA, GÊNERO, NARRATIVA SERIADA E LIDERANÇA FEMININA	49
2.1	MÍDIA, REPRESENTAÇÃO E ESTEREÓTIPOS.....	50
2.2	CRÍTICA FEMINISTA DA MÍDIA	52
2.3	FICÇÃO SERIADA CONTEMPORÂNEA.....	56
2.4	PERSONAGENS.....	58
2.5	LIDERANÇA E GÊNERO.....	61
2.6	DESENHO DA PESQUISA.....	63
3	LIDERANÇAS FEMININAS EM THE 100.....	65
3.1	<i>THE 100</i>	65
3.2	CLARKE GRIFFIN.....	67
3.3	OCTAVIA BLAKE.....	71
3.4	ANÁLISE DA PRIMEIRA TEMPORADA – CLARKE	74
3.5	ANÁLISE DA SEGUNDA TEMPORADA – CLARKE	82
3.6	O ARCO DE OCTAVIA	89
3.7	A LIDERANÇA DE OCTAVIA	94
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
	REFERÊNCIAS.....	113

INTRODUÇÃO

Os seriados têm adquirido um papel central em nossa cultura e estão cada vez mais presentes tanto no imaginário popular quanto no próprio cotidiano das pessoas. Se até algum tempo atrás a cinefilia (gosto pelo cinema) era a tendência dominante quando se tratava de consumo audiovisual, hoje um novo comportamento se destaca: a “seriefilia” (gosto por séries). No Brasil, por exemplo, elas são o entretenimento favorito de 86% da população analisada no estudo “Paixão em séries 2021”, da NBCUniversal (AS SÉRIES..., 2021.)

A TV aberta e a TV por assinatura foram os principais agentes que, ao longo da história, possibilitaram a popularização das séries no Brasil e no mundo. Mais recentemente, os serviços de streaming não apenas passaram a cumprir esse papel também, como se tornaram um dos meios mais comuns para se consumir seriados. Na América Latina, por exemplo, a taxa de assinatura de plataformas de streaming é significativa, de acordo com o estudo intitulado “Mercado, Consumo e Diversidade em Serviços de Streaming de Vídeo na América Latina”, da Sherlock Communications (MARKET..., 2020). Dos seis países analisados, o Brasil é o que possui menos assinantes e, ainda assim, seu número é alto: 69% da população contratou pelo menos um serviço de streaming em 2020, porcentagem que chega a 84% no Peru. Nos Estados Unidos, o consumo é ainda maior: 91% dos norte-americanos assinam pelo menos uma plataforma de streaming, segundo um levantamento da empresa norte-americana de pesquisa de mercado Nielsen (PESQUISA..., 2020).

Para o pesquisador francês François Jost (2012), o sucesso dos seriados na contemporaneidade está ligado às relações que eles estabelecem com os espectadores. As produções audiovisuais dos Estados Unidos dominam o mercado mundial e superam, em termos de consumo, as produções nacionais de grande parte dos países: ao observar esse fenômeno na França, sua terra natal, Jost (2012) buscou entender o que leva à paixão pelas séries americanas. Ele concluiu que essa popularidade tem a ver com o fato de que elas fornecem uma compensação simbólica ao público, refletindo um mundo com o qual os telespectadores estão habituados, e são sintomas de suas aspirações. Nesse sentido, segundo o autor, as pessoas se apaixonam pelas séries americanas também porque conseguem se identificar com elas, com os personagens e suas relações de alguma forma.

Diante da importância dos seriados na cultura global e da relação próxima que os espectadores estabelecem com eles, não há como deixar de pensar também sobre o impacto que essas produções têm na sociedade. A comunicação midiática, por meio da representação, ajuda a posicionar os indivíduos socialmente, sendo capaz de produzir e reproduzir relações de poder e tendo, portanto, uma significativa função ideológica (HALL, 2016). As séries são um dos meios através dos quais isso ocorre e, ao longo do tempo, a prática da estereotipagem tem sido utilizada nesse sentido para reduzir pessoas e grupos a algumas poucas características específicas, simplificadas e limitantes.

Um dos principais grupos afetados são as mulheres. Ao longo da história e até hoje, as narrativas seriadas norte-americanas hegemônicas tendem a negligenciá-las ou a retratá-las em posições específicas, refletindo e reforçando noções estereotipadas sobre o que significa ser “mulher” (TUCHMAN, 1978). Por isso, são comuns, na ficção seriada massiva, as representações de mulheres com base em papéis sociais característicos, comportamentos limitantes e atributos supostamente “naturais” e vistos como essencialmente “femininos”, que, na realidade, são majoritariamente construídos de acordo com o inconsciente patriarcal (KAPLAN, 1995).

Partindo desse entendimento, este trabalho se propõe a examinar representações femininas em uma narrativa norte-americana contemporânea: *The 100*. Nesta série distópica, pós-apocalíptica e voltada para o público jovem, as personagens Clarke Griffin e Octavia Blake se destacam por serem complexas e multifacetadas (BRAIT, 1985; FORSTER, 2003), não estando confinadas a algumas características e papéis “femininos” que, de forma simplificada, dominaram as narrativas massivas norte-americanas ao longo do tempo. Com base nisso, pressupõe-se que elas também rompam com outros estereótipos de gênero presentes no audiovisual – mais especificamente, estereótipos relacionados à liderança feminina, levando em conta que ambas ocupam posições significativas de liderança ao longo da série.

O objetivo geral do trabalho, portanto, é analisar se as personagens Clarke e Octavia rompem com noções estereotipadas associadas à liderança feminina e de que forma isso é apresentado em *The 100*. Os objetivos específicos são investigar como as mulheres são representadas tradicionalmente em narrativas audiovisuais seriadas hegemônicas, examinar as trajetórias de liderança de Clarke e Octavia e

verificar quais estereótipos de gênero elas desafiam – ou corroboram – ao longo de suas jornadas. Com isso, pretende-se também contribuir para o importante debate acerca da relação entre a representação midiática e a construção de papéis sociais de gênero.

O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, será feita uma breve revisão histórica da representação feminina tanto na televisão quanto no cinema norte-americanos, o que nos permitirá identificar imagens e estereótipos recorrentes. O segundo capítulo será constituído pelo referencial teórico e pela metodologia. Por fim, no terceiro capítulo, apresentaremos a série *The 100* e as personagens selecionadas e faremos uma análise de conteúdo para identificar como se expressam, em suas trajetórias, algumas categorias associadas à liderança feminina.

1 REPRESENTAÇÃO FEMININA NO AUDIOVISUAL: UM BREVE HISTÓRICO

Neste capítulo, investigaremos como as mulheres foram tradicionalmente representadas, ao longo da história, no cinema e na televisão norte-americanos hegemônicos. A proposta é fazer uma análise panorâmica, um breve resgate histórico, que nos permitirá identificar imagens recorrentes que serão a base para a construção de estereótipos.

1.1 MULHERES NO CINEMA

Desde as primeiras décadas do século XX, o cinema hollywoodiano – que se refere aos filmes produzidos e distribuídos por companhias como Universal, 20th Century-Fox, MGM, Paramount e Warner Brothers, localizadas em e ao redor de Hollywood, na Califórnia (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009) – tem sido uma força dominante na indústria cinematográfica global. Essas produções são vistas por uma audiência massiva ao redor do mundo: por isso, têm um impacto cultural significativo sobre a sociedade. Seus efeitos são percebidos principalmente na linguagem, no estilo de vida e nos valores do público universal que as consome (MAISUWONG, 2012).

O estilo clássico hollywoodiano – cujas histórias têm começo, meio e fim, protagonistas com interesses amorosos, antagonistas e finais felizes – também se tornou referência no cinema mundial. Essas narrativas próprias são uma forma de difundir e reafirmar globalmente o *status quo* da sociedade norte-americana (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009; MAISUWONG, 2012) e tendem a definir a maneira como muitos cineastas de diversos países produzem seus filmes.

Diante da hegemonia do cinema hollywoodiano na indústria de entretenimento, torna-se relevante investigar como esses filmes retrataram as mulheres ao longo da história. Conforme Benshoff e Griffin (2009), as imagens femininas no cinema norte-americano das duas primeiras décadas do século XX – período que marca o surgimento de Hollywood – eram relacionadas aos papéis de gênero e códigos da Era Vitoriana (1837-1901). Uma mulher “exemplar”, segundo os valores vitorianos da época, era frequentemente associada a noções de inocência e pureza na juventude: por isso, precisava ser protegida e adorada pelos homens de sua vida, geralmente o pai e os irmãos. Quando ficasse mais velha, ela se casaria

com um rapaz “adequado”, normalmente em um casamento arranjado pelas famílias de ambos, e então se tornaria esposa e mãe. Sua vida, antes controlada pelo pai, passaria a ser controlada pelo marido, e sua tarefa mais importante seria a concepção e a criação dos filhos.

Muitas personagens femininas dos filmes norte-americanos do início do século XX, portanto, eram baseadas nesses ideais vitorianos de feminilidade, interpretadas por atrizes como Lillian Gish e Mary Pickford:

Os modos esvoaçantes de Lillian Gish e seus cílios agitados sugeriam que ela era uma flor delicada, constantemente em perigo e precisando da proteção de um bom homem. De forma similar, a personalidade de Mary Pickford na tela era de uma pequena mulher infantil. Embora muitas das mulheres/meninas de Mary Pickford fossem briguentas, os cenógrafos de Hollywood criavam acessórios e cadeiras gigantes para ela se sentar para reforçar a ideia de que ela era infantil e inocente. (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009, p. 458-459, tradução nossa).

Rosen (1973) também discute a representação das mulheres no cinema hollywoodiano ao longo da história e afirma que Mary Pickford era a “personificação do Vitorianismo”: vivaz, virginal e, sobretudo, jovem, ela evocava os valores morais da sociedade da época. O público feminino se identificava com ela, mas, na realidade, sua representação era um mito, pois, ao “abominar a idade” (mantendo uma imagem infantil e inocente) e reprimir o desejo sexual, Mary negava coisas que eram “inevitáveis” às mulheres. Lillian Gish, da mesma forma, incorporava os ideais vitorianos e aparecia nas telas como uma mulher devota, amável, servente e resistente aos homens.

FIGURA 1 – RETRATO DE MARY PICKFORD



FONTE: Rufus Porter Moody, Public domain, via Wikimedia Commons (1910-1920).

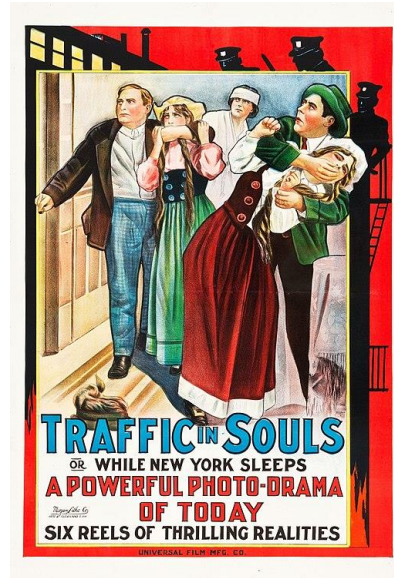
FIGURA 2 – PÔSTER DO FILME *AN INDIAN'S LOYALTY* (1913), COM LILLIAN GISH

FONTE: Wikimedia Commons (1913).

Os impactos do avanço da industrialização logo se expressaram também no cinema da época. O surgimento de novas oportunidades de trabalho para as mulheres nas fábricas foi um passo, ainda que pequeno, rumo à sua independência, e o que viria a ser chamado mais tarde de primeira onda do feminismo mostrava a força coletiva feminina em lutar por seus direitos no início do século XX. No entanto, suas reivindicações foram vistas como radicais, loucas e até mesmo criminosas. Segundo Benshoff e Griffin (2009), também eram castigadas as jovens que simplesmente buscavam sua independência ao se divertirem sozinhas nas grandes cidades, abandonando os tradicionais papéis de mães ou esposas. A ideia de que, ao fazer isso, elas estavam se colocando em perigo foi reforçada nos filmes, numa tentativa de mostrar qual era o “papel adequado” para as mulheres na época:

Como se para reforçar essas ideias, um número de longas-metragens como *Traffic in Souls* (1913) e *Inside the White Slave Traffic* (1914) alertavam as espectadoras femininas de que sua independência urbana recém-descoberta poderia, facilmente, levar a sequestros e à prostituição forçada. (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009, p. 462, tradução nossa).

FIGURA 3 – PÔSTER DO FILME MUDO DE DRAMA POLICIAL *TRAFFIC IN SOULS* (1913), QUE RETRATAVA A PROSTITUIÇÃO FORÇADA NOS EUA



FONTE: Universal Films, Public Domain, via Wikimedia Commons (1913).

Na década de 1910, surgia também a personalidade *vamp* (abreviação de “vampira”) no cinema hollywoodiano. Mulheres *vamps* eram exóticas e sexualmente ativas, geralmente interpretadas por atrizes não-brancas ou não estadunidenses, que usavam sua sexualidade para controlar homens brancos e levá-los à ruína. Theda Bara foi o maior exemplo dessa representação feminina. No filme *A Fool There Was* (1915), por exemplo, ela interpreta uma criatura sensual que seduz um homem casado e causa sua degradação moral, fazendo com que ele abandone a família, perca o emprego e o status social e se torne um bêbado sem rumo. Assim se iniciou, no cinema dominante, a representação das mulheres como objetos sexuais, categoria que foi consolidada com o filme *A Daughter of The Gods* (1916), no qual Annette Kellerman fez a primeira cena de nudez da história de Hollywood (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009; ROSEN, 1973).

FIGURA 4 – IMAGEM DO FILME *A FOOL THERE WAS* (1915), COM THEDA BARA



FONTE: Box Office Attractions Company/Fox Film Corp., Public Domain, via Wikimedia Commons (1915).

FIGURA 5 – ANNETTE KELLERMAN EM *A DAUGHTER OF THE GODS* (1916)



FONTE: Fox Pictures, Public Domain, via Wikimedia Commons (1916).

Na década de 1920, as mulheres norte-americanas conquistaram o direito ao voto, uma das grandes vitórias da primeira onda do feminismo que ganhava força nos Estados Unidos e pelo mundo. Os filmes passaram, aos poucos, a participar ativamente também desse cenário de mudanças nos ideais de feminilidade. Foi nessa época que surgiram as *flappers*, personagens brancas e de classe média que pareciam romper com o *status quo* por serem urbanas, independentes, focadas na carreira, frequentadoras de espaços públicos e consumidoras. No entanto, conforme Rosen (1973), esse novo comportamento não era tão revolucionário como aparentava ser: “A Revolução Flapper [...] era essencialmente de estilo e superficial. As garotas se enfeitavam e se envaideciam escandalosamente, mas o propósito primário era aquele tradicional: atrair um marido” (p. 78, tradução nossa).

A atriz Clara Bow foi uma das principais representantes da imagem *flapper* no cinema. Com o filme *It* (1927), ela se tornou uma estrela de Hollywood, embora sua carreira bem-sucedida não tenha durado muito tempo, devido, principalmente, aos escândalos de suposta promiscuidade que a marcaram fora das telas. Isso mostra como a vida privada das mulheres era limitada por julgamentos morais e o quanto elas podiam ser impactadas negativamente por não se adequarem aos papéis que se esperava delas.

FIGURA 6 – PÔSTER TEATRAL DO FILME *IT* (1927), COM CLARA BOW



FONTE: English: Illustrator unknown. Distributed by Paramount Pictures, Public Domain, via Wikimedia Commons (1927).

1.2 A ERA CLÁSSICA DE HOLLYWOOD (1930-1960)

Benshoff e Griffin (2009) definem o cinema clássico de Hollywood como o período entre os anos 1930 e 1960, época em que os filmes mudos começaram a dar lugar aos filmes sonoros. Com o desemprego, fruto da Grande Depressão, as mulheres, que até então estavam conquistando seu espaço na sociedade e, em especial, no mercado de trabalho, passaram a enfrentar uma realidade difícil. Conforme Rosen (1973), as telas proporcionavam uma espécie de “escapismo” para esse cenário. Enquanto as mulheres sofriam com a crise econômica, as produções cinematográficas as retratavam em diferentes profissões e papéis: detetives, espiãs, agentes secretas e vigaristas.

A atriz Greta Garbo, por exemplo, interpretou espiãs nos filmes *Mata Hari* (1931), *The Mysterious Lady* (1928) e *Ninotchka* (1939). Marlene Dietrich também assumiu a espionagem em *Dishonored* (1931). Nos papéis de vigaristas, pode-se

destacar as personagens de Joan Blondell em *Blonde Crazy* (1931), Miriam Hopkins em *Trouble in Paradise* (1932) e Joan Crawford em *The Last of Mrs. Cheyney* (1937).

Na década de 1930, as loiras também eram destaque nos filmes. Diferentemente das personagens virginais e inocentes de Mary Pickford e Lillian Gish, agora as atrizes interpretavam mulheres sedutoras e devastadoramente atraentes, com corpos esculturais e cabelos angelicais (ROSEN, 1973). Jean Harlow, Ginger Rogers e Mae West eram as principais representantes dessa feminilidade sexy e irresistível no cinema hollywoodiano.

FIGURA 7 – PÔSTER DO FILME *I'M NO ANGEL* (1933), COM MAE WEST



FONTE: Paramount, Public Domain, via Wikimedia Commons (1933).

Rosen (1973) aponta, ainda, a representação de mulheres como criaturas quase mitológicas, fascinantes e que eram, sobretudo, “encarnações enigmáticas de tudo que era um mistério para os homens – tudo que eles queriam conquistar, subjugar e destruir” (p. 169, tradução nossa). O que havia de atraente nessas personagens era o fato de que, a princípio, rejeitavam o destino tradicionalmente reservado às mulheres, raramente indo em busca do amor. As estrelas Greta Garbo e Marlene Dietrich personificavam esse ideal nos filmes. Diferentemente das *vamps*, elas não “devoravam” os homens nas telas: em vez disso, resistiam a eles, o que tornava sua conquista um desafio atraente para os personagens masculinos. Entretanto, no fim, elas geralmente acabavam cedendo aos seus encantos.

FIGURA 8 – CENA DO FILME *ANNA KARENINA* (1935), COM GRETA GARBO



FONTE: Wikimedia Commons (1935).

LEGENDA: No filme, a personagem de Greta Garbo abandona o marido e o filho para fugir com seu amante, que, no fim, se cansa dela e a abandona.

As representações de mulheres mais livres e independentes no cinema foram criticadas por uma grande parte da sociedade, principalmente grupos ativistas religiosos como a Legião Nacional da Decência. Isso levou à criação do Código Hays, um conjunto de normas morais que determinava o que podia e o que não podia aparecer nos filmes de Hollywood. Era uma espécie de censura, que durou oficialmente de 1934 até 1966 e proibia, por exemplo, cenas impróprias de sexo, homossexualidade e até a miscigenação e alusão ao amor entre brancos e negros. (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009).

Com o novo código, os papéis femininos nos quais atrizes como Greta Garbo e Marlene Dietrich haviam se especializado foram reduzidos. Surgiram os “filmes de mulheres”, melodramas que geralmente reforçavam ideias convencionais e patriarcais sobre o que significava ser mulher. Eles também eram chamados de *tearjerkers*, termo que se refere a qualquer história capaz de arrancar lágrimas do espectador.

Centrados nas experiências e tribulações românticas e/ou domésticas da personagem feminina principal, os filmes de mulheres apresentam a família e o ambiente doméstico como a esfera adequada para as mulheres. Além disso, conforme termos como ‘tearjerker’ indicam, esses filmes apelam diretamente para as emoções do espectador, assumindo que as mulheres são mais emotivas do que os homens. [...] Quase todas as atrizes do início dos anos 1930 que tinham começado a ganhar liberdade interpretando mulheres fortes e independentes estavam atuando em filmes de mulheres até o fim da década, aprendendo o preço a ser pago por tal independência. (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009, p. 480-483, tradução nossa).

Já a década de 1940 foi marcada por novos padrões de representação feminina. Com o início da Segunda Guerra Mundial, os papéis sociais passaram por

uma mudança muito brusca e significativa. Os homens estavam afastados, travando batalhas em outros países, e não havia mão de obra para as fábricas. As mulheres, então, começaram a se tornar a nova força de trabalho da época, sendo recrutadas para funções que antes eram predominantemente masculinas. A participação feminina cada vez mais ativa no cenário econômico e na vida social do país também foi levada para os filmes: o cinema de Hollywood passou a retratar, pela primeira vez, as vidas e os problemas das mulheres, aprofundando-se em suas emoções e experiências de trabalho (ROSEN, 1973).

Filmes como *Swing Shift Maisie* (1943), *Government Girl* (1943) e *Since You Went Away* (1944) retratavam de forma positiva a entrada das mulheres no mercado de trabalho, valorizando seus esforços e transformando-as em heroínas. A inteligência, a fé e a coragem feminina se tornaram objeto de interesse para o cinema e passaram a ser o foco de muitas produções. Por outro lado, continuavam a se destacar as já mencionadas tramas *tear-jerking*, focadas nas emoções das mulheres, que funcionavam como um conforto a elas em tempos de solidão e ansiedade devido à guerra.

Atrizes como Katharine Hepburn e Rosalind Russell se destacaram por interpretarem personagens femininas com personalidades fortes na década de 1940. No filme *A Woman of The Year* (1942), por exemplo, Katharine dá vida à personagem Tess, uma jornalista bem-sucedida e feminista que se dedica intensamente à carreira e enfrenta dificuldades no casamento por conta disso (transmitindo, assim, a ideia de que trabalho e relacionamentos amorosos não podem coexistir na vida das mulheres). Da mesma forma, em produções como *What a Woman!* (1943), *Design for Scandal* (1941) e *She Wouldn't Say Yes* (1945), Rosalind Russell interpreta mulheres profissionais independentes e, para os padrões da época, consideravelmente emancipadas.

Entretanto, essas transformações relativas à representação feminina não perduraram no cinema hollywoodiano. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, as mulheres retornaram ao segundo plano, tanto dentro quanto fora das telas: elas tiveram de retomar suas funções domésticas para que os homens, agora em casa, pudessem recuperar seus antigos empregos, e os filmes começaram a reforçar esses ideais novamente, centrando-se no ponto de vista masculino.

Nos anos 50, o retrocesso na emancipação feminina ficou ainda mais marcante. Com a fadiga emocional causada pela guerra e por anos de separação, homens e

mulheres voltavam a se adequar aos papéis tradicionais: após terem sido removidas do mercado de trabalho, as moças precisavam arranjar maridos e se conformar novamente à vida doméstica e conjugal: “Não havia mais as heroínas independentes e focadas na carreira dos anos 40 [...], as mulheres brilhantes e inteligentes que carregavam a cena porque suas personagens nos encantavam com estilo e vaidade” (ROSEN, 1973, p. 261, tradução nossa).

Em vez disso, o que predominava no cinema eram mulheres em busca de homens, como nos filmes *Three Coins in the Fountain* (1954), *Gentlemen Prefer Blondes* (1953), *Gentlemen Marry Brunettes* (1955), *How to Marry a Millionaire* (1953) e *How to be Very, Very Popular* (1955); mulheres se preparando para o casamento, como em *Father of the Bride* (1950) e *High Society* (1956); esposas descontentes, como em *From Here to Eternity* (1953), e romances com viúvas, como *The Magnificent Obsession* (1954).

FIGURA 9 – CENA DO FILME *GENTLEMEN PREFER BLONDES* (1953), COM MARILYN MONROE



FONTE: Wikimedia Commons (1953).

Por um lado, atrizes como Marilyn Monroe, Jayne Mansfield e Mamie Van Doren, com seus corpos sedutores e apelo sexual, apareciam principalmente em comédias, nos anos 50, como mulheres que não entendiam o quanto eram sensuais e permaneciam alheias aos avanços e desejos masculinos (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009). Por outro, atrizes como Doris Day, Debbie Reynolds e Sandra Dee representavam a imagem da jovem doce, suburbana e dependente, que sonhava em ser uma dona de casa.

No entanto, não se pode dizer que as mulheres, em geral, se conformaram com as exigências da sociedade para que voltassem à vida doméstica depois de terem

conquistado empregos durante a guerra: na década de 1960, emergiu a segunda onda do feminismo, em meio à circulação massiva de obras como *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, e *A Mística Feminina* (1963), de Betty Friedan.

Durante a década, na Europa e nos Estados Unidos, o movimento feminista surge com toda a força, e as mulheres pela primeira vez falam diretamente sobre a questão das relações de poder entre homens e mulheres. O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. (PINTO, 2010, p. 16).

O feminismo ganhava força no mundo, mas Hollywood não acompanhava esse cenário. Segundo Benshoff e Griffin (2009), a libertação da mulher era vista meramente como uma libertação sexual (tendo em vista o lançamento da pílula anticoncepcional no início dos anos 60 nos Estados Unidos), o que levou o cinema a explorar o sexo de uma forma ainda mais marcante do que nas décadas anteriores, como em *Sex and The Single Girl* (1964) e no filme pornográfico *Deep Throat* (1972). O segundo entrou para a lista dos filmes mais lucrativos de Hollywood da época.

Por outro lado, algumas das produções do cinema norte-americano dos anos 60 e 70 passaram a unir sexo e violência de forma inextricável em uma tentativa de neutralizar a “ameaça” imposta à masculinidade pelo feminismo (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009). Assim, tornaram-se comuns imagens fortes de agressão, principalmente sexual, contra as mulheres, em filmes como *Laranja Mecânica* (1971), *Straw Dogs* (1971) e *Frenzy* (1972).

1.3 DOS ANOS 80 À CONTEMPORANEIDADE

A década de 1980 é marcada por um *backlash*, termo que se refere a uma forte reação adversa, tanto na esfera política quanto cultural, às conquistas da segunda onda feminista (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009). Isso foi potencializado pela eleição de Ronald Reagan à presidência dos Estados Unidos e sua aliança com grupos fundamentalistas e conservadores como a Moral Majority, que se posicionava contra os diversos movimentos sociais que ganhavam força na época, entre eles o feminismo e o movimento LGBT. Esse cenário evidenciou a necessidade de que os homens norte-americanos “provassem” sua masculinidade dentro e fora das telas:

surgiam, então, os filmes de ação e aventura com heróis fortes, como *Rambo* (1985), *Commando* (1985) e *Predator* (1987). Astros como Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger personificavam o ideal masculino que se esperava dos homens na época.

Heldman, Frankel e Holmes (2016) apontam que, nos anos 80 e 90, algumas mulheres também tiveram papéis de destaque no gênero de ação, sendo que a mais popular foi a Princesa Leia (Carrie Fisher) nos filmes de *Star Wars*. Outras produções contavam com personagens femininas policiais (como *Martial Law*, de 1991; *Undercover Blues*, de 1993; *Mod Squad*, de 1999), agentes especiais (como *Nikita*, de 1990, e *The Long Kiss Goodnight*, de 1996) e profissionais de nível avançado (como em *Conspiracy Theory*, de 1997).

FIGURA 10 – JULIA ROBERTS EM *CONSPIRACY THEORY* (1997)



FONTE: Divulgação/Netflix (2021).

LEGENDA: No filme, a atriz interpreta uma advogada do Departamento de Justiça dos Estados Unidos.

Sob outra perspectiva, Nulman (2013), analisa a representação feminina nos filmes norte-americanos de maior bilheteria dos anos 80, 90 e 2000 e aponta que, nessas produções, as mulheres geralmente têm papéis secundários, sendo interesses amorosos ou mães dos personagens masculinos. Como exemplos, o autor cita *Independence Day* (1996), *Esqueceram de Mim* (1990), *O Sexto Sentido* (1999), *De Volta para o Futuro* (1985), *Indiana Jones e a Última Cruzada* (1989) e os filmes de *Star Wars*.

Nulman ainda observa que, ao mesmo tempo que as personagens femininas tendem a ser resgatadas de situações de perigo com frequência, elas também costumam salvar outras pessoas nas narrativas (em especial nos filmes das décadas de 90 e 2000: na década de 80, havia mais mulheres sendo resgatadas do que

salvando alguém). Entretanto, as formas de resgate femininas se diferem das masculinas: “As formas de resgate femininas permitem que as mulheres permaneçam femininas, mas participem ativamente dos filmes por meio do uso da sua sexualidade, amor, empatia e instinto maternal para salvar outras pessoas” (NULMAN, 2013, não p., tradução nossa).

Filmes como *Thelma & Louise* (1991), *A League of Their Own* (1992), *Tomb Raider* (2001, 2003), *Catwoman* (2004), *Aeon Flux* (2005) e *Resident Evil* (2002, 2004, 2007) se diferenciavam das tradicionais representações na medida em que começavam a retratar personagens femininas como heroínas e em papéis centrais. No entanto, conforme Heldman *et al.* (2016), havia uma hipersexualização das mulheres em algumas dessas narrativas, especialmente naquelas que se passavam em mundos fantásticos ou de fantasia. As autoras explicam que, em geral, os espectadores esperam que as personagens femininas em filmes de ação sejam objetos sexuais, embora o mesmo não aconteça com os personagens masculinos.

FIGURA 11 – ANGELINA JOLIE COMO LARA CROFT EM *TOMB RAIDER* (2001)



FONTE: Divulgação/Diário de Notícias (2021).

FIGURA 12 – HALLE BERRY COMO PATIENCE PHILLIPS EM *CATWOMAN* (2004)



FONTE: Divulgação/Rolling Stone (2021).

Na década de 2010, Heldman *et al.* (2016) apontam uma ruptura nas representações hipersexualizadas das mulheres com o lançamento de filmes como os da saga *Crepúsculo* (2008, 2009, 2010, 2011, 2012), *Jogos Vorazes* (2012, 2013, 2014, 2015) e *Divergente* (2014, 2015, 2016, 2017). As personagens Katniss Everdeen, de *Jogos Vorazes*, e Tris Prior, de *Divergente*, destacam-se particularmente como protagonistas física e emocionalmente fortes, corajosas, não objetificadas sexualmente e que, embora tenham interesses amorosos na narrativa, não são resumidas a eles.

Green-Barteet (2014) analisa as representações das duas heroínas nas suas respectivas sagas literárias (que inspiraram as adaptações cinematográficas), discutindo como elas se tornam personagens capazes de definir a si mesmas de acordo com seus próprios termos. Isso representa uma mudança em relação às tradicionais e hegemônicas representações femininas, que, como vimos, hipersexualizam as mulheres ou as conformam a papéis de gênero específicos.

FIGURA 13 – JENNIFER LAWRENCE COMO KATNISS EVERDEEN EM *JOGOS VORAZES: A ESPERANÇA – PARTE 1* (2014)



FONTE: Murray Close, Lionsgate (2014).

FIGURA 14 – SHAILENE WOODLEY COMO TRIS PRIOR EM *DIVERGENTE* (2014)

FONTE: Lionsgate (2014).

Dutt (2014) analisa os filmes norte-americanos de maior bilheteria de 2011, 2012 e 2013, sendo, respectivamente, *Harry Potter e as Relíquias da Morte – Parte 2*, *Os Vingadores* e *Toy Story*. Segundo a autora, em *Harry Potter e as Relíquias da Morte – Parte 2*, a personagem Hermione Granger começou como uma mulher empoderada do século 21, mas eventualmente preencheu o que é considerado um papel de gênero tradicional da mulher (p. 25). Dutt aponta que, no início da narrativa, ela é uma heroína independente, ativa e inteligente, que usa sua sabedoria e habilidades para dominar o mal. Porém, em sua cena final, ela se torna uma figura maternal e emocional, que parece se “entregar” ao romance e ao amor, caracterizando um papel de gênero específico.

Já em *Os Vingadores*, a personagem feminina principal, Natasha Romanoff, personifica as “expectativas” de seu gênero (sendo destacada por seus atributos físicos e beleza), mas outros aspectos se sobrepõem, pois ela também é confiante, ativa e independente na narrativa, além de não se resumir a um relacionamento amoroso, conforme a análise de Dutt.

Pode-se perceber, portanto, que a imagem feminina no cinema hollywoodiano passou por mudanças ao longo da história – desde imagens baseadas nos ideais vitorianos no início do século XX até a objetificação sexual que começou na década de 1910, a feminilidade sedutora dos anos 20 e 30, a independência profissional feminina dos anos 40, o retrocesso aos ideais de família e domesticidade na década de 50, a exploração da libertação sexual nos anos 60 e 70, a relegação das mulheres a papéis secundários nas décadas de 80 e 90 e, por fim, representações mais inovadoras a partir dos anos 2000. Assim, por um lado permanecem os papéis

específicos de gênero e, por outro, têm se destacado algumas personagens que trazem novas percepções sobre as mulheres para o cinema norte-americano.

1.4 MULHERES NA FICÇÃO SERIADA

Se os filmes que mais fazem sucesso comercial no mundo são norte-americanos, algo semelhante acontece com as séries. Embora existam produções de outros países – especialmente da Europa – que conquistam espaço no cenário global, ainda há uma hegemonia profunda dos Estados Unidos na ficção seriada. Para investigar a representação feminina nessas narrativas, é preciso lembrar que, no início, elas eram veiculadas majoritariamente pela televisão e expressavam um ideal muito específico: o de domesticidade.

Conforme Spigel (1992), a TV passou a fazer parte dos lares norte-americanos na década de 1950. Na época, os impactos da Segunda Guerra Mundial, especialmente no que dizia respeito à separação de famílias, ainda eram recentes no país. Por isso, a vida doméstica e familiar era uma preocupação central para a classe média emergente: as taxas de casamento e de natalidade aumentavam e, conseqüentemente, crescia a demanda por moradias, que já eram escassas devido à crise habitacional iniciada durante a Grande Depressão. Como resposta a esse cenário, o governo investiu na criação do que viriam a ser conhecidos como subúrbios norte-americanos, pensados para essas famílias brancas e de classe média que estavam se formando na época.

Assim, a vida suburbana e familiar tornou-se um “ideal” a ser alcançado:

De fato, a família nuclear, vivendo em uma casa suburbana privada, era uma fantasia utópica potente que acionava a imaginação de muitos homens e mulheres. Enquanto a experiência realmente vivida da vida doméstica era repleta de problemas, o ideal da família ainda prometia benefícios materiais e estabilidade pessoal em uma sociedade confusa. (SPIGEL, 1992, p. 34, tradução nossa).

Nesse novo modelo de organização familiar, a separação clara de funções e as relações de dominação entre os gêneros eram questões centrais. Enquanto as mulheres eram o lado subordinado, encarregadas de cuidar da família e da casa – ou seja, do espaço privado –, os homens eram o gênero dominante, responsáveis por garantir o sustento do lar e realizar atividades civis e ocupacionais, ligadas à esfera

pública (OSGERBY, 2001). Como vimos no tópico 1.2, as mulheres – brancas e de classe média – haviam adquirido liberdade para trabalhar fora de casa durante a Segunda Guerra Mundial; porém, com o retorno dos homens, elas foram confinadas novamente à vida familiar. Sua nova realidade não se baseava mais nos ideais vitorianos de feminilidade e inocência do início do século XX: agora, havia uma versão “atualizada” da domesticidade, mas que ainda reforçava papéis socialmente construídos.

Era em meio a esse cenário que a televisão se consolidava como um meio de massa nos Estados Unidos. Ao contrário dos filmes, as produções televisivas podiam ser assistidas em casa e por todos os membros da família: por isso, havia a necessidade de se criar uma programação relevante e interessante para uma audiência massiva (ROMAN, 2005). As grandes redes de TV da época – CBS, NBC e ABC – se mantinham conservadoras no que dizia respeito a essas narrativas, reforçando o “ideal” norte-americano de domesticidade. Assim, ao mesmo tempo em que unia as famílias – pois era comum que todos assistissem à programação juntos –, a televisão também deixava claras as divisões sociais e sexuais no lar (SPIGEL, 1992). As produções americanas hegemônicas da década de 50, portanto, retratavam as mulheres majoritariamente no espaço doméstico, como mães, esposas e donas de casa.

O gênero mais popular da época eram as *sitcoms* (abreviação de *situation comedy*, em inglês), ou seja, comédias de situação com personagens comuns e histórias do cotidiano:

Em suas primeiras manifestações, a comédia familiar fornecia aos telespectadores mais do que uma imagem idealista deles mesmos no lar. Uma refração em vez de um reflexo da vida familiar, a sitcom doméstica apelava para as experiências dos espectadores na América do pós-guerra e, sobretudo, para sua fascinação com a nova televisão. (SPIGEL, 1992, p. 180, tradução nossa).

Uma das primeiras *sitcoms* de sucesso da década foi *I Love Lucy* (1951-7), cuja protagonista era uma dona de casa que bolava vários planos malucos para fazer parte do *show business*, criando situações de humor ao longo da trama. Personagens como Lucy (Lucille Ball) eram divertidas, gerando uma confusão engraçada para os telespectadores ao tentar escapar daquilo que o marido e a sociedade definiam como seu lugar no lar (ESQUENAZI, 2010), mas suas histórias e caracterizações ainda

reforçavam sua natureza essencialmente “feminina” (SPIGEL, 1992) e, eventualmente, Lucy acabava cedendo e voltando “aos seus deveres de mãe e esposa no fim de cada episódio, mantendo intacto o mito da família nuclear” (EDGERTON, 2007, p. 135, tradução nossa).

FIGURA 15 – CAPA DE DVD DA SÉRIE / LOVE LUCY (1951-7)



FONTE: Divulgação/Amazon (2021).

Benshoff e Griffin (2009) citam *The Adventures of Ozzie and Harriet* (1952-66), *Father Knows Best* (1954-60), *Leave it to Beaver* (1957-63) e *The Donna Reed Show* (1958-66) como exemplos de programas que representavam a vida “branca”, de classe média e idealizada em subúrbios norte-americanos. Os autores reforçam ainda que, nessa época, as mulheres na TV eram “quase exclusivamente donas de casa brancas que pareciam exageradamente contentes nesse papel” (p. 593).

FIGURA 16 – CAPA DE DVD DA SITCOM *THE ADVENTURES OF OZZIE & HARRIET* (1952-66)



FONTE: Divulgação/Amazon (2021).

FIGURA 17 – CAPA DE DVD DA SITCOM *THE DONNA REED SHOW* (1958-66)



FONTE: Divulgação/Amazon (2021).

Na década de 60, as *sitcoms* com personagens femininas divertidas se mantiveram na televisão americana. Conforme Edgerton (2007), essa ascensão das mulheres comediantes pode ser atribuída à natureza da TV: como a audiência eram as próprias famílias, as comédias domésticas que giravam em torno da figura feminina no lar eram uma fórmula que funcionava bem. Além de *I Love Lucy*, outros exemplos produções desse gênero são *The Patty Duke Show* (1963-6), *Gidget* (1965-6), *I Dream of Jeannie* (1965-70) e *Bewitched* (1964-72).

A partir da metade dos anos 60, as mulheres passaram a participar de narrativas de ficção mais centradas na ação, como *Honey West* (1965-6), *The Girl From U.N.C.L.E* (1966-7) e *The Mod Squad* (1968-73), que as representavam como

detetives particulares ou agentes secretas (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009). No entanto, conforme Esquenazi (2010), essa década foi marcada principalmente pelos filmes e seriados de faroeste, como *Wagon Train* (1957-65), *Rawhide* (1959-65) e *Bonanza* (1959-73). Em produções desse gênero, os protagonistas normalmente eram homens e havia pouco espaço para as mulheres.

A partir de 1970, os seriados norte-americanos passaram a ser menos centrados na vida familiar e doméstica. Isso estava relacionado à ascensão da segunda onda do feminismo, movimento que enfatizava os efeitos da ideologia familiar sobre o papel da mulher (mais especificamente, branca e de classe média) no lar e a divisão sexual do trabalho assalariado. Assim, as feministas da época tendiam a criticar a forma como a limitação das mulheres ao espaço privado e doméstico era naturalizada e como suas contribuições sociais na esfera pública eram ignoradas. Questões como aborto, contraceptivos e prazer e liberdade sexual também estavam no centro do debate (WHELEHAN, 1995).

The Mary Tyler Moore Show (1970-7), por exemplo, representava esse cenário de mudanças e questionamentos sobre o papel das mulheres na sociedade. Foi o primeiro seriado norte-americano com uma mulher solteira e focada na carreira como protagonista (JULE, 2009). Ainda que, no seu local de trabalho a personagem agisse como conciliadora, um papel tradicionalmente atribuído às mães de família e que acabava por reforçar a ideologia familiar, a obra também discutia temas modernos da época, como educação sexual e as relações entre mulheres e homens no ambiente profissional. A série *Rhoda* (1974-8), um *spin-off* de *The Mary Tyler Moore Show*, é outro exemplo de produção que se diferenciava das narrativas televisivas das décadas anteriores, pois retratava o divórcio como algo comum para as mulheres.

Antes do fim da década, mulheres divorciadas na televisão tinham se tornado comuns. Quatro anos após a estreia de *The Mary Tyler Moore Show*, na verdade, a série *spin-off* *Rhoda* se tornou um sucesso na CBS. *Rhoda* Morgenstern era judia, morava em Nova York e se divorciou de seu marido em um episódio especial de duas partes. (THOMPSON, 1996, p. 56, tradução nossa).

Press (2009) aponta ainda que, enquanto nas décadas anteriores a maioria das personagens femininas em seriados de horário nobre na televisão americana eram posicionadas dentro do núcleo familiar como donas de casa e mães, a partir dos anos 70 as imagens de mulheres trabalhadoras se tornaram aceitáveis e, mais tarde,

comuns. Isso se relacionava diretamente com o fato de que o movimento feminista da época lutava para que elas tivessem mais espaço na vida pública e não ficassem confinadas apenas à esfera privada e doméstica.

FIGURA 18 – PÔSTER DO SERIADO *THE MARY TYLER MOORE SHOW* (1970-7)



FONTE: Divulgação/HULU (2021).

Charlie's Angels/As Panteras (1976-81) também prometia uma mudança significativa na representação feminina na televisão. As protagonistas eram três investigadoras que resolviam mistérios, combatiam crimes e prendiam vilões: assim, a série fazia parte do gênero “dramas de ação”, que, segundo Lotz (2006), eram imediatamente bem recebidos pelas feministas na época pelo fato de trazerem heroínas “empoderadas”. No entanto, estudos mais críticos e rigorosos reconheciam que essas personagens tinham um forte apelo sexual – já que normalmente venciam os inimigos não pelo uso de armas, e sim porque os seduziam – e, dessa forma, sua beleza (que seguia um padrão convencional) era mais decisiva para a trama do que suas habilidades.

FIGURA 19 – FOTO PROMOCIONAL DA SÉRIE *CHARLIE'S ANGELS* (1976-81)



FONTE: ABC Television, Public Domain, via Wikimedia Commons (2021).

Na década de 80, popularizaram-se também as *sitcoms* que acompanhavam a vida e as aventuras das mulheres, como *Kate & Allie* (1984-9), *Cagney & Lacey* (1982-8), *The Golden Girls* (1985-92) e *Designing Women* (1986-93). *Cagney & Lacey* foi um dos grandes marcos dessa década, chegando a vencer 14 Primetime Emmy Awards, que reconhecem a excelência de produções televisivas veiculadas em horário nobre nos Estados Unidos. O seriado era protagonizado por duas detetives de polícia de Nova York: Christine Cagney (Sharon Gless), uma mulher solteira e focada na carreira, e Beth Lacey (Tyne Daly), mãe e casada. Ao longo da narrativa, é possível perceber três níveis de desenvolvimento das personagens: sua vida profissional, marcada por uma ordem social incerta e pela troca de confidências, queixas e cumplicidades entre elas; suas relações com os colegas de trabalho e chefes; e sua vida privada, seja ela familiar ou celibatária (ESQUENAZI, 2010, p. 164).

FIGURA 20 – SHARON GLESS E TYNE DALY EM *CAGNEY & LACEY* (1982-8)



FONTE: CBS via Getty Images (2021).

Outra série que propôs uma mudança nas tradicionais representações femininas e que marcou a década de 80 foi o drama policial *Hill Street Blues* (1981-7). A advogada Joyce Davenport (Veronica Hamel) era retratada com uma força e uma profundidade atípicas em personagens femininas na televisão contemporânea (THOMPSON, 1996, p. 69). Na narrativa, ela enfrenta frontalmente os homens, tanto na vida profissional quanto sentimental, e “suas relações com o Capitão Furillo, o seu parceiro amoroso e também seu colega, são marcadas pela vontade de fazer respeitar as suas opiniões e desejos” (ESQUENAZI, 2010, p. 163).

Séries dramáticas como *Moonlighting* (1985-9) e *L.A. Law* (1986-94) também apresentavam mulheres com personalidades originais e autênticas, sendo que *L.A. Law* abordava, ainda, tópicos polêmicos para a época, como aborto, violência doméstica, abuso sexual, racismo e direitos dos homossexuais.

1.5 MULHERES NAS SÉRIES APÓS A ERA DA REDE TELEVISIVA

Até agora, vimos a representação feminina durante a Era da Rede (em inglês, *network age*) da televisão, que compreende o período entre 1952 e meados dos anos 80, quando as redes NBC, ABC e CBS dominavam a produção, distribuição e exibição dos programas televisivos norte-americanos. Nessa época, a escolha do que assistir na TV era muito limitada: as audiências só podiam consumir os conteúdos dessas três grandes companhias, que consistiam, basicamente, em *sitcoms* familiares, seriados policiais e programas de jogos.

Durante a primeira fase da história institucional da televisão – um período que vai de meados dos anos 1950 a meados dos anos 1980 e que eu chamo de “era da rede” – as normas industriais, tecnológicas e econômicas da televisão forneciam à maioria dos telespectadores somente alguns canais que compartilhavam essa organização comum de uma programação diária. (LOTZ, 2009, p. 2, tradução nossa).

A partir de meados da década de 80, outras redes passaram a fazer parte do mercado televisivo, como FOX, WB, UPN, Univision e CW, causando um declínio na hegemonia das companhias CBS, ABC e NBC. Além disso, uma nova tecnologia se consolidava: os canais de TV a cabo, voltados para nichos específicos, como ESPN (esportes), Nickelodeon (infantil), History Channel (história e ciência), MTV (música) e CNN (notícias), por exemplo. Lotz (2009) chama de “transição multicanal” esse período, entre os anos 80 e os anos 2000, que trouxe mais competitividade, segmentação da audiência e possibilitou aos telespectadores um poder de decisão maior sobre o que assistir.

Com cada vez mais lares norte-americanos tendo acesso à televisão a cabo, as pessoas podiam escolher os conteúdos a partir de uma ampla gama de opções e, se gravassem os programas, também tinham a possibilidade de assistir quando quisessem. As audiências, portanto, não eram mais massivas: elas se dividiam em grupos cada vez menores (CURTIN; SHATTUC, 2009). Assim, até o início da década

de 90, a ascensão da televisão a cabo e o declínio das tradicionais redes de difusão já eram uma realidade irreversível nos Estados Unidos (EDGERTON, 2007).

Os canais a cabo Lifetime, Oxygen e WE TV (na época, The Women's Entertainment Network) foram os primeiros voltados exclusivamente para as mulheres. No entanto, a programação do Lifetime, o mais antigo de todos, era pensada para uma audiência feminina ampla, sem especificação de idade, classe social ou interesses, por exemplo: por isso, ainda se mantinha veiculada aos ideais tradicionais de feminilidade. O canal WE TV também trazia essa visão mais tradicional, priorizando temas como casamento, namoro e moda. Já o canal Oxygen era o mais segmentado e menos conservador para os padrões da época, mostrando-se favorável, principalmente, à saúde e ao prazer sexual feminino (LOTZ, 2006).

As representações das mulheres na televisão da época também expressavam as discussões crescentes sobre o pós-feminismo. Vários livros a respeito do tema estavam sendo publicados, como *Modern Feminist Thought: From the Second Wave to Post-Feminism* (1995), de Imelda Whelehan, e *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist Age"* (1991), de Tania Modleski. Conforme Gamble (2006), o termo "pós-feminismo" não tem uma definição exata, pois é uma questão que gera intensos debates, mas, em geral, tende a envolver uma discussão sobre vitimização, autonomia e responsabilidade:

Por criticar qualquer definição de mulheres como vítimas que são incapazes de controlar suas próprias vidas, [o pós-feminismo] tende a não querer condenar a pornografia e a ser cético em relação ao fenômeno do estupro no namoro¹; por ser enviesado a favor do humanismo liberal, adota uma ideologia flexível que pode ser adaptada para servir a necessidades e desejos individuais. Por fim, porque tende a ter uma orientação implicitamente heterossexista, o pós-feminismo comumente busca desenvolver uma agenda que encontre um lugar para os homens, como amantes, maridos e pais, assim como amigos. (p. 36, tradução nossa).

Gamble também aponta que o termo "pós-feminismo" se originou na mídia na década de 1980 e sempre tendeu a ser usado nesse contexto para indicar uma "libertação das algemas ideológicas de um movimento feminista desesperadamente desatualizado" (2006, p. 36, tradução nossa). Dessa forma, o pós-feminismo criticava ideias feministas das décadas anteriores aos anos 80, usando o argumento de que,

¹ Refere-se a um tipo de estupro no qual as duas pessoas envolvidas já têm algum tipo de relacionamento sexual ou romântico.

“ao conquistar espaço no mercado de trabalho, direitos civis e mínimas condições sociais de igualdade entre os gêneros, as mulheres não precisariam mais dispendir energia na luta [...] por paridade” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018, p. 6), um pensamento vinculado ao avanço do neoliberalismo na época.

Gill (2007) também destaca a “natureza contraditória dos discursos pós-feministas e o emaranhamento dos temas feministas e antifeministas dentro desses discursos” (p. 149, tradução nossa). Isso pode ser percebido nos elementos que ela identifica como centrais para o pós-feminismo:

- a) a preocupação obsessiva com o corpo das mulheres;
- b) a sexualização (ou seja, a proliferação de discursos sobre sexo e sexualidade em todas as mídias e a crescente representação erótica de corpos de meninas, mulheres e até homens, em menor grau;
- c) a transformação da objetificação em subjetivação, ou seja, as mulheres deixando de ser abertamente objetificadas para serem retratadas como sujeitos ativos e com desejos sexuais, que escolhem se mostrar de uma maneira objetificada por interesse próprio;
- d) noções de individualismo, escolha e empoderamento como pontos centrais: as mulheres são retratadas como agentes autônomos, que podem fazer suas escolhas livremente e não são mais restringidas por desigualdades ou desequilíbrios de poder (p. 153);
- e) ênfase na autovigilância e na autodisciplina, sendo que questões como peso, músculos, roupas, a prática sexual, a carreira, as finanças e o lar, por exemplo, são entendidas como coisas que precisam ser constantemente monitoradas e trabalhadas pelas mulheres;
- f) o paradigma da “reforma”, ou seja, a noção de que as mulheres devem sempre se reinventar e se transformar no que diz respeito a relacionamentos, criação de filhos, trabalho, sexo, roupas etc., seguindo os hábitos de consumo do momento;
- g) o ressurgimento da ênfase na diferença sexual entre homens e mulheres;
- h) o uso da ironia para expressar opiniões sexistas ou homofóbicas sem que pareçam realmente ofensas.

Nesse sentido, boa parte da representação feminina na televisão a partir dos anos 1980, com a ascensão do sistema a cabo, estava diretamente ligada às ideias pós-feministas:

A televisão pós-feminista abriu um novo conjunto de possibilidades para as representações das mulheres, do trabalho e da família. As representações femininas na televisão ao longo dos anos 1980 e 1990 focavam nas mulheres fazendo “escolhas,” geralmente entre o trabalho e a família. (PRESS, 2009, p. 144, tradução nossa).

Conforme Lotz (2006), o poder de escolha era limitado a quem, de fato, podia escolher entre a carreira e a família, ou seja, mulheres brancas, instruídas, bonitas e de classe média alta. Isso ficava evidente nas produções da época, como as séries *Ally McBeal* (1997-2002), cuja protagonista era uma advogada branca, solteira e bem-sucedida, e *Sex and the City* (1998-2004), que acompanhava a vida de quatro amigas brancas e solteiras na cidade de Nova York. Porém, embora *Sex and the City* retratasse a importância da independência feminina e da liberdade na vida sexual, o consumismo das personagens e o interesse delas por glamour e roupas caras se inseriam na lógica do capitalismo patriarcal (BENSHOFF; GRIFFIN, 2009). Além disso, nas duas séries, ainda havia um foco na procura pelo homem “perfeito” ao longo da trama.

FIGURA 21 – KRISTIN DAVIS, KIM CATTRALL, SARAH JESSICA PARKER E CYNTHIA NIXON EM *SEX AND THE CITY* (1998-2004)



FONTE: HBO (2021).

Press (2009) considera que as questões relacionadas à carreira, família e romance das mulheres nem sempre eram apresentadas na televisão americana de uma maneira feminista, mas, especialmente na década de 1990, as representações

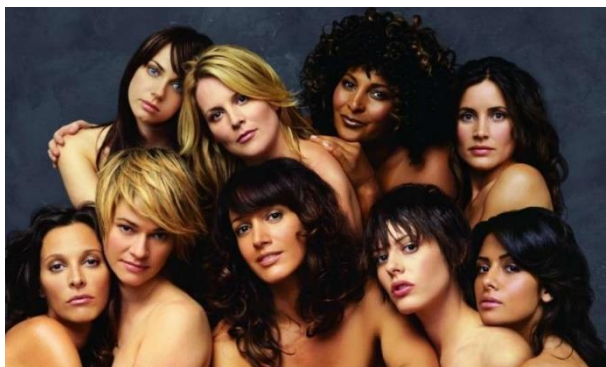
femininas passaram a ser mais inovadoras e diversas. A *sitcom Ellen* (1994-8), por exemplo, trazia a primeira protagonista “abertamente” lésbica em horário nobre. Em *Murphy Brown* (1988-98), a personagem principal era uma jornalista premiada, divorciada e que defendia suas opiniões com assertividade, e *Roseanne* (1988-97) tinha uma protagonista que fugia do padrão das personagens femininas magras e exageradamente bonitas. Outro marco dessa década foi *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), série de fantasia com uma jovem heroína forte, poderosa e capaz de combater criaturas sobrenaturais.

Na década de 2000, dois exemplos de seriados com essa representação feminina mais diversa foram *The Wire* (2002-8) e *The L Word* (2004-9). A primeira é um drama policial que aborda o narcotráfico na cidade americana de Baltimore e explora temas sociais e políticos complexos. As personagens afro-americanas Shakima Greggs (Sonja Sohn) e Brianna Barksdale (Michael Hyatt) são duas mulheres que se destacam por trazerem a representatividade negra, embora não sejam as protagonistas da série. Enquanto Brianna é uma matriarca criminosa que age como conselheira e ajuda a gerenciar os lucros do tráfico de drogas comandado por seu irmão, Shakima é uma detetive lésbica que faz parte da luta policial contra os traficantes na cidade.

Já *The L Word* é uma série dramática que acompanha a vida de jovens mulheres lésbicas em Los Angeles. Embora a premissa fosse trazer mais representatividade para a televisão, Press (2009) observa que todas as mulheres apresentadas na narrativa podem ser consideradas “glamorosas”, ou seja, magras e bonitas em termos convencionais:

Embora nem todas as mulheres dessa série sejam brancas, elas têm o tipo de beleza que pertence à classe social que possui tempo e dinheiro suficiente para comprar roupas glamorosas, manter a forma física perfeita e corrigir defeitos faciais óbvios com o uso de cosméticos. (p. 146-147, tradução nossa).

FIGURA 22 – PERSONAGENS DA SÉRIE *THE L WORD* (2004-9)



FONTE: Showtime (2021).

A série *Desperate Housewives* (2004-12) trazia ainda as questões de família como centrais, embora retratasse a maternidade de forma não idealizada, com contornos mais profundos. Na narrativa, a personagem Lynette Scavo (Felicity Huffman), por exemplo, abandona sua carreira bem-sucedida na área de publicidade para se tornar mãe e dona de casa em tempo integral, mas, mais tarde, se arrepende de alguns aspectos de sua decisão e tenta recuperar a vida profissional, percebendo que isso também envolve grandes dificuldades. Assim, fica evidente que, para as mulheres, não se trata simplesmente de “escolher” entre trabalho e família, pois há um processo mais complexo por trás.

Essa representação feminina mais desenvolvida aparece também em *Mad Men* (2007-15), série aclamada pelo público e vencedora de 16 Emmys, na qual a personagem Joan Harris (Christina Hendricks) é “uma heroína erótica que mistura gênero, sexualidade e poder para avançar dentro de um sistema patriarcal que tem como premissa as relações desiguais de gênero” (D’ENBEAU; BUZZANELL, 2014, não p., tradução nossa). Nesse sentido, os objetivos de Joan ao longo da narrativa vão contra os interesses patriarcais, que buscam confiná-la a papéis de gênero específicos. Na série de humor *Weeds* (2005-12), cuja protagonista Nancy Botwin (Mary-Louise Parker) é uma dona de casa viúva que começa a vender maconha para sustentar os filhos, questões sobre maternidade, sexualidade e identidade permeiam a maioria dos episódios, assim como o difícil equilíbrio entre a vida familiar e o trabalho (SNYDER, 2014, não p.). Nancy é considerada uma personagem complexa, em constante conflito entre seu “eu” público e privado e seus papéis como mãe, traficante de drogas, esposa amorosa e mulher sedutora.

Quando se trata de mulheres em profissões nas áreas de Ciência, Tecnologia, Engenharia e Matemática (STEM), ainda há uma sub-representação na televisão.

Long (2018) faz uma análise de quatro personagens femininas nesse tipo de função: Abby Sciuto (Pauley Perrette) da série *NCIS* (2003-presente), Felicity Smoak (Emily Bett Rickards) da série *Arrow* (2012-20), Daisy Wick (Carla Gallo) da série *Bones* (2005-17) e Penelope Garcia (Kirsten Vangsness) da série *Criminal Minds* (2005-20). Segundo a autora, a representação dessas personagens reforça o estereótipo de que mulheres cientistas devem sempre (ou quase sempre) ser subordinadas a chefes homens em seu ambiente de trabalho. Além disso, a forma como elas são caracterizadas implica que não são capazes de assumir cargos de liderança na sua área.

Já a série da Marvel *Agent Carter* (2015-6) conta a história da agente Peggy Carter (Hayley Atwell), que, até então, aparecera nos filmes do Capitão América somente como interesse amoroso do herói. A trama acompanha a personagem na sua volta para casa depois da Segunda Guerra Mundial. Embora tenha se destacado no confronto por suas habilidades de combate e conhecimento em ciência e tecnologia, ela é tratada apenas como uma secretária ao retornar para seu local de trabalho, a Reserva Científica Estratégica (SSR). Porém, diferentemente das séries analisadas por Long (2018), *Agent Carter* traz novas possibilidades de representação de mulheres nas áreas de STEM, destacando o conhecimento de Peggy como algo fundamental para a proteção dos Estados Unidos contra ameaças do pós-guerra (PERDIGAO, 2018). Entretanto, a série não obteve sucesso, sendo cancelada um ano após a estreia devido à baixa audiência.

FIGURA 23 – HAYLEY ATWELL COMO PEGGY CARTER EM *AGENT CARTER* (2015-6)



FONTE: Divulgação/Disney+ (2021).

Em *Blindspot* (2015-20), a personagem William Patterson (Ashley Johnson) é uma cientista e agente especial do FBI com conhecimento em várias áreas, desde

biologia até tecnologia. Ela também é capaz de resolver questões complexas que envolvem, principalmente, criptografia e outros métodos de ocultar mensagens. Nesse sentido, ela quebra estereótipos sobre a capacidade das mulheres nas áreas de STEM, mas reforça outros estereótipos relacionados às emoções femininas e à submissão. Ao longo da trama, William assume um papel de subordinação diante do personagem masculino Kurt Weller (Sullivan Stapleton) no ambiente de trabalho e tem dificuldade para gerenciar seu lado emocional, expressando a ideia de que mulheres são mais emotivas do que os homens. Além disso, ela não consegue encontrar um equilíbrio entre carreira e romance, reforçando a noção de que, para mulheres cientistas, é quase impossível conciliar a vida profissional e um relacionamento amoroso (NICHOLAS, 2018).

1.6 O FEMININO NAS SÉRIES *TEEN*

Dos anos 1990 às primeiras décadas do século XXI, muitas séries americanas também fizeram sucesso entre o público jovem e adolescente, como *Beverly Hills, 90210* (1990-2000), *Dawson's Creek* (1998-2003), *Smallville* (2001-11), *Gossip Girl* (2007-12), *Supernatural* (2005-20), *The Vampire Diaries* (2009-17), *Glee* (2009-15), *Pretty Little Liars* (2010-7), *Teen Wolf* (2011-7), *One Tree Hill* (2003-12), *Gilmore Girls* (2000-7) e *The OC* (2003-7). Conforme Coutinho (2016):

Embora as três tradicionais emissoras abertas – ABC, NBC e CBS – tenham flertado com a TV Teen durante décadas [...], foi apenas com a entrada de novas redes no mercado e a competição com a televisão a cabo que a teen TV começou a ter mais expressão. (p. 29).

Nessas séries *teen* dramáticas, a representação das questões de gênero costuma ser ambígua e variável. No que diz respeito às questões sexuais, há, por um lado, uma relutância em retratar o desejo sexual feminino ativo fora do contexto de relacionamentos monogâmicos e românticos. Por outro, as personagens femininas adolescentes são muito mais responsabilizadas por suas ações sexuais do que os homens (BERRIDGE, 2010). No que se refere às questões feministas, produções como *Pretty Little Liars* – protagonizada por cinco mulheres – enfatizam a opressão e a violência exercida contra as garotas adolescentes, mostram personagens menos

dependentes da ajuda masculina e apresentam amizades femininas que não são marcadas pela competição.

Beverly Hills, 90210 (1990-2000) e *Dawson's Creek* (1998-2003), por exemplo, que estão entre as séries *teens* mais antigas, tendem a naturalizar as diferenças entre os sexos, mostrando estereótipos de gênero, como garotos praticando atividades físicas, bebendo e indo atrás de mulheres, e garotas se divertindo com compras, rituais de beleza e conversas sobre rapazes. Em *One Tree Hill* (2003-12), série que acompanha as experiências e os problemas de um grupo de adolescentes, as personagens femininas são mais passivas em comparação aos personagens masculinos. Há, por exemplo, cenas que mostram garotas sendo salvas de situações de perigo (como tiroteios na escola) por garotos “heroicos”. A narrativa também reforça o estereótipo das mulheres emotivas e dos homens racionais: enquanto elas normalmente choram abertamente devido a problemas nas suas relações de amizade ou amorosas, eles lidam com as situações de uma maneira mais taciturna e controlada.

Outro detalhe é que as personagens femininas de *One Tree Hill*, especialmente Brooke Davis (Sophia Bush), têm como suas principais preocupações a aparência física e os garotos, dando pouca atenção às suas notas escolares, por exemplo. Além disso, elas possuem um forte apelo sexual: vestem roupas extremamente provocativas e usam seu corpo para conseguir o que querem ou para intimidar algum garoto, um aspecto que não é observado nos personagens masculinos (VAN DAMME, 2010).

A representação feminina em *Gossip Girl* (2007-12) é semelhante à de *One Tree Hill*, com algumas particularidades. A narrativa acompanha a vida de jovens estudantes de escolas de elite do Upper East Side, um bairro nobre de Manhattan, em Nova York. Por isso, além de valorizar a aparência física, as garotas e os garotos da série costumam usar roupas estilosas e caras para mostrar seu status social. Os corpos femininos são objetificados sexualmente e usados para atingir objetivos específicos (normalmente, conquistar garotos ou deixá-los loucos).

Outro aspecto significativo de *Gossip Girl* é a rivalidade feminina, tanto em amizades quanto em relacionamentos amorosos. As personagens Blair e Serena, por exemplo, brigam constantemente durante a série e um dos motivos é a disputa por um garoto. As garotas também competem entre si por popularidade no colégio, sendo que a aparência física é o elemento mais importante dessa competição. Além disso,

amizades entre homens e mulheres são vistas com ceticismo, como se tais relações não pudessem existir sem se tornarem relacionamentos românticos ou amorosos (VAN DAMME, 2010).

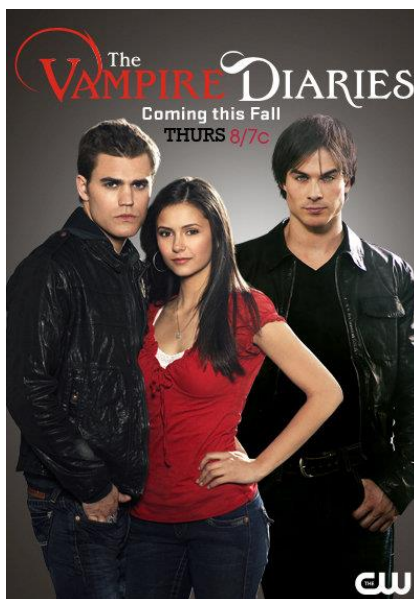
FIGURA 24 – CENA DA SÉRIE *GOSSIP GIRL* (2007-12)



FONTE: IMDb (2021).

O seriado *Glee* (2009-15), mais recente, é contraditório em relação à representação de gênero, pois “ao mesmo tempo em que *reconhece* as desigualdades e não se fecha em expectativas ou modelos de ‘masculino vs. feminino’, sua narrativa na realidade opta por *não problematizar* tais desigualdades” (COUTINHO, 2016, p. 158, grifo da autora).

The Vampire Diaries (2009-17), embora também seja mais recente e, inclusive, protagonizado pela personagem feminina Elena Gilbert (Nina Dobrev), tem uma narrativa que, principalmente nas primeiras temporadas, gira em torno do triângulo amoroso entre ela e dois irmãos, Stefan (Paul Wesley) e Damon Salvatore (Ian Somerhalder). Essa representação da heroína com dois interesses amorosos é muito comum em histórias de romance com vampiros (BRIDGEMAN, 2013), como a popular saga de filmes *Crepúsculo* (2008, 2009, 2010, 2011, 2012). Além disso, essas narrativas oferecem visões convencionais sobre masculinidade e feminilidade: os personagens masculinos são representados como os protetores, e as personagens femininas normalmente são mocinhas que precisam ser protegidas de situações perigosas nas quais elas mesmas se colocam (GOMEZ-GALISTEO, 2011).

FIGURA 25 – PÔSTER DA SÉRIE *THE VAMPIRE DIARIES* (2009-17)

FONTE: The CW (2021).

Já em *Teen Wolf* (2011-7), ainda que o protagonista seja o personagem masculino Scott McCall (Tyler Posey), as mulheres têm um papel mais ativo ao longo da narrativa. Como a história se passa em um universo de fantasia, a maioria dos personagens é algum tipo de criatura sobrenatural. Nesse sentido, Lydia é uma *banshee*, Allison é uma arqueira criada em uma família de caçadores de lobisomens, Kira tem as habilidades de uma guerreira ninja e poderes sobrenaturais e Malia é uma *werecoyote*². Todas elas lutam junto com os personagens masculinos e não precisam ser constantemente protegidas ou salvas de situações de perigo. Além disso, elas não são definidas apenas por uma característica: podem ser, ao mesmo tempo, fortes, compassivas, emocionalmente vulneráveis e inteligentes (KENDAL, E; KENDAL, Z., 2015).

1.7 MULHERES NAS SÉRIES DISTÓPICAS

Torna-se importante também examinar a representação feminina nas distopias, gênero no qual a série *The 100*, que é nosso objeto de análise, se encaixa. Trata-se de um subgênero dentro da ficção científica, que descreve:

² Metamorfo sobrenatural que tem a habilidade de mudar parcial ou totalmente suas características humanas para as de um coioote.

[...] mundos dominados pela evolução hiperbólica da história e pelos piores pesadelos da contemporaneidade, incluindo desastres nucleares e ecológicos, ditaduras, violência racial ou de gênero, corrupção, superpopulação [...] e excesso de consumismo e publicidade. (DI MINICO, 2019, p. 1, tradução nossa).

Nesse sentido, as obras distópicas são aquelas que se passam em lugares, épocas, sociedades ou mundos avassalados por alguma dessas questões, normalmente marcados também pelo sofrimento, pela opressão, pelo totalitarismo e pela baixa qualidade de vida. Elas têm uma forte crítica social, na medida em que servem como uma forma de alerta sobre tendências sociopolíticas que podem ser catastróficas para a humanidade (BACCOLINI; MOYLAN, 2003).

Para evidenciar a representação feminina nas distopias televisivas, falaremos brevemente sobre três séries contemporâneas: *Black Mirror* (2011-presente), *The Handmaid's Tale* (2017-presente) e *Westworld* (2016-presente).

Possivelmente a série distópica mais famosa da contemporaneidade, a britânica *Black Mirror* (2011-presente) explora as consequências imprevistas das novas tecnologias nas sociedades modernas. Fugindo do padrão da maioria das séries televisivas, *Black Mirror* traz uma história, um elenco e um cenário diferentes em cada episódio, sendo que eles normalmente se passam em um presente alternativo ou um futuro próximo. Trata-se de uma narrativa futurista e com fundo crítico, que busca provocar reflexões sobre a dependência e a devoção humana às ferramentas digitais: porém, no que diz respeito às mulheres, a série baseia-se em algumas noções antigas e estereotipadas, como analisa Cirucci (2018). A autora aponta que as personagens femininas agem como representantes do “lado obscuro” da tecnologia: nesse sentido, grande parte dos episódios as utiliza como “veículos” para mostrar situações extremas relacionadas às inovações digitais, como se as mulheres fossem as principais responsáveis pelo uso inadequado das novas tecnologias.

Uma das imagens passadas pela série, portanto, é a de que as mulheres têm, “naturalmente”, um relacionamento perigoso com a tecnologia devido a seus “atos performativos de feminilidade” (CIRUCCI, 2018, p. 24, tradução nossa). Um exemplo é o episódio *Nosedive* (T3E1), que mostra uma sociedade que depende do bom status nas redes sociais, ou seja, um mundo no qual as pessoas avaliam a reputação/popularidade umas das outras em pontos e esses pontos são usados para adquirir privilégios diversos. A protagonista é Lacie, uma menina obcecada em

aumentar sua “pontuação” social. Ela é representada como uma pessoa excessivamente preocupada com sua imagem, reforçando o estereótipo de que as mulheres em geral têm obsessão pela aceitação social, ao mesmo tempo em que um personagem masculino, seu irmão, preocupa-se apenas em jogar videogame com os amigos. Além disso, a pontuação de Lacie é mantida devido a vários atos vistos como “femininos” que ela realiza, como cozinhar, permanecer socialmente “visível” e ser amigável com todos ao seu redor.

Outra série distópica é *The Handmaid's Tale* (2017-presente), baseada no romance homônimo da escritora canadense Margaret Atwood. Ela se enquadra no que Cavalcanti (2003) chama de Distopia Feminista Crítica, um subgênero da literatura que se refere a narrativas sobre mundos distópicos nos quais um sistema de dominação e opressão de gênero contra as mulheres existe de forma clara e é colocado em primeiro plano, assim como as consequências disso para a sociedade. A série em questão se passa na República de Gilead, um regime autoritário distópico baseado em valores patriarcais e teocráticos. Nesta distopia, as taxas de fertilidade foram dramaticamente reduzidas devido à poluição ambiental e, por isso, as mulheres férteis que restaram (chamadas de “Aias”) são transformadas em meros receptáculos para a reprodução: seu trabalho é ter filhos para mulheres estéreis e seus maridos, repovoando, assim, o Estado. Trata-se de uma “forma de violência de gênero legalizada que pode ser definida como estupro em massa” (DI MINICO, 2019, p. 11, tradução nossa).

As Aias precisam enfrentar o trauma do estupro a cada mês. Precisam normalizar sua vida e aceitar a violência, o desempoderamento e a depreciação como sistemas regulares. Precisam “celebrar” o abuso sexual e as gravidezes forçadas como se fossem milagres. Elas são tratadas como rebanhos. (p. 12, tradução nossa).

Em relação à representação feminina, Sandholm (2019) analisa as experiências e os níveis de opressão representados em *The Handmaid's Tale* e argumenta que a série mostra as mulheres como personagens multifacetadas, mas que precisam reprimir constantemente seus vários lados para mostrar um único tipo de “feminilidade” que o regime autoritário exige delas (p. 84). Nesse sentido, as diferentes facetas, personalidades e identidades das mulheres da série são “apagadas” pela opressão que elas vivem, na medida em que elas são silenciadas, abusadas, controladas e manipuladas de forma sistêmica.

Em *Westworld* (2016-presente), outra série distópica da contemporaneidade, o olhar, os desejos e a liberdade femininas são mais evidentes. A série se passa em um parque de diversões futurístico, que oferece aos visitantes a oportunidade de conhecer o Velho Oeste norte-americano e é ocupado por androides. Essas criaturas tecnológicas, programadas para acreditarem que vivem no mundo real e que são humanas, representam arquétipos, como a “donzela em perigo”, o “bandido” e a “madame de bordel”. Além disso, são feitas para serem estupradas, espancadas e até mesmo mortas pelos clientes ricos que visitam o parque. O enredo começa a se desenrolar quando alguns dos androides “despertam” e alcançam a autoconsciência, entre eles duas figuras femininas: Dolores Abernathy, que representa a “virgem branca”, e Maeve Millay, que representa a “madame de bordel negra”.

Conforme Pinedo (2021), essas duas personagens retratam “restrições de gênero dicotomizadas e racializadas em uma narrativa patriarcal” (p. 88, tradução nossa), pois representam os estereótipos da mulher branca inocente e virginal e da mulher negra promíscua e misteriosa. Porém, ao atingirem a autoconsciência em um universo de androides programados, elas desconstróem esses papéis, na medida em que começam a se lembrar de eventos traumáticos de seu passado e a desafiar as identidades sexistas e racistas que foram construídas para elas no parque, o que resulta em uma revolta armada no fim da primeira temporada. Elas agem para “se libertar do abuso sexual rotineiro e de outros traumas” (p. 88, tradução nossa), tomando, assim, as rédeas de suas próprias vidas. Além disso, a série “legitima a busca pela liberdade feminina” (p. 99, tradução nossa), desconstruindo também o “olhar masculino” (*male gaze*) ao focar no enquadramento do rosto das mulheres durante as cenas de nudez/sexo, e não no corpo.

1.8 OUTRAS REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Há outras séries contemporâneas da televisão americana que buscam trazer uma representação feminina menos baseada em papéis de gênero específicos, como *Grey's Anatomy* (2005-presente) e *House of Cards* (2013-8). As produções *How to Get Away With Murder* (2014-20) e *Scandal* (2012-8) se destacam ainda mais na medida em que são protagonizadas por atrizes negras que dão vida a duas personagens complexas, poderosas, bem-sucedidas e competentes no que fazem: Annalise Keating e Olivia Pope.

FIGURA 26 – VIOLA DAVIS E KERRY WASHINGTON EM UM CROSSOVER DAS SÉRIES *HOW TO GET AWAY WITH MURDER* E *SCANDAL*



FONTE: ABC (2021).

Com a popularização das plataformas de streaming desde a década de 2010, a representação feminina tem passado por mais avanços, com séries como *Orphan Black* (2013-7), *Orange is the New Black* (2013-9), *Jane the Virgin* (2014-9), *Grace and Frankie* (2015-presente), *Big Little Lies* (2017-9) e *Jessica Jones* (2015-9) trazendo protagonistas mulheres bem desenvolvidas. Produções não americanas como *Sex Education* (2019-presente), *La Casa de Papel* (2017-presente), *Anne with An E* (2017-20), *Fleabag* (2016-9) e *Las Chicas del Cable* (2017-20) também promovem o protagonismo feminino e se diferenciam na medida em que não confinam as personagens a papéis de gênero tradicionais.

Em suma, portanto, no início da ficção seriada americana, as personagens femininas eram normalmente limitadas ao espaço doméstico, sendo representadas como donas de casa, mães e esposas. Além disso, o ideal da família branca, de classe média e suburbana era muito presente nas narrativas, especialmente nas décadas de 1950 e 1960. A partir de 1970, as imagens de mulheres como profissionais bem-sucedidas se tornaram mais comuns. Na década de 80, com a consolidação do sistema de televisão a cabo e uma diversificação maior da programação televisiva, novas produções começaram a enfatizar o “poder de escolha” feminino – ainda que fosse limitado a um grupo específico de mulheres – e as personagens passaram a ser construídas e desenvolvidas de forma mais complexa, levando em conta questões de relacionamentos, trabalho e vida familiar.

Porém, nas áreas de Ciência, Tecnologia, Engenharia e Matemática (STEM), por exemplo, as representações femininas na ficção seriada ainda são carregadas de estereótipos. Nas séries dramáticas *teen*, embora algumas heroínas se destaquem por seu papel ativo nas narrativas, ainda se mantêm também alguns estereótipos específicos, como a preocupação com a aparência física, a rivalidade entre mulheres e a necessidade de serem protegidas e salvas de situações de perigo por personagens masculinos. Já nas séries distópicas, as representações femininas tendem a ser menos convencionais e mais excepcionais, seja de forma negativa – como é o caso intencional de *The Handmaid's Tale*, que mostra as mulheres em uma situação de opressão extrema – ou positiva, no contexto de mundos pós-apocalípticos ou marcados por sistemas totalitários e desiguais.

Também observamos que, embora tenham muitos aspectos em comum, as representações femininas hegemônicas no cinema e na televisão norte-americanos se diferenciam pela própria natureza de cada meio. Enquanto o cinema sempre tendeu a ser mais segmentado, possibilitando ao público a chance de escolher os tipos e gêneros de filmes que queria assistir, a televisão era pensada, no início, para uma audiência massiva, e só a partir da década de 1980 sua programação começou a se dividir em nichos específicos. Por isso, as narrativas televisivas se mantinham mais vinculadas aos ideais tradicionais de feminilidade e domesticidade do que as produções cinematográficas, ainda que isso se aplicasse a ambas – assim, a hipersexualização das mulheres não predominava tanto na televisão quanto no cinema, por exemplo. De toda maneira, os dois meios sempre retrataram as mulheres de forma a reforçar papéis de gênero específicos e, embora esse cenário tenha passado por mudanças significativas, ainda se mantêm muitas representações limitadas, que continuam a ocupar o debate feminino e feminista no âmbito do audiovisual.

2 MÍDIA, GÊNERO, NARRATIVA SERIADA E LIDERANÇA FEMININA

No capítulo anterior, fizemos um panorama histórico da representação feminina dominante na televisão e no cinema norte-americanos e identificamos algumas imagens recorrentes nessas produções. Neste capítulo, trataremos dos autores, conceitos e teorias que fundamentarão nossa análise das personagens femininas

Clarke e Octavia, que exercem papéis de liderança na série *The 100*. Apresentaremos o conceito de representação, que tem uma longa tradição nos estudos culturais e é essencial no contexto de investigação de como os meios de comunicação constroem e reforçam papéis sociais. Também explicitaremos o conceito de estereótipo, que está diretamente ligado às representações midiáticas de grupos sociais marginalizados, e exploraremos a teoria feminista da mídia para compreender as críticas à forma como as mulheres são tradicionalmente retratadas. Além disso, falaremos especificamente sobre a estrutura narrativa da ficção seriada contemporânea e sobre personagens. Por fim, exploraremos brevemente o conceito de liderança – que se conecta diretamente com as personagens no contexto da narrativa – e o relacionaremos com questões de gênero, definindo, assim, nossas categorias de análise.

2.1 MÍDIA, REPRESENTAÇÃO E ESTEREÓTIPOS

Um dos conceitos mais importantes é o de representação, que, no campo da Comunicação, começou a ser amplamente utilizado a partir da década de 60 pelos Estudos Culturais. Essa perspectiva era diretamente oposta ao paradigma funcionalista que dominava as análises midiáticas até então. Para os funcionalistas, a ação dos meios de comunicação não atingia as audiências diretamente, sendo mediada pelos chamados “líderes de opinião”, que redistribuíam as informações e influenciavam seu círculo social (GARSON, 2017). Portanto, para esse paradigma, a mídia não tinha um poder persuasivo e “tirano” capaz de controlar consciências. Os Estudos Culturais, por outro lado, estudavam a relação entre a mídia e a ordem social instituída e consideravam os meios de comunicação como instâncias fundamentais de produção e circulação de sentido. Em outras palavras, a mídia era vista como um aparato simbólico que contribuía ativamente para a manutenção de uma ordem social estabelecida. Em tal perspectiva, conceitos como os de ideologia, poder e hegemonia eram centrais.

Nesse contexto se insere a representação, que, segundo Hall (2016, p. 34), se refere à produção de significados através da linguagem. Assim, as representações sociais constroem certos domínios da realidade por meio de práticas linguísticas e têm uma função ideológica evidente, pois participam decisivamente da maneira como grupos sociais, indivíduos e instituições são posicionados socialmente. É através das representações que formamos nossas concepções sobre identidades individuais e

coletivas, ou, em outras palavras, é por meio “dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência, àquilo que somos e àquilo que podemos nos tornar” (FREIRE FILHO, 2005, p. 20). Por isso, o conceito de identidade também tem um papel central nessa discussão.

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. Por exemplo, a narrativa das telenovelas e a semiótica da publicidade ajudam a construir certas identidades de gênero. (WOODWARD, 2000, p. 17).

Conforme Freire Filho (2005), a partir da década de 60 a análise crítica da representação de identidades sociais (como classes, gêneros, raças, etnias, nacionalidades e orientações sexuais) tornou-se um tema central da agenda dos Estudos Culturais midiáticos, paralelamente às reivindicações dos novos movimentos sociais, que tinham uma preocupação com essa questão da identidade – mais especificamente o que ela significava, como era produzida e questionada. Desde então, observa-se um crescente interesse pelo processo de “produção, circulação, consumo e contestação de representações das minorias” (p. 19), entendidas como os grupos sociais cujas perspectivas e vozes são marginalizados em uma sociedade.

Esses grupos – tendo como principais exemplos os negros, as feministas e os homossexuais – passaram a questionar a representação nos meios de comunicação de massa (mas também em outras instâncias e instituições culturais), chamando a atenção para o papel importante da mídia na construção, reconhecimento e legitimação de modelos daquilo que significa ser, por exemplo, homem ou mulher e moral ou imoral (FREIRE FILHO, 2005). Esses debates enfatizam a problemática da veiculação de representações desfavoráveis das minorias, seja por retratá-las em situações, atividades ou posições socialmente desvalorizadas ou por simplesmente não representá-las. Nesse sentido, o conceito de **estereótipo** também adquire um papel central.

A estereotipagem é entendida como uma prática representacional que contém julgamentos e pressupostos sobre o comportamento, a visão de mundo ou a história dos indivíduos (FREIRE FILHO, 2005; HALL, 2016). Em outras palavras, os estereótipos reduzem um grupo, povo, raça, gênero ou classe a algumas poucas

características simples e essenciais, como traços de personalidade e linguagem, que são, supostamente, fixados pela Natureza.

Eles [os estereótipos] necessitam ser conceituados (e contestados) como estratégias ideológicas de construção simbólica que visam a naturalizar, universalizar e legitimar normas e convenções de condutas, identidade e valor que emanam das estruturas de dominação social vigentes. (FREIRE FILHO, 2005, p. 23).

Assim, por meio dos estereótipos, as classes dominantes tentam moldar toda a sociedade segundo sua própria visão de mundo, valores, sensibilidade e ideologia, de forma que suas concepções pareçam sempre “naturais” e “inevitáveis”. Outro ponto é que a estereotipagem estabelece um limite entre aquilo que é “normal” ou “aceitável” e aquilo que é “anormal” e “inaceitável”, excluindo tudo que é diferente ou que não se encaixa – o “Outro”. Nesse sentido, tende a ocorrer onde há grandes desigualdades de poder, sendo geralmente direcionada a grupos subordinados ou excluídos (HALL, 2016, p. 192).

Em suma, os meios de comunicação têm tido ao longo da história um papel importante na reprodução e legitimação dos estereótipos, e é precisamente por isso que os grupos sociais aos quais essas representações se referem passaram a questioná-las e analisá-las criticamente. Para este trabalho, interessa agora investigar mais a fundo as críticas feministas da mídia, que começaram a ganhar força nas décadas de 1960 e 1970.

2.2 CRÍTICA FEMINISTA DA MÍDIA

Tradicionalmente e ao longo da história, sabe-se que a sociedade atribuiu papéis diferentes às mulheres e aos homens, determinando os campos em que cada um “pode” ou “não pode” atuar, com base em relações de poder. Saffioti (1987) explica que, em geral, a identidade básica feminina é sua responsabilização pelo cuidado da casa e dos filhos, ou seja, sua limitação ao espaço doméstico:

A sociedade investe muito na naturalização deste processo. Isto é, tenta fazer crer que a atribuição do espaço doméstico à mulher decorre de sua capacidade de ser mãe. De acordo com este pensamento, é natural que a mulher se dedique aos afazeres domésticos, aí compreendida a socialização dos filhos, como é natural sua capacidade de conceber e dar à luz. (p. 9).

Saffioti destaca que a dimensão sociocultural deve ser levada em conta: ser mulher ou homem não significa a mesma coisa em todas as sociedades, o que quer dizer que a construção de papéis sociais varia. Da mesma forma, o sistema patriarcal não é o único princípio que estrutura as sociedades. As relações de dominação baseadas na classe social e na raça, por exemplo, também são aspectos fundamentais a serem compreendidos e estudados. No entanto, o ponto central é que a supremacia masculina e, portanto, a subordinação da mulher estão presentes em qualquer contexto: “O poder do macho, embora apresentando várias nuances, está presente nas classes dominantes e nas subalternas, nos contingentes populacionais brancos e não-brancos” (1987, p. 16).

Como vimos no tópico anterior, a mídia é um dos principais espaços de produção e circulação de sentidos nas sociedades modernas, contribuindo para a manutenção da ordem social dominante. Essa ordem social confina as mulheres a papéis muito específicos e, portanto, os meios de comunicação tendem a representá-las conforme esses papéis. A partir dos anos 60, influenciadas pela emergência da segunda onda do feminismo, estudiosas da mídia começaram a questionar e a explicar como eram feitas tais representações midiáticas e de que maneira elas “apagavam” a presença das mulheres ou as reduziam a algumas poucas características consideradas “femininas” (CARTER; STEINER, 2004, p. 13).

Assim, paralelamente ao movimento moderno feminista – que tinha como lema “o pessoal é político” e focava principalmente nos direitos reprodutivos, na desigualdade salarial e na violência contra as mulheres, além de enfatizar a necessidade de mais mulheres no mercado de trabalho –, diversas autoras analisavam criticamente como e por que os meios de comunicação de massa tratavam as questões que envolviam as mulheres e suas representações de forma errônea, injusta e exploradora (STRINATI, 1999, p. 176).

Grande parte dos estudos feministas da época mostrou como as mulheres eram “aniquiladas simbolicamente”, ou seja, como as representações dos meios de comunicação as ignoravam, excluía, banalizavam ou as marginalizavam. O conceito de “aniquilação simbólica das mulheres” foi proposto por Tuchman (1978) e revelava que, enquanto os homens eram tradicionalmente representados como sujeitos dominantes, ativos e desempenhando papéis importantes e variados na esfera pública, as mulheres geralmente estavam ausentes ou eram subordinadas,

passivas e desempenhavam tarefas secundárias dentro do espaço privado ou doméstico.

Ao retratar os sexos desse modo, os meios de comunicação ratificam o caráter natural dos papéis sexuais e das desigualdades de gênero. Nesse caso, estamos falando de “aniquilação simbólica”, ou seja, os meios de comunicação de massa não representam de forma apropriada as mulheres, suas vidas e seus interesses. (STRINATI, 1999, p. 181.).

Tuchman (1978) reforça, ainda, que há poucas representações de personagens femininas fortes em posições de responsabilidade ou autoridade, mesmo quando elas se encontram no espaço doméstico, e que as mulheres são, com frequência, definidas com base em seus relacionamentos com homens, como se não fossem capazes de serem independentes.

Além de Tuchman, E. Ann Kaplan, Laura Mulvey e Teresa de Lauretis estão entre as principais críticas feministas clássicas da mídia. Elas tratam principalmente da representação feminina no cinema, mas abordam questões que também são percebidas de forma contundente na ficção seriada. Kaplan, por exemplo, traz uma discussão a respeito da construção da imagem feminina no universo cinematográfico hollywoodiano:

Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal. (1995, p. 45).

Para Kaplan, as questões femininas normalmente aparecem como centrais nos filmes de melodrama familiar, um gênero destinado especificamente às mulheres, com o objetivo de impor a elas as restrições e limitações da “família nuclear capitalista” (p. 46). Essas produções, portanto, buscam “educar” as mulheres para que aceitem como naturais e inevitáveis os papéis básicos, geralmente de mãe e esposa, que lhes são atribuídos.

Mulvey (1989) também discute a questão do melodrama familiar e destaca que esse gênero age como um corretivo para os demais gêneros que celebram a ação masculina, como o faroeste e o gangster, pois explora as emoções, amarguras e desilusões “bem conhecidas das mulheres” (p. 39, tradução nossa). Por isso, é um dos únicos voltados para as espectadoras femininas. No entanto, a autora reforça que, nos filmes de melodrama, a mulher nunca é, de fato, beneficiada:

mesmo que ela resista às pressões sociais, as leis “inconscientes” da sociedade a alcançam no final.

Em *Prazer visual e cinema narrativo*, artigo publicado originalmente em 1972 e considerado um dos principais estudos feministas do cinema, Mulvey aborda, ainda, como o universo cinematográfico é marcado pela *escopofilia*. Esse termo da psicanálise se refere ao prazer estético obtido quando se olha para algo ou alguém como um objeto erótico. Como o homem é quem detém o poder na sua relação com a mulher, é ela que adquire a condição passiva de “para-ser-olhada”, ou seja, a necessidade de emitir um impacto erótico e visual para o olhar masculino (*male gaze*):

A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. (MULVEY, 1983, p. 443).

Teresa de Lauretis (1984) traz uma discussão semelhante e aponta que a representação da mulher como um corpo/espetáculo a ser olhado, lugar de sexualidade e objeto de desejo encontra, no cinema narrativo, sua expressão mais complexa e circulação mais ampla (p. 4). Ela especifica que é justamente esse o ponto central da crítica das mulheres a respeito do cinema:

Não é por acaso que a reflexão crítica das mulheres sobre o cinema insiste nas noções de representação e identificação, termos em que se articulam a construção social da diferença sexual e o lugar da mulher, a um só tempo aquela que vê e que é imagem, espetáculo e espectadora, nessa construção. (p. 113).

Para a autora, o cinema clássico narrativo dominante confina a mulher a uma ordem social e natural específica: ela é representada como o lado negativo da diferenciação sexual e constituída como um espelho suspenso para o homem. Pode-se relacionar a isso também a hipersexualização e objetificação sofrida pelas mulheres no cinema. Gubernikoff (2009) discute como o cinema veiculou a imagem da mulher, ao longo da história, à ideia de sedução em direção à sua feminilidade e desejo. Criou-se uma associação entre o feminino e a atração sexual: por consequência, personagens femininas são, tradicionalmente, tratadas e

representadas como objetos disponíveis para o prazer dos homens, sejam eles os espectadores homens ou os personagens masculinos que estão na tela.

É necessário lembrar, no entanto, que a teoria feminista clássica da mídia parte da perspectiva de um feminismo branco e de classe média: portanto, não pode ser tratada de forma absoluta e universal. Críticas contemporâneas como bell hooks (2019) questionam como muitos dos estudos iniciais sobre a representação feminina suprimiam o reconhecimento da raça e estruturavam seus discursos como se estivessem falando por todas as mulheres, quando, na realidade, falavam somente pelas mulheres brancas, ignorando as experiências das não-brancas e não abrindo a possibilidade de um diálogo que incluísse suas vozes. Dessa forma, torna-se importante ressaltar que a representação feminina na mídia não é homogênea e que, além das questões de gênero, há outros fatores que podem oprimi-las, como questões de raça e classe, tal como postulado pelo feminismo interseccional (CRENSHAW, 1989).

Hoje, é cada vez menos comum encontrar estudos e trabalhos que reivindicam uma imagem mais “real” das mulheres que os meios de comunicação teriam “distorcido”. Como fica claro na introdução de *The Routledge Companion to Media and Gender* (2014), os estudos contemporâneos sobre mídia e gênero visam, principalmente, investigar como as formas, práticas e processos de consumo midiáticos reproduzem ou resistem a noções convencionais de gênero e reforçam ou desafiam desigualdades entre homens e mulheres (p. 3).

2.3 FICÇÃO SERIADA CONTEMPORÂNEA

As características das séries de televisão passaram por diversas mudanças ao longo dos anos, paralelamente a transformações sociais, econômicas, tecnológicas e de comportamento das audiências. Para este trabalho, focaremos nas práticas narrativas contemporâneas da televisão americana, caracterizadas pelo que Mittell (2006) chama de “complexidade narrativa”.

Para o autor, desde a década de 1970 as séries televisivas americanas têm passado por um processo de complexificação, tanto em termos estruturais quanto estilísticos. Alguns fatores importantes contribuíram para isso, como a crescente legitimação da televisão enquanto um meio narrativo e o desenvolvimento de novas tecnologias que alteraram as formas de recepção dos produtos televisivos. Com a

consolidação dos canais de TV a cabo na década de 80 nos Estados Unidos e, mais tarde, a chegada de inovações tecnológicas como o DVD na década de 90, os telespectadores passaram a poder assistir aos programas em horários diferentes daqueles em que as emissoras os exibiam, pois havia a possibilidade de gravá-los. Isso tornou mais desafiador o trabalho dos escritores e produtores da ficção televisiva, que agora precisavam pensar em novas estratégias de complexificação das narrativas para fidelizar o público e manter a audiência no horário nobre (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013).

Uma dessas estratégias foi encontrar um equilíbrio entre o que Mittell chama de formas seriadas “episódicas” e “contínuas” (2006, p. 32). As produções que se enquadram como episódicas são aquelas nas quais o arco dramático é revelado no início de um episódio e resolvido no fim do mesmo episódio. Já nas séries que se caracterizam como contínuas, a trama ocorre ao longo da temporada, com arcos dramáticos que continuam por vários episódios até serem concluídos. As narrativas complexas combinam as duas formas, na medida em que possuem alguns enredos pontuais, que são resolvidos em um único episódio, e, ao mesmo tempo, exploram arcos mais longos e relacionamentos dramáticos que permanecem por mais tempo ao longo da série. Mittell cita *The X-Files* (1993-2002), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), *Angel* (1999-2004) e *The Sopranos* (1999-2007) como exemplos de séries que começaram a ser complexas nesse sentido.

Outra estratégia da complexidade narrativa é oferecer a quem está assistindo o prazer de tentar compreender como as tramas e elementos da série vão se entrelaçar (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013). São inseridos personagens, falas, cenas e enredos que não ficam claros a princípio para o telespectador: com isso, ele precisa interpretar os acontecimentos e tentar descobrir que função determinado personagem tem na narrativa, que universo paralelo é aquele que acabou de surgir ou por que uma imagem específica foi mostrada em cena, por exemplo. As narrativas complexas também causam desorientação e confusão temporárias no telespectador ao alterar a cronologia da trama ou abusar de cenas de devaneios e fantasias, explorando, assim, outros cenários e convidando quem está assistindo a prestar atenção e realmente se engajar de forma ativa para compreender a série. Além disso, elas criam múltiplas histórias diferentes que, geralmente no fim dos episódios ou da temporada, colidem e se entrelaçam de alguma forma, resultando em consequências e reviravoltas improváveis e inesperadas (MITTELL, 2006).

Nas séries televisivas contemporâneas, marcadas por essas características de complexificação, é possível perceber ainda que as tramas são um “entrelaçamento articulado de situações dramáticas envolvendo núcleos que se expandem e se delimitam” (SILVA, 2015, p. 140). Por isso, é muito comum que personagens de destaque e até mesmo protagonistas sejam mortos para desencadear efeitos dramáticos. Além disso, o desfecho da série pode ser tanto uma solução definitiva, que encerra de vez o arco dramático central, quanto uma situação que se prolonga para além da narrativa e permanece num *continuum*.

2.4 PERSONAGENS

Compreender o papel do personagem na ficção, entendido por Candido (2009) como um dos elementos centrais de uma narrativa, também torna-se fundamental para a análise que este trabalho se propõe a realizar. Pode-se dizer que os personagens representam pessoas (BRAIT, 1985), mas não reúnem todos os traços possíveis de serem encontrados em uma pessoa: em vez disso, eles são a “imitação e, portanto, a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas” (PALLOTTINI, 1989, p. 5), sendo esses traços selecionados pelo autor de acordo com seus próprios critérios. Dito de outra forma, o personagem é um ser humanizado “recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator” (PALLOTTINI, 1985, p. 11).

Quando se investiga as características dos personagens nas narrativas, é possível perceber que alguns deles apresentam aspectos mais lineares e outros apresentam aspectos mais complexos. Por isso, dividi-los em duas categorias únicas pode parecer algo simplista, que não dá conta de explicar todas as suas nuances dentro de uma narrativa. Ainda assim, retomaremos os conceitos de personagens planos e redondos, formulados por Forster (2003), para uma melhor compreensão desses seres ficcionais. Segundo o autor, um personagem plano é bidimensional, “construído ao redor de uma ideia ou qualidade simples” (não p.). Ele pode ser definido em poucas palavras, é facilmente reconhecível quando aparece e facilmente lembrado quando ressurge na narrativa. Além disso, não causa nenhuma surpresa ao leitor, pois é estático e não evolui ao longo da trama (BRAIT, 1985, p. 41). Já o personagem redondo é aquele que tem profundidade humana e psicológica e complexidade, sendo

capaz de surpreender o telespectador de maneira convincente e de apresentar várias qualidades e facetas diferentes.

São os personagens redondos – humanizados, multifacetados e complexos – que se aproximam mais do telespectador e de seu cotidiano e, portanto, geram maior identificação (JOST, 2012). Mittell aponta que um dos principais fatores que contribuem para o engajamento dos telespectadores com as séries televisivas é o desenvolvimento de um vínculo emocional de longo prazo com os personagens, especialmente aqueles que têm papéis importantes na narrativa. Por isso, explorar sua subjetividade – seus pensamentos, desejos, emoções e imaginação – se torna uma prática muito comum na ficção seriada contemporânea, de tal maneira que quem está assistindo tem a sensação de que lê a mente dos personagens:

No decorrer de uma série, os personagens aos quais estamos alinhados, conectados [...] são tipicamente aqueles com os quais passamos mais tempo e que nos oferecem os estados interiores mais interessantes, equilibrando o acesso escrutável e a dimensionalidade complexa para nos engajar como leitores de mente ativos. (MITTELL, 2015, p. 132, tradução nossa).

Nas séries televisivas contemporâneas, Silva (2015) enfatiza ainda como os personagens geralmente são multifacetados, se transformam continuamente ao longo da narrativa e, “nos melhores casos, se tornam capazes de abrigar ambiguidades morais que resistem a qualquer classificação tipificante” (p. 140).

Um outro ponto a ser destacado é que os personagens que se transformam no decorrer da narrativa, como aponta Silva, são aqueles que têm um desenvolvimento. Isso quer dizer que eles “crescem [evoluem], atingem um nível mais alto de autoconsciência e tomam decisões capazes de transformar vidas” (PEARSON, 2007, p. 55-56, tradução nossa), modificando suas crenças interiores e seus valores morais. No entanto, não é tão comum isso acontecer na televisão: normalmente os personagens televisivos têm um certo grau de estabilidade, e é justamente isso que tende a cativar as audiências, pois elas se identificam e se conectam com eles a partir de características que permanecem consistentes ao longo da série. Assim, ao invés de se transformarem a partir de traumas ou conflitos, por exemplo, os personagens apenas acumulam essas experiências.

O que costuma aparecer com maior frequência na ficção seriada televisiva é a elaboração. Diferentemente do desenvolvimento, que pressupõe uma transformação, a elaboração é a revelação gradual de algumas características dos personagens ao

longo da série, de modo que essas facetas pareçam novas para a audiência, embora sejam consistentes e condizentes com os atributos já conhecidos dos personagens (MITTELL, 2015, p. 136).

Ainda assim, apesar de a elaboração dos personagens ser mais comum do que o desenvolvimento, Mittell (2015) enfatiza que eles tendem a passar por certas mudanças no decorrer da narrativa. O autor define alguns tipos de arcos para explicar como isso acontece. O primeiro arco é o do **crecimento**, ou seja, o processo de amadurecimento de um personagem, durante o qual ele se torna mais “completo” e consciente. Isso é muito comum e esperado em personagens mais novos, que fazem a transição da adolescência/juventude (fases que são consideradas “tumuladas”) para a vida adulta (uma fase mais “estável”).

Outro arco frequente é o da **educação**, no qual um adulto já maduro aprende uma lição de vida importante durante a série e, a partir disso, se torna uma pessoa diferente. Esse arco pode ocorrer em um único episódio, quando é apresentada alguma situação específica que faz o personagem descobrir algo sobre si mesmo e prometer que irá mudar: nesse caso, porém, os efeitos não duram, pois logo a narrativa retoma seu *status quo*. O arco da educação também pode durar a série toda, sendo que, neste caso, os personagens “aprendem a aceitar suas situações de vida e seu passado ou desenvolvem habilidades que mudam seu comportamento” (MITTELL, 2015, p. 138, tradução nossa). No entanto, no fundo, seus valores morais permanecem os mesmos.

O terceiro arco citado pelo autor é o da **revisão**, no qual um personagem passa por uma mudança súbita e dramática, geralmente relacionada a algo supernatural ou fantástico, como, por exemplo, ser possuído por um demônio ou ter a memória apagada. Trata-se de uma transformação extrema, que contrasta com a estabilidade do personagem e mostra uma nova versão dele, e que pode ser temporária ou perdurar por um longo período na série.

Por fim, o último arco destacado por Mittell (2015) é o da **transformação** completa de um personagem, com mudanças graduais nos seus valores morais, atitudes e percepções sobre si mesmo. Isso se relaciona diretamente ao que Pearson (2007) chama de **desenvolvimento**.

2.5 LIDERANÇA E GÊNERO

As personagens femininas da nossa análise, Clarke Griffin e Octavia Blake, exercem papéis importantes de liderança na série *The 100*: por isso, se torna necessário falar sobre o conceito de liderança. Ela é entendida como um processo dinâmico e transformacional, uma maneira de exercer autoridade e influência nas interações contínuas com outras pessoas, com base no uso de estratégias discursivas (HOLMES; MARRA; VINE, 2011). Nesse sentido, o discurso narrativo é uma forma de construir a identidade da liderança.

Grande parte dos estudos sobre esse conceito indica que existe uma concepção “masculina” a respeito do que significa ser um verdadeiro e efetivo líder, na medida em que adjetivos tradicionalmente usados para descrever líderes, como *autoritário, decisivo, agressivo, competitivo, autoconfiante, obstinado, corajoso, aberto a desafios, capaz de inspirar, focado em objetivos e em resolver problemas, disposto a correr riscos* e “*de mente forte*” são características, de uma forma geral, associadas aos homens (HOLMES, 2006, p. 34-35). Assim, historicamente, presume-se que papéis de liderança precisam ser exercidos por homens, pois eles detêm qualidades típicas da liderança que as mulheres supostamente não têm (HEARN; PARKIN, 1986).

Baxter (2010) traz uma discussão semelhante sobre como, em geral, os homens tendem a ser considerados mais “aptos” para a liderança do que as mulheres. No livro *The Language of Female Leadership*, ela utiliza um quadro para ilustrar as características do discurso feminino e do discurso masculino, com base nas proposições de Maltz e Borker (1982). Os autores indicam que, tradicionalmente, os homens são ensinados desde cedo a competirem entre si para exercer sua autoridade e para impressionar tanto pessoas do mesmo gênero quanto do gênero oposto. Nesse sentido, são guiados pela necessidade de obter poder no meio social – ou seja, assumir posições de dominância – e de exibir esse poder de uma forma evidente. Para isso, eles têm um estilo discursivo próprio, que é caracterizado pelos seguintes aspectos:

- a) Assertividade (linguagem imperativa, confrontadora e desafiadora e uso frequente de monólogos);

- b) Praticidade (comunicação informativa, factual, transacional, seguindo uma lógica sequencial, com o uso de palavras que expressam certeza e confiança e evitando a emoção);
- c) Agressividade (uso frequente de xingamentos, insultos, ameaças, “apontar” de dedo e verbos de ação, força e violência);
- d) Humorístico (uso frequente de piadas, trocadilhos e zombarias);
- e) Egocentrismo (necessidade de gabar-se constantemente);
- f) Foco no objetivo (necessidade de assumir o controle e resolver as coisas de uma vez, sem delongas, além de preferência por uma tomada de decisão mais hierárquica e uma liderança centralizada em uma pessoa).

Já as mulheres, tradicionalmente ensinadas desde cedo a se conectarem e se engajarem com outras pessoas, construir relações de confiança e igualdade, cooperarem para resolver as coisas e expressarem sentimentos e emoções, têm um estilo discursivo diferente. Para Maltz e Borker (1982) e Baxter (2010), esse discurso é mais:

- a) Pessoal (com expressão de sentimentos, baseado em experiências pessoais subjetivas, marcado por muitas pausas e hesitações e pelo uso de termos que expressam incerteza, cautela ou ambiguidade);
- b) Condescendente (evita o confronto, preferindo fazer perguntas que induzem a uma resposta em vez de adotar uma linguagem imperativa e dar ordens diretas, além do uso frequente de expressões como “eu sinto que...” e “em minha visão...”);
- c) Educado (poucos xingamentos e muitos elogios e palavras de carinho);
- d) Cooperativo (com muitos acenos de cabeça, contato visual, respostas mínimas, pronomes pessoais e inclusivos, perguntas e sorrisos, além de espelhar as ações da pessoa que está do outro lado da conversa e concordar frequentemente com ela);
- e) Focado nos processos (uso de hipóteses e especulações e preferência por uma tomada de decisão igualitária, além de uma liderança negociada conjuntamente).

Nesse sentido, no que diz respeito à liderança, o estilo feminino seria negociador, igualitário e mais focado em manter boas relações com as pessoas do que em manter a autoridade. Por outro lado, o estilo de liderança masculino seria mais autoritário e concentrado em uma pessoa só. Além disso, conforme Baxter (2010), os homens tendem a ser vistos como mais racionais, independentes e confrontadores, enquanto as mulheres costumam ser percebidas como irracionais, dependentes, passivas e conciliadoras.

Tratam-se de concepções socialmente construídas e extremamente estereotipadas, que limitam homens e mulheres a papéis específicos baseados no gênero, mas que parecem “naturais” e, portanto, são concepções com as quais já estamos acostumados. É por isso que, quando mulheres assumem posições de liderança e agem da maneira que se espera dos homens – sendo que o estilo deles é considerado o “ideal” para a liderança –, elas desafiam o *status quo*.

É importante ressaltar ainda que, embora o livro de Baxter seja focado nas diferenças entre os estilos de liderança “feminino” e “masculino” principalmente no contexto das empresas, tais valores permeiam também a cultura contemporânea e estão presentes na ficção seriada norte-americana hegemônica, manifestando-se nas narrativas e nos próprios personagens.

2.6 DESENHO DA PESQUISA

Para realizar a análise proposta das personagens Clarke Griffin e Octavia Blake a partir de suas trajetórias de liderança, utilizaremos a metodologia da análise de conteúdo e categorias baseadas na obra de Baxter (2010).

A análise de conteúdo corresponde a:

[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens. (BARDIN, 2016, p. 48).

Nesse sentido, essa metodologia visa explicitar e sistematizar o conteúdo das mensagens, a partir de um conjunto de técnicas complementares. Conforme Bardin (2016), a análise de conteúdo é composta por três polos: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados e interpretação.

Os objetivos da pré-análise, que é a fase inicial, são escolher os documentos ou materiais a serem analisados, formular hipóteses e objetivos e elaborar indicadores que fundamentem a interpretação final. A autora orienta a realização de uma **leitura flutuante**, ou seja, estabelecer um primeiro contato com os documentos ou materiais para conhecê-los e ter as primeiras impressões. Em nosso caso, essa etapa já foi concluída, pois assistimos à série *The 100* do início ao fim previamente. Foi neste momento que as duas personagens foram selecionadas: escolhemos Clarke e Octavia porque elas exercem papéis de liderança significativos na série, estando, assim, em posições de responsabilidade e autoridade que, historicamente, não são atribuídas com frequência às mulheres na televisão (TUCHMAN, 1978). Além disso, têm arcos narrativos distintos – o que permitirá identificar, na análise, se há características e estereótipos que aparecem mais em uma do que em outra.

Nosso recorte de análise (**escolha dos documentos**) serão as temporadas 1 e 2, em que examinaremos Clarke, e 4 e 5, em que examinaremos Octavia, pois, apesar de ambas as personagens serem protagonistas e estarem presentes do início ao fim da série, é nessas temporadas específicas e respectivas que elas têm uma conduta mais ativa e efetiva de liderança.

No que diz respeito à **formulação de objetivos**, o objetivo é verificar se as personagens Clarke e Octavia, em suas trajetórias de liderança, rompem com estereótipos de gênero e de que forma isso acontece, partindo do pressuposto de que elas podem ter rupturas diferentes, na medida em que seus arcos narrativos são bem distintos. Para isso, selecionamos algumas características discursivas elencadas por Baxter (2010), por estarem relacionadas à liderança (tópico 2.5). As categorias serão **condescendência, emotividade, tomada igualitária de decisões, foco em processos e foco em manter relações**.

O ponto de partida da análise é que Clarke e Octavia são personagens redondas e complexas, conforme postulado por Brait (1985) e Forster (2003), como vimos no tópico 2.4. Nesse sentido, elas têm diferentes facetas e qualidades – são líderes, guerreiras, amigas, parceiras românticas, filhas/irmãs e estrategistas, por exemplo – e possuem profundidade psicológica, o que fica evidente especialmente na forma como elas entram em conflitos internos consigo mesmas quando precisam tomar decisões difíceis ou quando enfrentam as consequências de suas escolhas. Além disso, as duas personagens evoluem ao longo da narrativa, na medida em que têm arcos de mudanças (MITTELL, 2015). O fato de serem redondas e complexas,

portanto, contribui para a hipótese de que elas rompem com outros estereótipos de gênero.

Tradicionalmente, as análises de conteúdo têm um viés quantitativo, que busca medir a frequência da ocorrência de padrões relativos às mensagens ao longo do tempo. Em nosso caso, buscaremos a construção de sentido presente nos códigos imagéticos e narrativos: por isso, a análise será adaptada para um viés qualitativo, focado não na frequência com que as personagens rompem com os estereótipos elencados (em termos numéricos, como se daria em uma análise quantitativa), mas na presença ou não dessas rupturas e na forma como isso é apresentado ao longo da série (BARDIN, 2016).

Portanto, faremos em seguida **a exploração do material**, ou seja, a análise para identificar como as categorias listadas se manifestam nas personagens Clarke e Octavia durante a série, traçando um comparativo entre as duas, e o **tratamento dos resultados/interpretação**. Verificaremos, na primeira e na segunda temporada, como a condescendência, a emotividade, o foco em manter relações, a tomada igualitária de decisões e o foco em processos se expressam em Clarke, e, na quarta e na quinta temporada, como essas características se expressam em Octavia.

Para isso, assistiremos novamente a todas as cenas em que elas aparecem em suas respectivas temporadas selecionadas, identificaremos as categorias de análise e detalharemos de que maneira cada categoria é apresentada na série, com base em descrições das cenas, imagens e legendas das falas das personagens.

3 LIDERANÇAS FEMININAS EM *THE 100*

Os capítulos anteriores foram dedicados a uma investigação histórica de como as mulheres têm sido tradicionalmente representadas nas produções audiovisuais norte-americanas hegemônicas, à exploração dos conceitos que fundamentam este trabalho e ao desenho da pesquisa. Com base nisso, neste capítulo falaremos sobre o enredo principal da série *The 100*, apresentaremos as personagens femininas que são nosso objeto – Clarke Griffin e Octavia Blake – e realizaremos a análise de conteúdo proposta.

3.1 THE 100

A série americana *The 100* se enquadra no subgênero distopia, dentro do gênero mais abrangente da ficção científica. Desenvolvida por Jason Rothenberg e baseada no livro homônimo de Kass Morgan, ela foi veiculada na emissora The CW entre 2014 e 2020. Ao longo de seis anos, foram produzidos sete temporadas e um total de 100 episódios, sendo que todos estão disponíveis atualmente na Netflix. A média de aprovação geral da série é de 93% no *Rotten Tomatoes*, site que reúne críticas especializadas sobre filmes e séries de televisão e é considerado um dos mais confiáveis medidores de qualidade do entretenimento no mundo. O episódio de estreia atraiu cerca de 2,73 milhões de telespectadores e tornou a série a mais assistida da emissora The CW em seu horário de transmissão desde 2010, desbancando o seriado *Life Unexpected* (FAUGHNDER, 2014).

The 100 se passa em um futuro pós-apocalíptico. Quase cem anos depois de um desastre nuclear que praticamente dizimou a vida na Terra, os únicos sobreviventes conhecidos moram em uma estação espacial chamada Arca. A trama se inicia a partir do momento em que os líderes da estação percebem que a escassez de recursos atingiu um nível crítico e que em breve a vida no espaço pode se tornar inviável. Eles decidem, então, enviar 100 jovens prisioneiros (que dão o nome à série) para a Terra em uma tentativa de descobrir se ela voltou a ser habitável para os seres humanos. Ao chegar lá, esses jovens se dão conta de que o planeta não apenas é habitável, como também já existem outras pessoas vivendo nele. Após sobreviverem à guerra, os chamados Terrestres (*grounders*) começaram a reconstruir a civilização humana de forma primitiva e dividiram-se em tribos, mais conhecidas como clãs.

O encontro dos terrestres com o “Povo do Céu” (*Skaikru*) – ou seja, os 100 jovens prisioneiros que vieram do espaço – não é amigável. Vivendo de forma tribal, mas com um sistema de governança já bem estabelecido, os terrestres são guerreiros e estão dispostos a defender seu território contra os recém-chegados. Inicia-se, então, um conflito duradouro entre os dois grupos. Desde os primeiros episódios, com base nos acontecimentos e até mesmo nas falas dos personagens, fica claro que a luta pela sobrevivência é o que norteia a série, na medida em que há quase sempre um confronto acontecendo entre povos diferentes – e às vezes internamente, com pessoas que fazem parte do mesmo povo lutando entre si – e, ao mesmo tempo, os

personagens enfrentam constantemente a falta de recursos para sobreviver em um mundo pós-apocalíptico.

Uma das coisas que torna *The 100* interessante de ser examinada é o fato de ela mostrar que não há nada de fácil ou simples na sobrevivência. Há um paradoxo constante: para permanecerem vivos, os personagens precisam fazer escolhas e tomar decisões que custam a sua humanidade, ou seja, que vão contra todos os valores e princípios que os constituem como seres humanos “dignos” de existência no mundo, em uma concepção ética. Isso inclui, por exemplo, puxar uma alavanca que resultará no assassinato de todo um povo se isso significar que outro povo será salvo. Por isso, não há uma distinção entre pessoas “boas” ou “más”, na medida em que os personagens não podem ser enquadrados de forma simplista em uma ou outra categoria.

Além disso, embora seja voltada principalmente para um público jovem, *The 100* não é uma típica série *teen*, com, por exemplo, triângulos amorosos e finais sempre felizes: com o passar das temporadas, torna-se uma narrativa cada vez mais complexa (MITTEL, 2006), com reviravoltas inesperadas, mortes de diversos personagens queridos pelo público e muitas surpresas sombrias no contexto pós-apocalíptico da trama.

3.2 CLARKE GRIFFIN

Interpretada pela atriz Eliza Taylor, Clarke Griffin é a principal protagonista da série. Ela faz parte dos “100”, o grupo de jovens delinquentes da Arca enviado para a Terra para descobrir se havia voltado a ser habitável. Antes de ser aprisionada, Clarke era uma aprendiz de medicina, buscando seguir os passos da mãe, Abby Griffin (Paige Turco), e tinha como melhor amigo o jovem Wells Jaha (Eli Goree), filho do chanceler da Arca, Thelonious Jaha (Isaiah Washington). Por ser filha da médica-chefe e do engenheiro-chefe da Arca, Jake Griffin (Chris Browning), Clarke é considerada uma personagem privilegiada em relação aos demais jovens da sua idade, sendo uma integrante do que se pode chamar de “elite”.

FIGURA 27 – CLARKE GRIFFIN EM *THE 100*, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1.



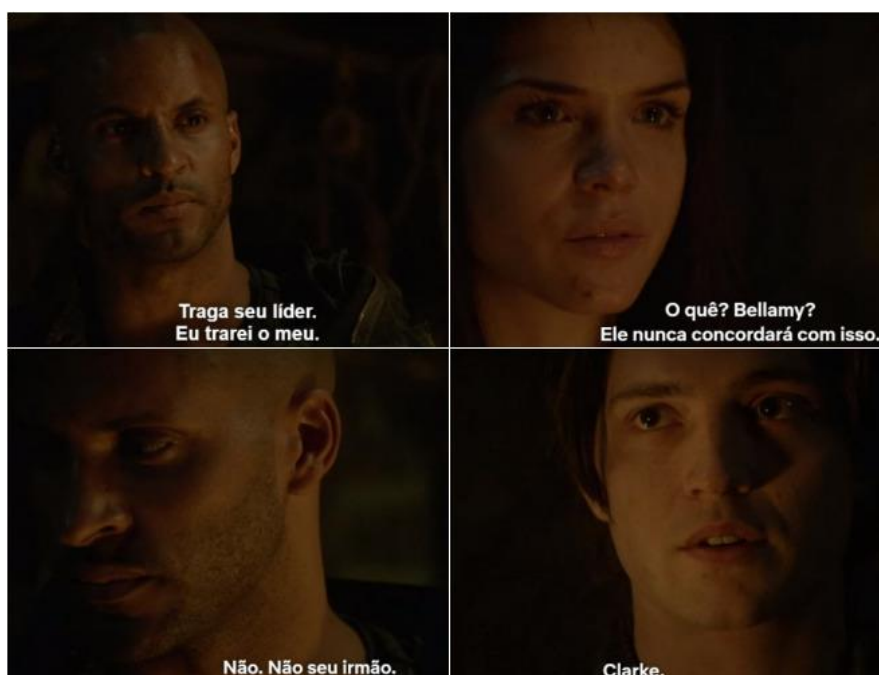
FONTE: Reprodução/Netflix

O que a leva a ser aprisionada, no entanto, é um crime de traição. Um dia, ao ouvir uma conversa entre seus pais, Clarke descobre que os sistemas de suporte de vida da Arca estão com uma falha crítica e que seu pai, Jake, planeja revelar o problema a todos os habitantes da estação. A questão é que Jaha, o chanceler, não deseja tornar pública a situação, o que significa que quem o fizer cometerá um crime contra a Arca. Em outro momento, Clarke escuta seu pai gravando um vídeo no qual ele revela a verdade a todos, opondo-se às ordens do chanceler. Ela grita com Jake e tenta impedi-lo, pois sabe que ele será punido, mas ele não lhe dá ouvidos. Por fim, seu pai é preso por traição e, mais tarde, “flutuado” (*floatado*), termo usado quando uma pessoa da Arca é sugada para fora da estação e atirada ao espaço, morrendo instantaneamente. Por ser, supostamente, cúmplice de seu pai, Clarke é presa também por traição, mas como ainda não completou 18 anos, ela é punida com o confinamento em vez da morte.

Ao chegar à Terra, Clarke não demora a assumir o papel de líder dos “100”, juntamente com Bellamy Blake (Bob Morley). Inteligente, altruísta, idealista, cautelosa e sempre determinada a salvar a vida de todos, ela logo incorpora a liderança de uma forma nítida, buscando guiar os demais jovens até o Monte Weather, uma base militar com suprimentos e recursos dos quais eles precisam para sobreviver. No início, ela é vista pela maioria dos “100” apenas como uma jovem mimada e privilegiada, chegando a ganhar o apelido de “Princesa”. Porém, ao longo da série, Clarke mostra a todos que é corajosa, leal e disposta a arriscar muito para proteger seu povo, negociar tréguas com os Terrestres e manter a paz.

Assim, mesmo quando, mais tarde, os demais habitantes da Arca pousam na Terra e se reúnem com os jovens – e a mãe de Clarke e os outros líderes da Arca “reassumem” suas posições de comando do Povo do Céu –, Clarke continua agindo e sendo vista como uma líder dos “100”. Tanto eles quanto as demais tribos de Terrestres se dirigem a ela como a principal responsável pelos *skaikru* e aquela que assume a frente nas negociações e na tomada de decisões.

FIGURA 28 – CLARKE É VISTA PELOS TERRESTRES COMO A LÍDER DOS “100” EM *THE 100*, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 9.



FONTE: Reprodução/Netflix

Porém, apesar das tentativas de negociação para a paz, um confronto com os Terrestres se torna inevitável. No fim da primeira temporada, há uma guerra entre os dois povos e, depois, Clarke e mais 47 dos “100” são sequestrados e levados para o Monte Weather, onde vivem os descendentes das pessoas que se abrigaram no local durante o apocalipse que devastou a Terra. Clarke logo percebe as más intenções do povo da montanha contra o Povo do Céu e consegue fugir, formando uma aliança com a Coalizão Terrestre, liderada pela comandante Lexa (Alycia Debnam-Carey), para resgatar os demais jovens de lá. Porém, no fim da segunda temporada, a aliança é desfeita e, diante de uma situação em que uma boa parte dos *skaikru* está prestes a morrer nas mãos do povo de Monte Weather, Clarke e Bellamy não têm outra escolha para salvá-los senão puxar uma alavanca que irá espalhar radiação pela montanha e

matar todos os seus habitantes. Depois disso, incapaz de encarar o que fez, Clarke se afasta de seu povo e vai viver sozinha nas florestas.

Na terceira temporada, ela passa a ser conhecida como *Wanheda*, a temida Comandante da Morte, devido a suas ações em Monte Weather. Porém, sua trajetória solitária nas florestas logo é interrompida quando ela é capturada e levada para Polis, a capital da Coalizão e cidade onde mora a Comandante Lexa. Lá, Clarke se torna embaixadora do Povo do Céu, tendo que lidar com conflitos constantes, evitar um golpe de Estado e enfrentar uma inteligência artificial, que é a principal antagonista da temporada. Ainda que esteja fisicamente longe de seu povo, por estar vivendo em Polis, Clarke busca protegê-los e garantir a paz entre todos.

Na quarta temporada, Clarke e o Povo do Céu lutam contra o tempo para salvar a humanidade de um segundo apocalipse nuclear, chamado de *Praimfaya*. Porém, ela é a única que não consegue se salvar no final e acaba sendo exposta à radiação. Como tem Sangue Noturno, um tipo de sangue imune à radiação, Clarke sobrevive e, na quinta temporada, passa seis anos longe de seu povo, que está disperso (a maior parte vivendo em um bunker protegido contra o apocalipse e alguns outros morando em uma estação espacial). Nesse período, ela conhece outra pessoa com Sangue Noturno que se torna sua única companhia, uma menina chamada Madi (Imogen Tear). Clarke a adota como filha e passa a maior parte da temporada tentando protegê-la, mesmo quando reencontra seu povo.

Nesta quinta temporada, a liderança feminina predominante na série não é a de Clarke, e sim de Octavia. Ainda assim, Clarke permanece presente, buscando principalmente proteger sua filha, mas também articulando para encontrar soluções que garantam a sobrevivência de seu povo. No fim da temporada, a Terra é destruída novamente, dessa vez por um míssil, e os personagens precisam encontrar uma forma de sobreviver longe dali. Eles embarcam, então, em uma nave espacial e, sabendo que o planeta que conhecem ficará inabitável por tempo indeterminado, entram em um sono criogênico, uma espécie de coma induzido capaz de mantê-los vivos durante muitos anos. Após um salto temporal de 125 anos, Clarke e Bellamy são os primeiros a despertar e descobrem que há um novo planeta no qual os seres humanos podem viver.

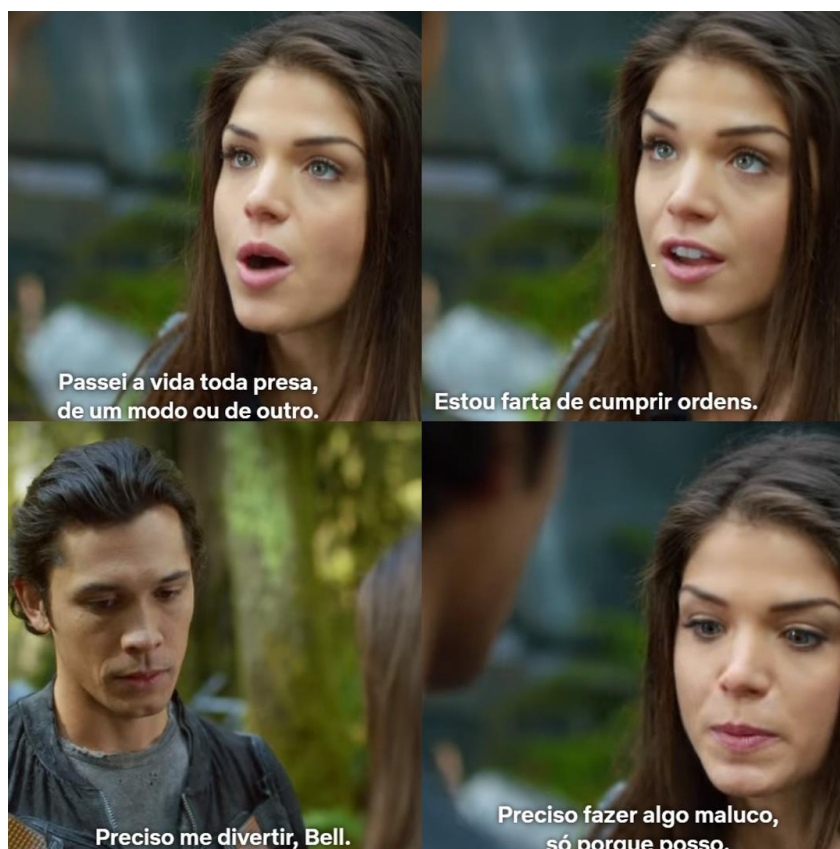
Na sexta temporada, habitando o planeta Alfa, os personagens tentam recomeçar suas vidas, mas começam a enfrentar novos obstáculos, incluindo uma família cujos integrantes são reverenciados pela população como se fossem deuses

e “drives” de memória que são inseridos na mente das pessoas. Clarke, embora nunca tenha deixado de ser líder, volta a assumir a frente de seu povo, a negociar e a tomar decisões difíceis para mantê-los vivos – ainda que garantir a sobrevivência de Madi continue sendo sua prioridade. É na sétima temporada, após muitas batalhas e reviravoltas, que Clarke, enfim, passa por um “Juízo Final” e enfrenta seu destino, chegando ao fim de sua jornada.

3.3 OCTAVIA BLAKE

Octavia Blake, por sua vez, tem uma história bem diferente. Interpretada pela atriz Marie Avgeropoulos, ela também é uma dos “100”, mas seu único crime foi, literalmente, nascer. Como na Arca os recursos são escassos, existe uma política de controle da população que determina que é proibido ter mais de um filho. Octavia foi a segunda criança de Aurora Blake (Monique Ganderton), que já havia tido um menino, Bellamy Blake. Por esse motivo, ela precisou viver escondida durante sua vida toda na estação, sem poder sair de seu dormitório sob o risco de que os guardas a descobrissem e a punissem. Porém, quando Octavia tinha 16 anos, seu irmão, Bellamy, que trabalhava como cadete, decidiu levá-la a um baile de máscaras na Arca, já que ela nunca tinha estado em um. No meio da festa, ocorreu um problema e os guardas precisaram verificar os registros de todas as pessoas. Como Octavia era uma criança ilegal e não tinha registro, ela foi descoberta e presa. Seu irmão perdeu o posto de cadete e a mãe dos dois foi “flutuada”. Quando foi decidido que os “100” seriam enviados à Terra, Bellamy, que não fazia parte do grupo, se infiltrou na nave para ficar com sua irmã, sob a convicção de que precisava cuidar dela. Assim, os dois se reencontraram.

Devido a esses acontecimentos, Octavia chega à Terra como uma jovem ansiosa por viver, depois de tantos anos sem poder sair de seu dormitório na estação espacial. Por isso, no início, ela age de forma inconsequente, querendo apenas se divertir, sem se preocupar muito com os impactos ou os riscos de suas atitudes. Isso é exemplificado em uma cena do primeiro episódio da série:



FONTE: Reprodução/Netflix

A partir da segunda temporada, Octavia começa a se integrar cada vez mais à cultura dos Terrestres, o povo que já habitava a Terra antes da chegada do Povo do Céu, ao mesmo tempo em que desenvolve um relacionamento com um Terrestre, Lincoln (Ricky Whittle). Ela não se identifica como *skai kru* e, por isso, boa parte de sua trajetória durante a série é baseada no desejo de encontrar seu lugar no mundo. Na medida em que se aproxima dos Terrestres, ela passa de uma garota que só quer se divertir para uma guerreira forte e destemida, aprendendo a falar a língua deles e a lutar com as técnicas de combate corpo a corpo que eles utilizam para sobreviver. No entanto, a morte de Lincoln na terceira temporada é um baque profundo para Octavia, que, a partir daí, se torna uma pessoa mais impiedosa e mortífera como uma forma de tentar conviver com a dor, afastando-se de todos e voltando a questionar seu lugar no mundo.

A liderança de Octavia não é tão nítida como a de Clarke até a quarta temporada da série, mas está presente na maneira como ela age e se comporta, frequentemente confrontando e questionando as escolhas de outros líderes –

principalmente as de Clarke e Bellamy – e buscando assumir o controle da tomada de decisões para fazer as coisas de uma maneira diferente.

Na quarta temporada, porém, Octavia incorpora um papel mais evidente de liderança quando assume a responsabilidade de comandar um clã durante seis anos, dentro do bunker protegido contra *Praimfaya*, o segundo apocalipse nuclear de *The 100*. Nesse contexto, o bunker era o único lugar da Terra capaz de garantir a sobrevivência dos seres humanos contra o apocalipse, mas ele só podia abrigar 1.200 pessoas, e havia 12 clãs diferentes disputando o espaço. Para solucionar a questão, foi decidido que haveria um *Conclave* Final, ou seja, um confronto entre representantes de cada clã, sendo que apenas um permaneceria vivo no final. A batalha foi vencida por Octavia: por isso, segundo as normas, apenas seu povo – o Povo do Céu ou *skaikru* – teria o direito de se abrigar no bunker. Porém, ela decidiu dividir o abrigo e conceder 100 lugares a cada clã, totalizando, assim, os 1.200 disponíveis. Juntos, eles formaram o povo *Wonkru*, que Octavia lideraria pelos próximos cinco anos.

Nesse período, Octavia tornou-se a *Blodreina* (Rainha Vermelha), uma comandante implacável. Diferentemente de Clarke, ela não “nasceu” para a liderança: sabia as responsabilidades que esse papel trazia, tendo observado principalmente as trajetórias de Clarke e Bellamy, que carregavam esse fardo desde sua chegada à Terra. Ainda assim, Octavia assumiu sua posição e manteve o povo *Wonkru* unido por seis anos no bunker, embora tenha tido de enfrentar muitos desafios durante esse período, como a necessidade de obrigar seu povo a comer carne humana para que não morressem de fome. Devido às escolhas que fez e às decisões que tomou, ela foi vista como uma comandante cruel e, por vezes, até mesmo tirânica.

Quando deixou de ser *Blodreina*, ela passou por um recomeço, que envolveu muitos conflitos internos consigo mesma para superar o que havia feito, uma reconciliação com seu irmão Bellamy e a convivência com uma criança, Hope Diyoza (Shelby Flannery), com quem Octavia criou fortes laços afetivos que foram importantes para sua transformação após os acontecimentos da quinta temporada. Essa transformação pode ser considerada sua “redenção” final como personagem, mas não no sentido de evolução de uma pessoa “má” para uma pessoa “boa”: é uma redenção que lhe permite aceitar e conviver com as coisas mais difíceis que já fez – as pessoas que assassinou e as decisões que tomou para evitar a extinção de seu povo, por exemplo – e seguir em frente.

3.4 ANÁLISE DA PRIMEIRA TEMPORADA – CLARKE

Logo na primeira temporada de *The 100*, observamos uma característica importante da complexidade narrativa presente na série: a combinação de tramas episódicas e contínuas (MITTELL, 2006). A trama contínua (principal) é o conflito entre os jovens que chegaram à Terra – os “100” – e os Terrestres, que já habitavam o planeta. Porém, há também enredos mais pontuais, que são resolvidos em um ou dois episódios e que conduzem, aos poucos, ao desfecho da temporada. Além disso, a série apresenta diferentes histórias que ocorrem paralelamente e se entrelaçam em determinado momento, mostrando, por exemplo, a jornada dos “100” na Terra e, ao mesmo tempo, o que está acontecendo com os demais habitantes da Arca no espaço – outra característica das narrativas complexas, apontada por Mittell (2006).

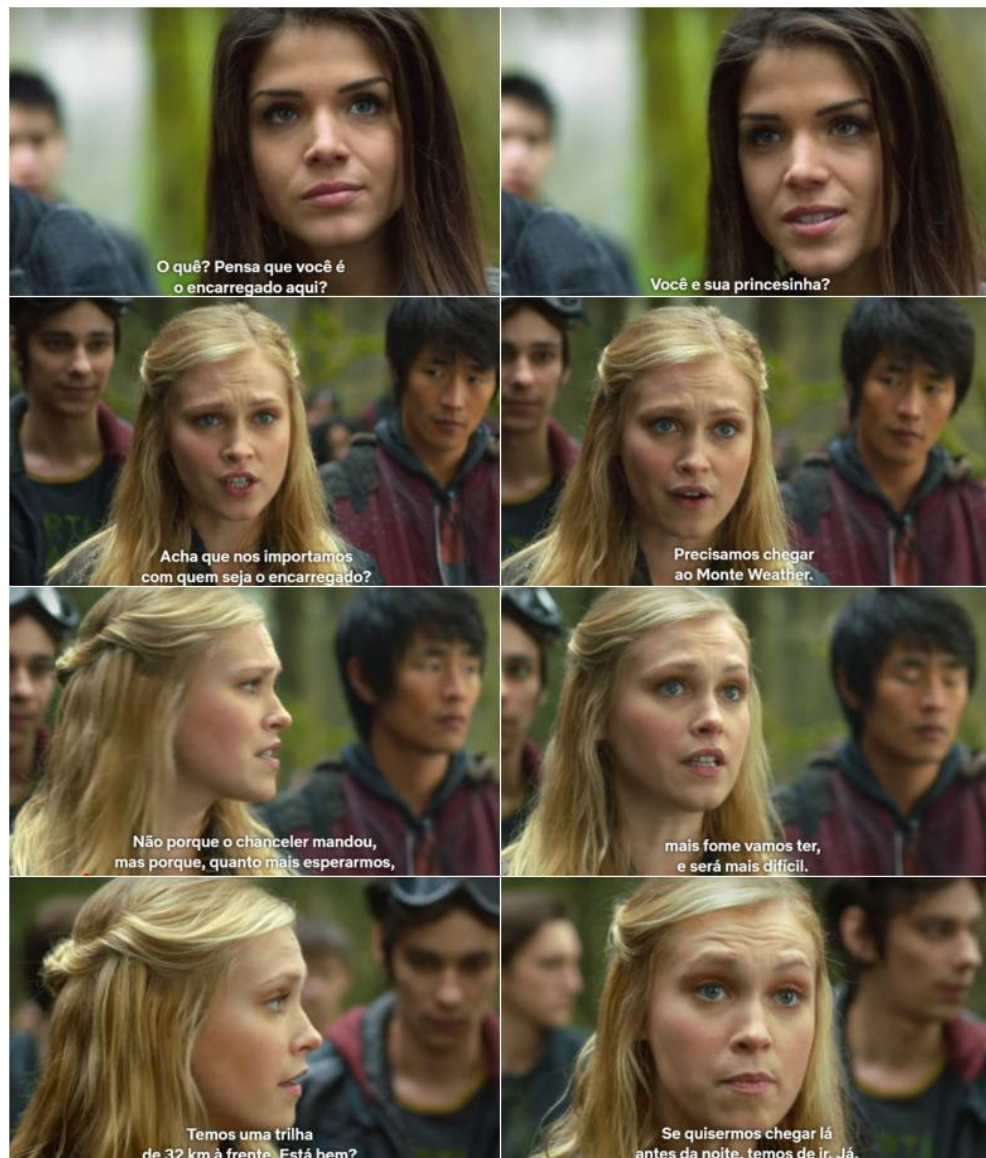
Ao observar a personagem Clarke, especificamente, é possível perceber que ela tem um arco de crescimento (MITTELL, 2015) logo no início da série. Chega à Terra como uma pessoa inexperiente e ainda muito jovem, mas não tem a chance de viver essa juventude com tranquilidade e leveza: ela passa por um processo de amadurecimento acelerado e intenso, na medida em que se torna líder de quase 100 pessoas e assume a responsabilidade de fazer todo o possível para protegê-las e mantê-las vivas. Nesse sentido, Clarke atinge a fase da estabilidade da vida adulta muito rapidamente durante a temporada. Ao longo de sua jornada, também é possível notar como os aspectos da liderança se manifestam na personagem, como veremos a seguir.

Conforme Baxter (2010), que vimos nos tópicos 2.5 e 2.6, o foco em processos, ou seja, em **como** as coisas serão feitas, é uma característica historicamente associada às mulheres. Nesse sentido, entende-se que elas têm uma preocupação maior em decidir conjuntamente os processos antes de partir para a ação. Por outro lado, o foco em objetivos, isto é, **no que** será feito, é mais associado aos homens: isso envolve a necessidade de assumir o controle e resolver as coisas rapidamente, sem protelação, especulações e hipóteses. Dessa forma, as mulheres tenderiam a agir de maneira mais “lenta”, preparada e deliberada, enquanto os homens tenderiam a ser mais práticos e diretos – sendo que o estilo masculino seria o mais “ideal” para a liderança.

Porém, é interessante observar a predominância do foco em objetivos na personagem Clarke. Desde o início, ela não perde tempo demonstrando preocupação

com a forma como as coisas serão resolvidas entre os “100”: em vez disso, concentra-se em solucionar o problema que tem em mãos. Isso fica evidente, por exemplo, no primeiro episódio, que tem como um de seus enredos pontuais (MITTELL, 2006) a necessidade imediata de os jovens irem até Monte Weather, uma base militar com os suprimentos necessários para a sobrevivência na Terra. Clarke e seu amigo Wells insistem que todos viajem juntos até o Monte, pois sabem que é crucial ir ao local se quiserem permanecer vivos. Irritados e achando que os dois querem assumir o comando dos “100”, Bellamy e Octavia os questionam, mas Clarke deixa claro que a prioridade não é decidir quem está no comando, e sim chegar à montanha.

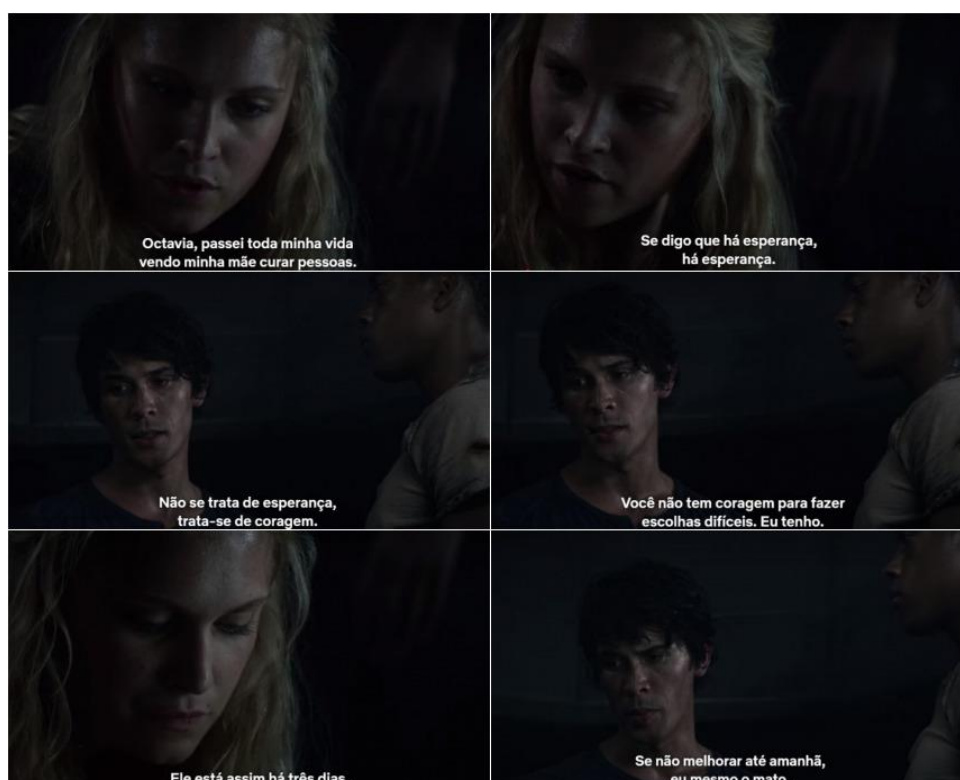
FIGURA 30 – OCTAVIA QUESTIONA CLARKE E WELLS SOBRE A LIDERANÇA EM *THE 100*, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1.



FONTE: Reprodução/Netflix

Em outro episódio da primeira temporada, o enredo principal é a tentativa dos “100” de salvar a vida de um dos jovens, Jasper Jordan (Devon Bostick), que foi ferido por um Terrestre. Bellamy diz para Clarke que ela não tem coragem de fazer escolhas difíceis, pois ela insiste em tentar curar Jasper, que está à beira da morte, em vez de matá-lo de uma vez e poupá-lo da dor e do sofrimento.

FIGURA 31 – BELLAMY ACUSA CLARKE DE NÃO TER CORAGEM PARA FAZER ESCOLHAS DIFÍCEIS EM *THE 100*, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 3.



FONTE: Reprodução/Netflix

No entanto, quando, no mesmo episódio, o personagem Atom (Rhys Ward) sofre queimaduras profundas devido a uma névoa ácida e pede para que Bellamy o mate para poupá-lo da dor, Bellamy hesita e não consegue fazê-lo. Em vez disso, é Clarke quem atende ao pedido, introduzindo uma faca no pescoço de Atom e matando-o em um gesto de compaixão. É possível observar uma inversão de papéis, pois Bellamy, o personagem masculino, se dizia capaz de ser prático, assumir o controle e tomar decisões difíceis como essa, mas Clarke foi quem tomou para si a responsabilidade no fim: ela não queria matar um companheiro, mas sabia que era necessário. Então, o fez por um objetivo maior – evitar seu sofrimento –, solucionando, assim, o problema.

Baxter (2010) também aponta que a preferência por uma tomada de decisão igualitária e por uma liderança negociada conjuntamente são características tradicionalmente vinculadas às mulheres. Por outro lado, os homens teriam preferência pela tomada de decisão hierárquica e a liderança centralizada em uma pessoa. Nesse caso, pode-se perceber que a personagem Clarke se enquadra no estereótipo em alguns momentos: ainda que, como líder, ela tome muitas decisões sozinha quando há necessidade, não centraliza o poder somente em si mesma e compartilha a responsabilidade da liderança com Bellamy, como é possível perceber no exemplo abaixo.

No episódio em questão, o enredo principal é o conflito que se inicia entre os “100” quando Wells é assassinado por um deles. Após o jovem Murphy (Richard Harmon) ser acusado e quase enforcado injustamente, ele e boa parte do grupo decidem perseguir a verdadeira culpada, uma menina chamada Charlotte. A situação se torna caótica e foge do controle de Clarke e Bellamy. Com isso, Clarke reconhece que é preciso estabelecer regras para a convivência entre os “100” na Terra: caso contrário, eles pensarão que podem fazer o que quiserem, inclusive matar uns aos outros. Quando Bellamy questiona quem criará essas regras, ela diz que os dois o farão conjuntamente.

Esse momento é um dos pontos de virada da narrativa: a partir daí, Clarke e Bellamy passam a liderar os “100” de maneira mais “organizada”, baseando-se em normas.

FIGURA 32– CLARKE DIZ QUE ESTABELECECERÁ AS REGRAS EM CONJUNTO COM BELLAMY EM *THE 100*, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 4.



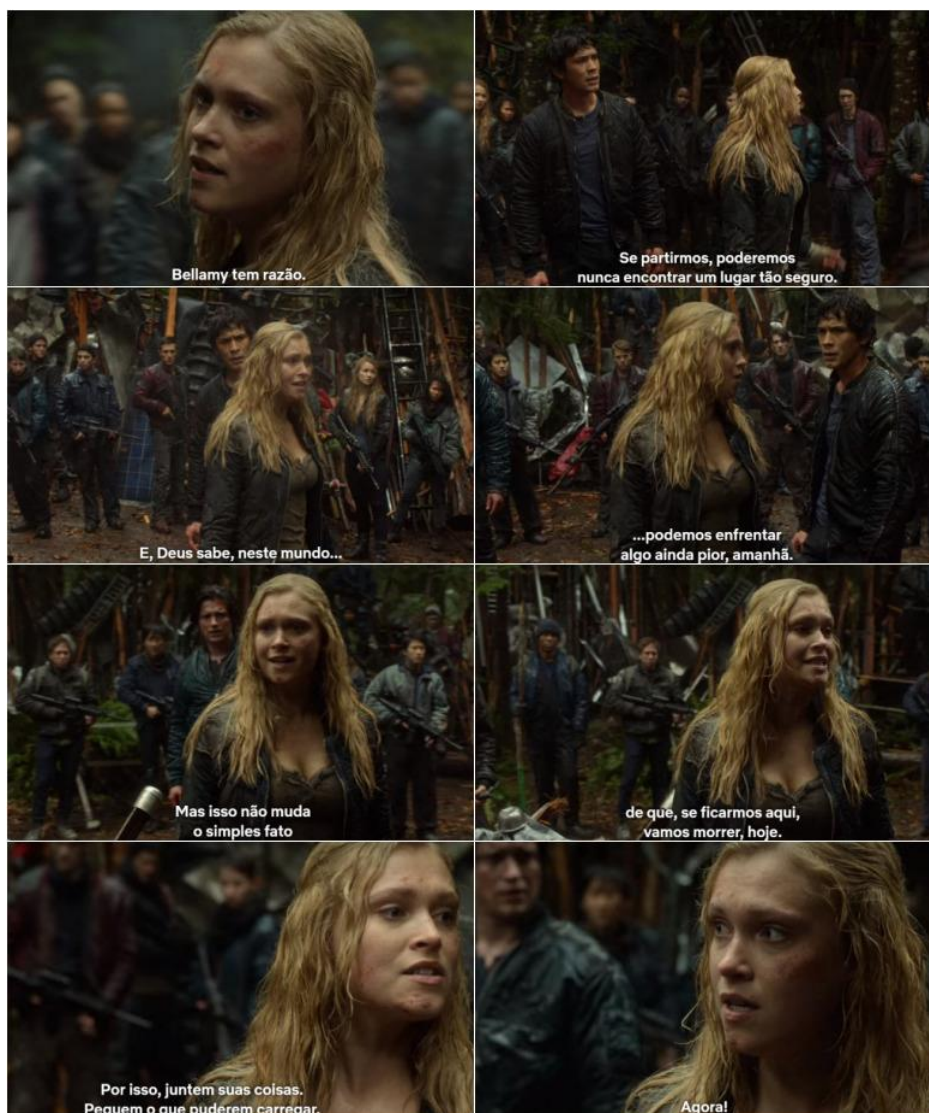
FONTE: Reprodução/Netflix

Já o estereótipo de que a condescendência é um traço do discurso feminino, enquanto o discurso masculino seria mais assertivo, é desafiado por Clarke. Conforme Maltz e Borker (1982) e Baxter (2010), a condescendência associada às mulheres se expressa na maneira de evitar confrontos, no uso de perguntas que induzem a uma resposta em vez da utilização de uma linguagem imperativa e de ordens diretas, além de termos que passam uma ideia de insegurança – como “talvez” – e de expressões relativamente subjetivas, como “na minha visão...” ou “eu acho que...”. Nesse sentido, a comunicação associada aos homens é o oposto: mais confrontadora, desafiadora, controladora e se baseia em muitas ordens diretas.

É possível notar, porém, que Clarke não age de forma permissiva ou passiva, especialmente quando é questionada, quando discorda de alguém ou de alguma situação ou quando tentam lhe impor algo que ela não deseja. Em vez disso, mantém-se firme em suas opiniões e ações e não foge do confronto direto quando é necessário.

No episódio 12, cujo principal enredo é a preparação dos “100” para a guerra iminente com os Terrestres, eles precisam decidir se permanecerão em seu acampamento para enfrentar os inimigos ou se fugirão para evitar o derramamento de sangue. Bellamy posiciona-se de forma assertiva diante de todos e argumenta por que é importante que eles fiquem e lutem com os Terrestres. Clarke não concorda com ele e se posiciona a favor da fuga, pois, em sua visão, é a melhor solução para todos. Para convencer seu povo, ela usa em sua fala o pronome inclusivo “nós”, que passa uma ideia de decisão conjunta, mas também uma linguagem imperativa, com ordens diretas. Além disso, Clarke comunica-se com segurança e confiança, utilizando palavras que expressam convicção – algo que, como vimos no tópico 2.5, é mais associado ao discurso masculino do que ao feminino (BAXTER, 2010).

FIGURA 33 – CLARKE SE POSICIONA A FAVOR DA FUGA CONTRA OS TERRESTRES EM *THE 100*, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 12.



FONTE: Reprodução/Netflix

No exemplo acima, Clarke também rompe com a noção de que mulheres preferem manter boas relações com as pessoas à sua volta a manter sua autoridade como líderes, como vimos no tópico 2.5. Ela e Bellamy são amigos e têm uma forte ligação emocional: além disso, eles dividem a responsabilidade da liderança dos “100”. Porém, Clarke não deixa de posicionar-se contra ele enquanto uma líder que acredita estar fazendo o melhor pelo seu povo, ainda que isso possa criar um conflito entre os dois.

Clarke também não é uma personagem caracterizada pela emotividade, conforme tradicionalmente se espera das mulheres (BAXTER, 2010). Segundo Leal (2016), historicamente elas têm sido definidas como seres mais emocionais, reativos e “sensíveis”, em contraposição à suposta racionalidade e frieza dos homens – sendo

que, por serem considerados mais racionais e não deixarem os sentimentos afetarem seu julgamento, eles tendem a ser vistos como superiores, já que a razão estaria acima da emoção, segundo uma visão de mundo hegemônica. Por isso, na ficção audiovisual, as mulheres também tendem a ser representadas como pessoas excessivamente emotivas.

Porém, apesar de todas as tribulações que vive – principalmente enfrentar perigos constantes na Terra, ter que tomar decisões difíceis como líder e ver seus amigos sendo feridos ou mortos –, Clarke não deixa suas emoções virem à tona com frequência e não se permite ser guiada por elas. Depois que ela e Finn (Thomas McDonell) dormem juntos, por exemplo, ela descobre que ele tem uma namorada, Raven Reyes (Lindsey Morgan). É possível perceber que a descoberta parte seu coração, pois Clarke gostava de Finn. Seria de se esperar, por exemplo, que houvesse uma cena dramática, com Clarke chorando, discutindo com Finn ou expondo a relação dos dois para Raven, criando, assim, uma rivalidade feminina – que, como vimos no capítulo 1, é uma representação frequente na ficção audiovisual norte-americana.

No entanto, como uma narrativa complexa, *The 100* entrelaça as duas histórias – os dois “relacionamentos” de Finn – trazendo uma reviravolta que pode ser considerada improvável e inesperada (MITTELL, 2006). Ao ver o beijo de Finn e Raven e perceber a ligação entre os dois, Clarke não se deixa guiar por seus sentimentos: ela demonstra surpresa e mágoa, mas decide não dizer nada, agindo racionalmente e preferindo concentrar-se, mais uma vez, no problema mais urgente – que, naquele momento, era cuidar de um ferimento de Raven.

FIGURA 34 – CLARKE DESCOBRE QUE FINN E RAVEN SÃO NAMORADOS EM *THE 100*, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 5.



FONTE: Reprodução/Netflix

Outro ponto interessante é que a rivalidade feminina entre Clarke e Raven não se consolida em nenhum momento da narrativa: mesmo quando fica claro para as duas que ambas estão envolvidas com Finn, Clarke mantém com Raven uma relação de parceria e, mais tarde, elas tornam-se até mesmo amigas. Trata-se, portanto, de uma ruptura com as representações tradicionais de rivalidade feminina que aparecem com frequência na ficção audiovisual norte-americana.

No fim da primeira temporada, Clarke demonstra que o foco em objetivos e a racionalidade também são características marcantes suas quando trata-se de fazer escolhas difíceis. Quando os Terrestres estão à beira de atacar o acampamento dos “100”, estes decidem causar um incêndio para queimar os inimigos. Para isso, todos os “100” precisam estar protegidos dentro de uma nave quando o botão for acionado para liberar o fogo e, assim, matar os Terrestres que estão do lado de fora. Porém, durante a batalha no episódio 13, os personagens Bellamy e Finn não conseguem chegar a tempo, ficando presos em uma luta com os adversários. Com os Terrestres avançando e cada vez mais perto de alcançar a nave, Clarke toma a decisão de puxar a alavanca, deixando seus dois amigos de fora.

É possível ver a batalha mental e emocional que ela trava para fazer essa escolha: não quer abandonar duas pessoas importantes para ela, mas tampouco pode permitir que os Terrestres invadam a nave e massacrem o resto de seu povo. Assim, Clarke mostra novamente que, em momentos de crise extrema, ela é capaz de assumir o controle rapidamente e tem coragem de fazer o que é necessário, focando no objetivo maior e dando voz à razão, mesmo que isso parta seu coração.

Observamos, portanto, que, em momentos da primeira temporada de *The 100*, Clarke rompe com os estereótipos de condescendência, emotividade, foco em processos e foco em manter boas relações associados às mulheres, ainda que prefira uma liderança mais compartilhada e uma tomada de decisão igualitária, características tradicionalmente “femininas” (BAXTER, 2010).

3.5 ANÁLISE DA SEGUNDA TEMPORADA – CLARKE

Decisões difíceis também marcam a trajetória de Clarke na segunda temporada de *The 100*. Seguindo a estrutura da complexidade narrativa (MITTELL, 2006), essa temporada também possui enredos episódicos e contínuos. Porém, desta vez, há uma grande quantidade de tramas contínuas – que duram toda a temporada –, incluindo o conflito entre os “100” e os habitantes recém-descobertos do Monte Weather, a tentativa de negociação de uma aliança com os Terrestres e o surgimento de uma inteligência artificial chamada A.L.I.E.

Além disso, agora, os “100” não estão mais sozinhos: os outros habitantes da Arca chegam à Terra vindos do espaço e, com isso, há uma mudança na hierarquia, pois Abby, a mãe de Clarke, torna-se chanceler, o cargo mais alto de liderança entre o Povo do Céu. A partir daí, ela assume o comando, buscando tirar a autoridade da filha. Apesar disso, Clarke não deixa de tomar para si a responsabilidade de fazer escolhas, principalmente aquelas que ninguém mais quer fazer.

Um exemplo disso acontece no episódio 8. Seguindo a típica estrutura narrativa Hollywoodiana, conforme Newbold (2002), o episódio tem três elementos-chave bastante evidentes: abertura, conflito e resolução. O primeiro é a abertura: começa com Clarke voltando ao acampamento do Povo do Céu depois de uma conversa com a comandante Lexa, líder dos Terrestres. Os dois povos estão à beira de uma guerra novamente e o diálogo entre as duas personagens foi uma forma de tentar negociar uma trégua. Então, logo em seguida, apresenta-se o conflito: Clarke conta para seu

povo que Lexa aceitará a trégua, mas o preço pela paz é a vida de Finn. Trata-se de uma vingança, pois Finn havia assassinado 18 pessoas inocentes de uma aldeia dos Terrestres.

O conflito dura todo o episódio. Várias pessoas do Povo do Céu argumentam que Finn deveria ser entregue aos Terrestres, já que seria apenas uma vida em troca de muitas outras. Porém, Clarke e seus amigos não querem fazer isso e tentam encontrar outra maneira de solucionar o problema. Finn, então, decide se entregar voluntariamente, mas seu fim não seria rápido nem discreto: os Terrestres se reúnem do lado de fora do acampamento do Povo do Céu para fazê-los assistir ao assassinato, que seria precedido de tortura.

Vendo Finn prestes a morrer, Clarke decide tentar negociar com a comandante mais uma vez e, antes de ela ir, Raven lhe entrega uma faca e pede para que ela mate Lexa se for necessário. Entretanto, essa não é a resolução do episódio: em vez de atacar Lexa, Clarke mata Finn. Ela sabia que não haveria uma alternativa ou qualquer forma de salvá-lo àquela altura: com essa atitude, poupou-o de uma morte lenta e cruel e, ainda assim, garantiu a paz entre seu povo e os Terrestres – mesmo que isso a tenha destruído emocionalmente, pois Clarke amava Finn.

FIGURA 35 – CLARKE MATA FINN EM *THE 100*, TEMPORADA 2, EPISÓDIO 8.



FONTE: Reprodução/Netflix

Com esse exemplo, podemos perceber que, durante boa parte do episódio, Clarke ficou mais focada nos processos, tentando decidir conjuntamente com seus amigos como a situação de Finn seria resolvida. Nesse sentido, ateu-se à noção de foco em processos tipicamente associada às mulheres (BAXTER, 2010). Porém, na resolução do episódio, ao matar Finn, ela mostrou novamente que é capaz de assumir o controle e solucionar os problemas com determinação, focando no objetivo maior.

Além disso, com esse ato, ficou claro que Clarke age de forma racional, rompendo mais uma vez com a noção estereotipada de que mulheres são essencialmente “sentimentais” (LEAL, 2016). Se ela priorizasse a emoção, seu amor por Finn não a deixaria seguir em frente com a decisão, mas ela sabia que era a melhor escolha para proteger seu povo.

É possível notar, ainda, que a morte de Finn foi um acontecimento importante para a jornada de Clarke. Seguindo a estrutura de uma narrativa complexa (MITTELL, 2006; SILVA, 2015), *The 100* entrelaçou três situações dramáticas: a necessidade de uma punição para Finn pelo que ele havia feito, o conflito iminente entre o Povo do

Céu e os Terrestres e a escolha difícil que Clarke precisaria fazer para resolver a situação. Quando ela optou por matar Finn, houve uma reviravolta improvável: a morte de um personagem de destaque na série. O efeito dramático que isso desencadeou, além de evitar a guerra, foi evidenciar como Clarke é uma personagem complexa, com profundidade psicológica (BRAIT, 1985; FORSTER, 2003) e que, conforme vimos, não se atém aos estereótipos de foco em processos e emotividade relacionados à liderança.

Em outra cena, no episódio 10, Clarke e a comandante Lexa estão em perigo, fugindo de um gorila gigante. Em certo momento, Lexa é ferida e cai no chão, ficando impossibilitada de correr por alguns segundos. As duas são aliadas, mas essa aliança ainda é frágil e o Povo do Céu e os Terrestres não confiam uns nos outros: por isso, Clarke poderia tê-la abandonado e escapado sozinha. Lexa, inclusive, pede para que ela o faça. Em vez disso, Clarke volta para ajudá-la e salvá-la. Mais tarde, Lexa a acusa de ser fraca por ter feito isso, acreditando que ela agiu dessa forma porque não teve coragem de tomar a decisão difícil de fugir e deixar sua companheira morrer, mas Clarke mostra a ela que sua atitude não foi baseada na emoção, e sim na razão: Lexa precisava permanecer viva, pois, como líder dos Terrestres, ela era flexível e inteligente, ao contrário de seus guerreiros, que, se assumissem seu lugar, entrariam em guerra com o Povo do Céu.

FIGURA 36 – CLARKE EXPLICA POR QUE SALVOU LEXA EM *THE 100*, TEMPORADA 2, EPISÓDIO 10.



FONTE: Reprodução/Netflix

Outro ponto interessante é que Clarke se mostra mais confiante em sua posição de liderança na segunda temporada da série. Por ela ser jovem, sua mãe, a chanceler, a subestima diversas vezes e tenta deixá-la de fora da tomada de decisões, ignorando o fato de que, antes de o resto dos habitantes da Arca chegarem à Terra, Clarke era quem liderava e protegia os “100”. Porém, Clarke não cede: quebrando o estereótipo da condescendência associada às mulheres (BAXTER, 2010), ela não evita o confronto e, em vez disso, posiciona-se com firmeza, convicção e assertividade, desafiando a chanceler a contrariar sua autoridade. Isso é possível também porque ela já havia conquistado a confiança e o respeito tanto dos “100” quanto dos Terrestres, que a veem como uma líder.

Ademais, fica claro novamente que Clarke mantém sua autoridade mesmo que isso custe sua relação amigável com as pessoas. Nesse caso, ela sabia que poderia criar um grande conflito com sua mãe ao desafiá-la, mas o fez mesmo assim, pois seu propósito maior era recuperar sua posição de liderança e, com isso, voltar a ter o poder de decidir o que era melhor para seu povo.

FIGURA 37 – CLARKE DESAFIA A CHANCELER E ASSUME O COMANDO EM *THE 100*, TEMPORADA 2, EPISÓDIO 11.



FONTE: Reprodução/Netflix

No desfecho da segunda temporada, por fim, Clarke se vê diante de mais um dilema, dessa vez com um peso ético forte. O episódio 16 desenrola-se em torno do conflito direto entre o Povo do Céu e os habitantes de Monte Weather. Estes são vulneráveis à radiação, enquanto os primeiros são imunes. Por isso, o povo de Monte Weather captura várias pessoas do Povo do Céu para extrair suas medulas e usá-las para tornarem-se imunes também. Sabe-se que quem tem a medula retirada morre no processo, o que faz o restante do Povo do Céu embarcar em uma tentativa desesperada de salvar aqueles que estão prestes a sofrer o procedimento. Clarke, então, se depara com a possibilidade de puxar uma alavanca que irá espalhar radiação por todo o Monte Weather, matando, assim, seus habitantes e libertando o Povo do Céu.

Além do fato de que essa decisão causaria o assassinato de muitas pessoas, por mais que fossem inimigas, há uma questão ainda mais complexa: alguns dos habitantes de Monte Weather não eram favoráveis à retirada de medulas e chegaram a ajudar o Povo do Céu, indo contra seus próprios governantes. Se Clarke puxasse a alavanca, mataria essas pessoas também. É possível perceber, outra vez, como ela luta interna e moralmente consigo mesma para decidir o que fazer, mas, outra vez, seu foco no objetivo maior prevalece: ela quer salvar seu povo a todo custo. Por isso,

toma o controle da situação e puxa a alavanca – junto com Bellamy, que não a deixa agir sozinha.

FIGURA 38 – CLARKE E BELLAMY PUXAM A ALAVANCA EM *THE 100*, TEMPORADA 2, EPISÓDIO 16.

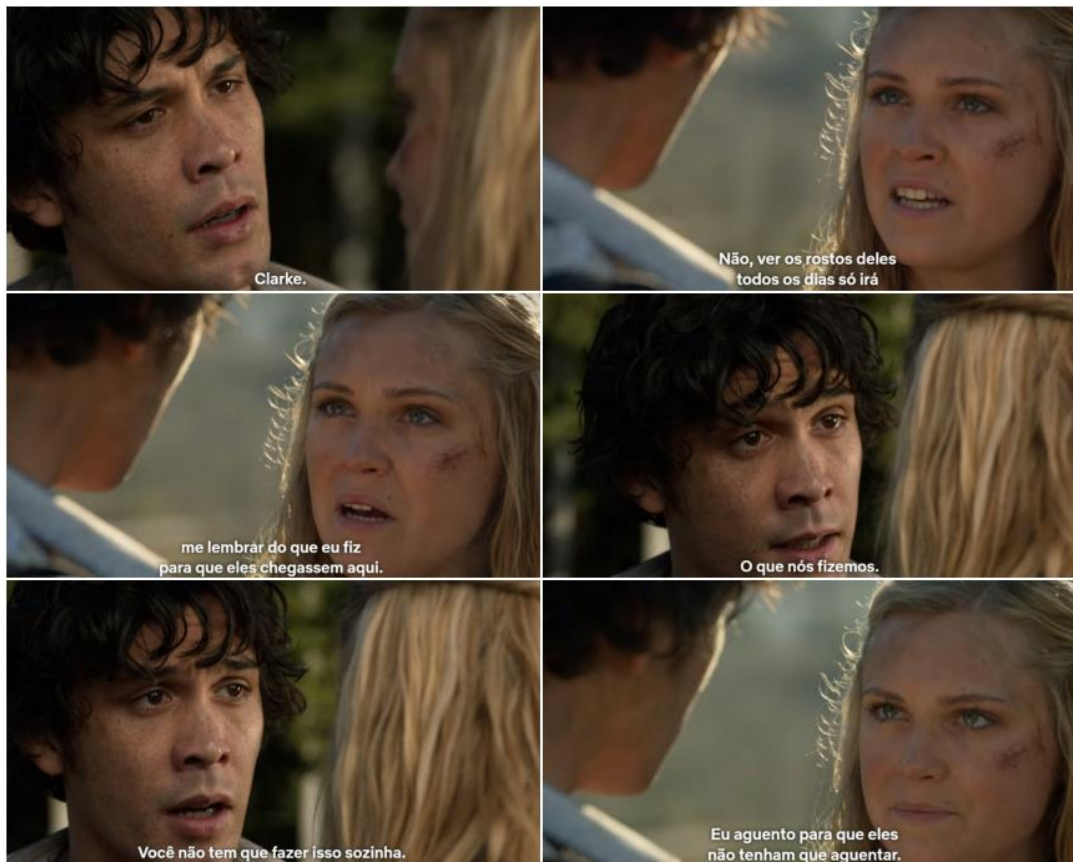


FONTE: Reprodução/Netflix

Outra questão interessante de se observar é que o ato de puxar a alavanca foi executado por Clarke e Bellamy, mas o peso maior recai sobre ela, porque ela assume toda a responsabilidade pela decisão. A profundidade psicológica, que, como vimos no tópico 4, é um traço importante de Clarke, fica bastante nítida nesse momento, evidenciando novamente como ela é uma personagem redonda e complexa (BRAIT, 1985; FORSTER, 2003). Clarke entende que era necessário realizar aquela escolha, mas carrega uma culpa profunda e não consegue encarar seus amigos depois do que fez. Por isso, decide se afastar deles e viver por um tempo sozinha nas florestas.

A profundidade emocional e psicológica de Clarke fica evidente também na frase “Eu aguento para que eles não precisem aguentar”, demonstrando que ela assume toda a responsabilidade pelas decisões difíceis para que o resto das pessoas não precise carregar isso em sua consciência. Nesse sentido, é possível observar uma mudança complexa na personagem: se, na primeira temporada, ela buscava uma liderança mais compartilhada com Bellamy, agora prefere suportar sozinha o peso e as consequências das escolhas feitas para proteger seu povo.

FIGURA 39 – CLARKE DECIDE IR EMBORA DO ACAMPAMENTO EM *THE 100*, TEMPORADA 2, EPISÓDIO 16.



FONTE: Reprodução/Netflix

Verificamos, portanto, que, na segunda temporada de *The 100*, na qual Clarke assume um papel ainda mais ativo de liderança do que na primeira, ela também rompe com estereótipos de gênero, demonstrando ser uma personagem feminina que age majoritariamente com base na razão e não na emoção, posiciona-se com assertividade e confiança, tem uma postura confrontadora e desafiadora quando necessário, centraliza em si mesma a responsabilidade pelas decisões que afetam seu povo (grupo) e mantém o foco sempre nos objetivos prioritários, assumindo o controle das situações e problemas para resolvê-los o mais rápido possível – todas características historicamente associadas aos homens (BAXTER, 2010).

3.6 O ARCO DE OCTAVIA

Como vimos no tópico 3.3, a personagem Octavia tem uma trajetória diferente da de Clarke. Quando chega à Terra, Clarke já assume uma posição de liderança: por isso, ela se depara com a necessidade de focar no que é melhor para seu povo e

tomar decisões com base nisso enquanto ainda está se adaptando à vida em um planeta – e aos perigos contidos nele – depois de passar toda sua existência em uma estação em órbita no espaço. Isso faz com que ela precise amadurecer rapidamente, passando por um arco de crescimento (MITTELL, 2015) de forma abrupta.

Já Octavia passa por diversas situações e desafios antes de responsabilizar-se pelo comando de um povo, o que impacta significativamente sua jornada como líder. Em outras palavras, quando assume um papel de liderança, Octavia já tem uma longa vivência na Terra, e essa vivência é marcada por fases específicas, que caracterizam o arco de desenvolvimento da personagem (MITTELL, 2015). Diferentemente de Clarke, ela não apenas amadurece num processo de crescimento: também se transforma ao longo da narrativa, principalmente devido às dificuldades e traumas que vive e que, aos poucos, a tornam uma pessoa cada vez mais impiedosa. A seguir, mostraremos brevemente como esse arco de desenvolvimento ocorre, desde a primeira temporada até o momento em que Octavia se torna líder.

Quando a nave dos “100” aterrissa inicialmente na Terra, ela é a primeira a descer e, logo nessa cena, fica evidente como, naquele momento, a personagem está feliz por estar ali, sentindo-se livre e ansiosa para explorar o verdadeiro lar dos seres humanos, do qual ela sempre ouviu falar, mas nunca conheceu de fato. Sua caracterização física contribui para isso: o cabelo solto e bem arrumado, o rosto limpo (sem qualquer maquiagem) e a expressão juvenil e sorridente passam uma imagem de pureza e inocência, segundo um padrão de beleza hegemônico da ficção seriada norte-americana massiva.

FIGURA 40 – OCTAVIA É A PRIMEIRA A PISAR NA TERRA EM *THE 100*, TEMPORADA 1, EPISÓDIO 1.



FONTE: Reprodução/Netflix

Como vimos no tópico 3.3, inicialmente ela age como uma menina ingênua, que quer apenas aproveitar sua liberdade e se divertir depois de viver 16 anos escondida dentro da Arca. Porém, ao conviver com os “100”, Octavia começa a perceber que talvez aquele não seja seu lugar. Ela não concorda com muitas das decisões de Clarke e de seu irmão Bellamy, principalmente no que diz respeito ao conflito com os Terrestres. Ao conhecer o Terrestre Lincoln, Octavia passa a enxergar os habitantes mais primitivos da Terra de outra forma e percebe que, em vez de lutarem entre si, os dois povos deveriam se unir para sobreviver. Por isso, boa parte de suas atitudes é voltada para a tentativa de estabelecer uma aliança entre os grupos.

Além disso, conforme se aproxima de Lincoln, Octavia se integra cada vez mais à cultura e ao estilo de vida dos Terrestres. Na segunda temporada, ela já está aprendendo a lutar da forma como eles lutam: corpo a corpo, com o uso de armas como lanças, facas e espadas. Com isso, sua caracterização física também muda: ela deixa o cabelo parcialmente preso em pequenas tranças, de maneira semelhante às mulheres Terrestres, e passa a usar uma arma presa às costas.

Um ponto importante de virada acontece no episódio 10, quando Octavia se torna a “segunda” no comando de Indra (Adina Porter), uma das chefes de guerra dos Terrestres. Com isso, ela passa a ser aprendiz de Indra e, por consequência, parte desse povo, tendo também mais contato com guerreiros experientes e com a difícil realidade da guerra e das mortes ao seu redor. Seu cabelo muda novamente, ficando

ainda mais parecido com o estilo Terrestre, e sua expressão recorrente deixa de ser tão jovial e sorridente, tornando-se mais dura e séria.

Com o tempo, Octavia também começa a pintar o rosto à maneira dos Terrestres, permitindo-se ser identificada como um deles.

FIGURA 41 – CARACTERIZAÇÕES FÍSICAS DE OCTAVIA EM TRÊS MOMENTOS DIFERENTES DA SEGUNDA TEMPORADA DE *THE 100*.



FONTE: Reprodução/Netflix

Na terceira temporada, há outro ponto importante de virada na jornada de Octavia, mas, dessa vez, trata-se de algo negativo: Lincoln, o Terrestre que ela ama, é morto pelo novo chanceler do Povo do Céu (um personagem que odeia profundamente todos os Terrestres e se recusa a fazer uma aliança com eles). Esse momento é crucial na trajetória de Octavia, pois, mais do que seu parceiro romântico, Lincoln era uma pessoa que a fazia se sentir “em casa”: com ele e com os Terrestres, ela se sentia parte de algo, como se tivesse finalmente encontrado seu lugar no mundo depois de tanto tempo “deslocada” entre o Povo do Céu. Como a própria personagem revela mais tarde, quando Lincoln morre, Octavia “morre” também: quem ela era até esse momento “deixa” de existir e ela se transforma em outra pessoa.

A partir daí, Octavia se torna uma guerreira cada vez mais brutal e implacável. Como seu irmão Bellamy era aliado do chanceler que foi responsável pela morte de Lincoln, Octavia o culpa também e rompe os laços que tinha com ele: com isso, os dois perdem, por um tempo, sua conexão como irmãos. A única pessoa a quem Octavia permanece próxima é Indra, mas em uma relação que – pelo menos por enquanto – é mais de confiança e parceria do que afeto, pois Indra é sua mentora de guerra. Por isso, é como se, nesse momento, não houvesse mais ninguém no mundo significativamente importante para Octavia: então, ela parte para as lutas e batalhas

sem medo de morrer e sem nada a perder, matando seus inimigos impiedosamente. Na quarta temporada, passa a ser conhecida como *skairipa*, a “morte vinda de cima”.

Como vimos no capítulo 3.3, ainda na quarta temporada, os personagens precisam correr contra o tempo para salvar-se do *Praimfaya*, o segundo apocalipse nuclear da Terra. A única saída que encontram é proteger-se dentro de um bunker, mas 12 clãs diferentes disputam o espaço, que só é capaz de abrigar 1.200 pessoas. Para decidir qual clã poderá sobreviver, é realizado um *Conclave*, no qual um representante de cada grupo se oferece para lutar até que reste somente um vivo. Octavia se voluntaria para lutar pelo Povo do Céu, pois é a única, entre eles, que sabe lutar como uma Terrestre, com lanças e espadas. Nesse momento, sua caracterização física é ainda mais intensa do que nas temporadas anteriores: ela usa as tatuagens que Lincoln costumava usar em seu rosto, e as marcas deixam sua expressão dura e cruel – a imagem que ela precisa passar para seus inimigos.

FIGURA 42 – CARACTERIZAÇÃO DE OCTAVIA PARA O CONCLAVE EM *THE 100*, TEMPORADA 4, EPISÓDIO 10.



FONTE: Reprodução/Netflix

Quando Octavia vence o *Conclave*, há mais um ponto de virada em sua jornada. Agora, ela é a pessoa com o poder de decidir quem será abrigado dentro do bunker e quem morrerá com o apocalipse nuclear prestes a atingir o planeta. Nesse momento, ela revela que dividirá o espaço com todos os clãs, para que, juntos, eles formem um único clã. Com isso, Octavia fica a um passo de fazer o que vinha tentando conseguir desde a primeira temporada: unir os povos da Terra.

FIGURA 43 – OCTAVIA DECIDE DIVIDIR O BUNKER EM *THE 100*, TEMPORADA 4, EPISÓDIO 10.

FONTE: Reprodução/Netflix

Essas fases do desenvolvimento de Octavia também evidenciam como, em vez de uma personagem estática e plana, ela é redonda, complexa e multifacetada, evoluindo e transformando-se ao longo da trama (BRAIT, 1985; FORSTER, 2003) conforme passa por diferentes situações, dificuldades e traumas.

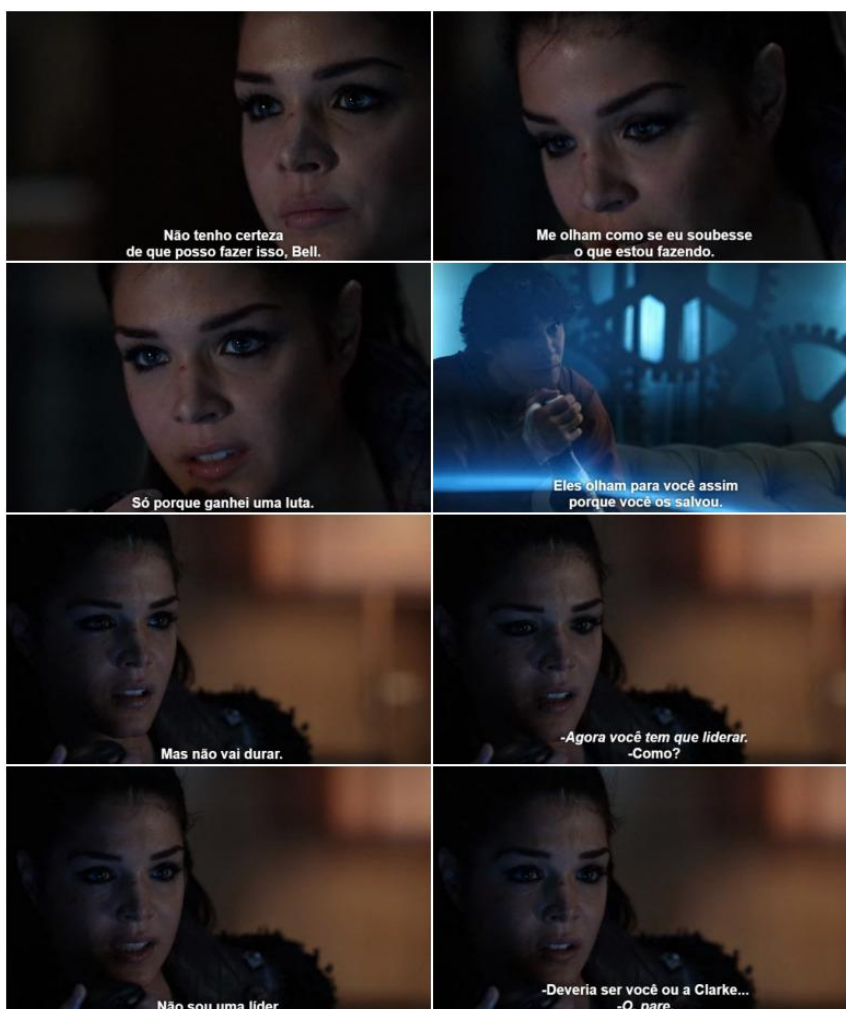
3.7 A LIDERANÇA DE OCTAVIA

A partir da vitória do *Conclave* e da decisão de juntar os clãs, Octavia se torna a líder deste novo povo – chamado de *Wonkru* – que viverá confinado no bunker nos próximos anos, até a Terra se recuperar do apocalipse. Porém, um ponto interessante em relação à personagem, que novamente a distingue de Clarke, é que Octavia nunca

quis ser uma líder, sabendo a responsabilidade que essa posição trazia, principalmente por observar Clarke e Bellamy. Ela frequentemente critica as escolhas dos dois como líderes ao longo da série, argumentando que não teria a coragem de tomar decisões difíceis como a de puxar uma alavanca que mataria centenas de pessoas, ainda que isso fosse salvar seu povo.

Assim, nos primeiros momentos depois de assumir a liderança de *Wonkru*, Octavia não acredita ser capaz de comandá-los, como é possível perceber na cena abaixo. Por ser essencialmente uma guerreira, ela não se sente confiante para liderar. Esse é outra fase do desenvolvimento (MITTELL, 2015) da personagem: como vimos, de uma jovem alegre e ansiosa por conhecer o mundo ela se torna uma Terrestre corajosa e determinada, para, depois, virar uma guerreira cruel e implacável e, por fim, uma líder que ainda não sabe como comandar.

FIGURA 44 – OCTAVIA DESABAFA COM BELLAMY SOBRE SUA LIDERANÇA EM *THE 100*, TEMPORADA 4, EPISÓDIO 13.



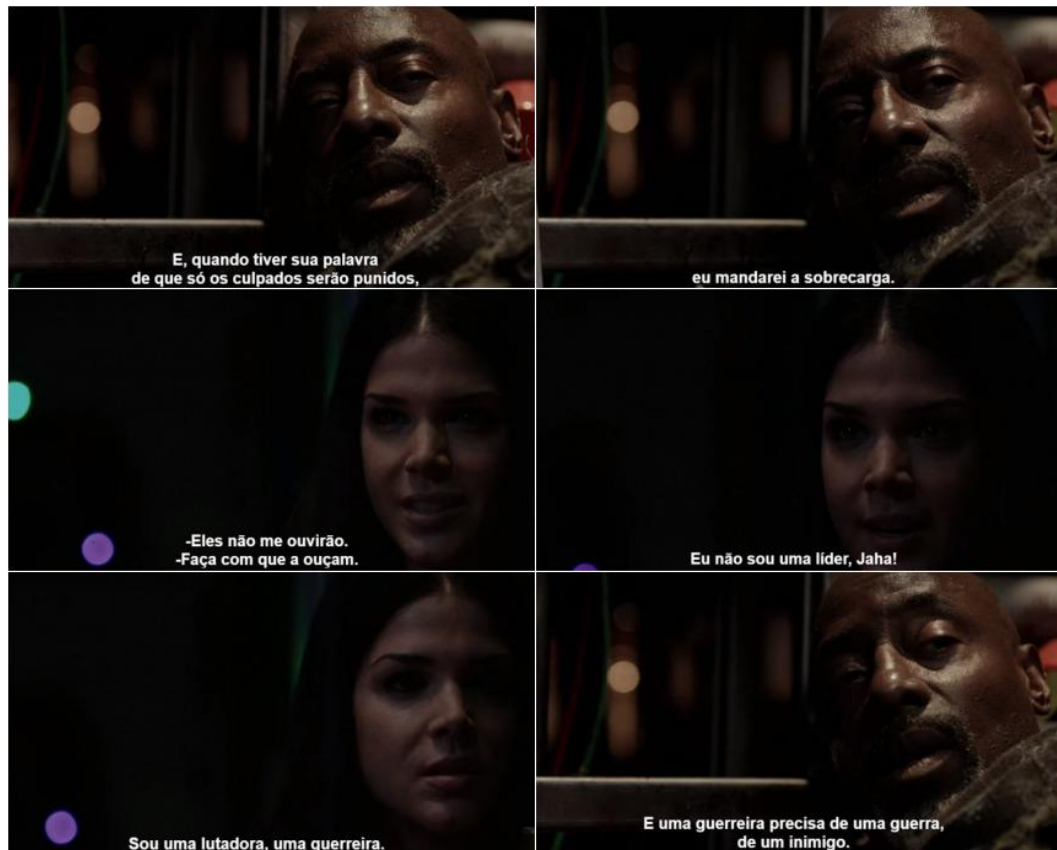
FONTE: Reprodução/Netflix

Por fim, o apocalipse nuclear que a série prometia atinge a Terra, sendo esse o desfecho principal da quarta temporada. Na quinta, vemos como os personagens estão vivendo depois desse evento. Novamente seguindo a estrutura de uma narrativa complexa (MITTELL, 2006), a quinta temporada tem várias tramas episódicas e contínuas, sendo que um dos enredos contínuos – ou seja, que duram toda a temporada – é a própria trajetória de liderança de Octavia, como veremos a seguir.

O episódio 2 mostra os primeiros momentos de convivência entre os habitantes do bunker depois do apocalipse nuclear, e o enredo episódico (MITTELL, 2006) é justamente mais uma mudança vivida por Octavia. Como há pessoas de 12 clãs distintos dentro do bunker, conflitos são inevitáveis. Octavia havia juntado todas essas pessoas, mas não conseguiu uni-las de fato: cada indivíduo ainda se via como pertencente a um povo diferente, e não como parte de um único povo. A situação fica pior quando eles percebem que estão prestes a enfrentar a escassez de comida. O instinto de sobrevivência prevalece e uma parte do Povo do Céu decide tomar à força a fazenda onde são produzidos os alimentos e a água, mantendo o resto das pessoas do bunker (os Terrestres) do lado de fora, condenando-os à fome, à sede e, portanto, à morte.

Octavia pede a ajuda de Jaha, o ex-chanceler da Arca, para abrir a porta da fazenda onde o Povo do Céu está montando sua resistência. Porém, ele se recusa a colaborar, sabendo que, se a porta for aberta, haverá um massacre, já que os Terrestres estarão esperando do lado de fora e matarão todos do Povo do Céu, mesmo aqueles que não tiveram nada a ver com a rebelião e não têm culpa. Como Octavia é oficialmente a líder de todos, Jaha lhe pede para controlar a situação, fazer com que os Terrestres baixem suas armas e punir somente os culpados, mas ela acredita que ninguém lhe dará ouvidos. Com isso, mostra que, além de não se considerar uma líder, não quer agir como tal.

FIGURA 45 – OCTAVIA DIZ PARA JAHA QUE NÃO É UMA LÍDER EM *THE 100*, TEMPORADA 5, EPISÓDIO 2.



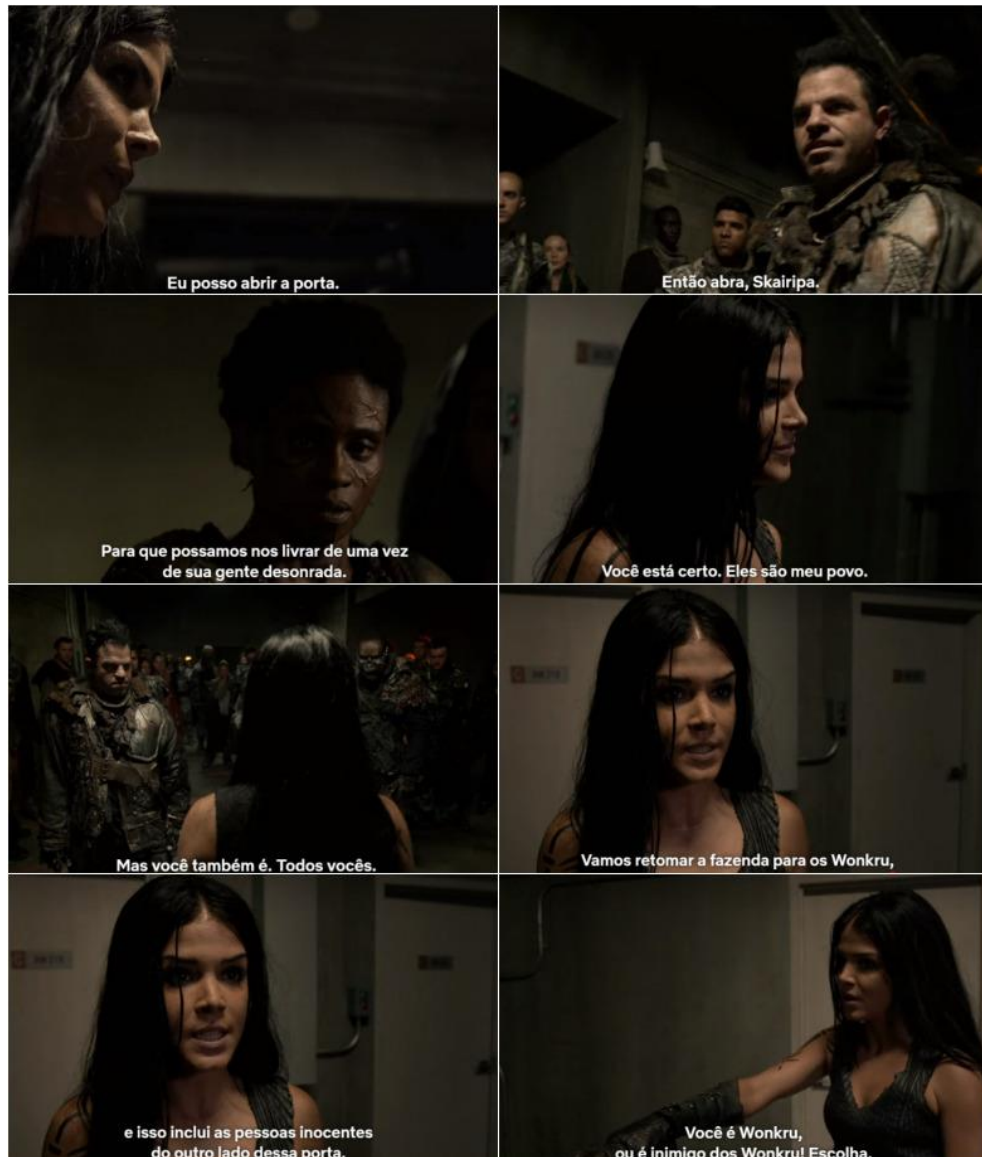
FONTE: Reprodução/Netflix

Para convencê-la, Jaha começa a falar sobre a mãe de Octavia, mas, como foi ele quem a assassinou, Octavia fica com raiva, descontrola-se por um momento e se levanta para matá-lo. Nessa ocasião, é possível perceber que ela se deixa levar pelo impulso, agindo mais com a emoção do que com a razão, atendo-se ao estereótipo tipicamente associado às mulheres (BAXTER, 2010; LEAL, 2016) que vimos no tópico 2.5. Octavia não quer liderar nem tampouco concordar ou colaborar com Jaha, tendo em vista que ele é o responsável pela morte de sua mãe e isso traz à tona muitas lembranças e emoções ruins para ela.

Porém, ela entende que precisa da ajuda dele para evitar o conflito entre as pessoas do bunker e, mais do que isso, compreende que precisa de fato liderar, ou seja, assumir o controle da situação e solucionar o problema. Nesse momento, é possível observar outra mudança fundamental na personagem: Octavia aceita a liderança e, portanto, a responsabilidade de tomar decisões e fazer escolhas difíceis. Ela entende que, se não assumir verdadeiramente o comando, haverá caos no bunker, pois as pessoas precisam de um líder – e, mais do que isso, precisam sobreviver, levando em conta que eles acreditam serem os últimos da raça humana.

Octavia, então, toma uma decisão para unificar todas as pessoas no bunker e fazer com que, juntos, eles formem um único povo: *Wonkru*. Ela dá a cada um a opção de escolha, com a seguinte frase: “Você é *Wonkru* ou é o inimigo de *Wonkru*. Escolha.” Aos que preferem a segunda opção, o destino é a morte.

FIGURA 46 – OCTAVIA UNIFICA *WONKRU* EM *THE 100*, TEMPORADA 5, EPISÓDIO 2 – PARTE 1.



FONTE: Reprodução/Netflix

É uma cena violenta, pois Octavia mata, uma a uma, cada pessoa que avança contra ela e se mostra um inimigo dos *Wonkru*. Conforme ela faz isso, seu rosto fica cada vez mais sujo de sangue, o que passa uma mensagem clara: quem a confrontar será punido com a morte.

FIGURA 47 – OCTAVIA UNIFICA WONKRU EM *THE 100*, TEMPORADA 5, EPISÓDIO 2 – PARTE 2.

FONTE: Reprodução/Netflix

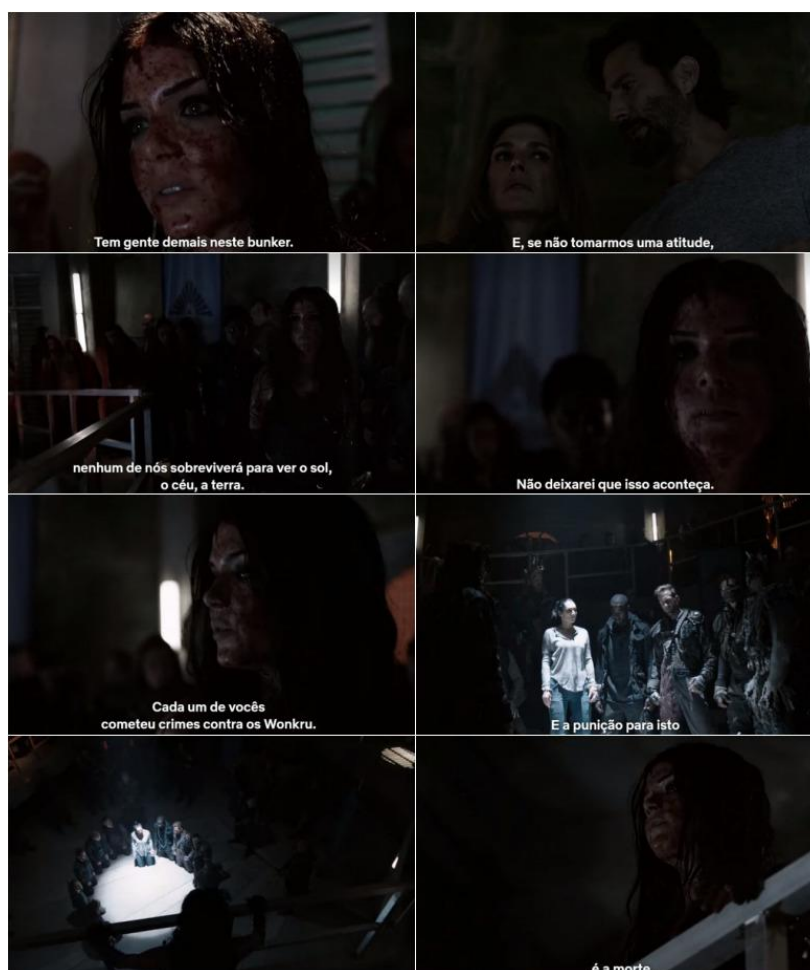
Trata-se, portanto, de mais um momento crucial de virada para a personagem, em que ela reconhece de fato sua posição como líder e toma uma decisão, focando no objetivo maior: unificar seu povo e garantir a sobrevivência de todos. Nesse sentido, rompe com o estereótipo de foco em processos associado às mulheres (BAXTER, 2010): em vez de preocupar-se em decidir conjuntamente com outras pessoas como as coisas serão feitas, ela mostra-se capaz de assumir o controle e resolver o problema. Além disso, quebra a ideia da condescendência como um traço essencialmente “feminino” (BAXTER, 2010): não aceita que o bunker se torne um caos e que as pessoas façam o que quiserem, decidindo confrontá-los e impor sua autoridade.

Diferentemente de Clarke, Octavia é uma personagem feminina violenta. Ela poderia, por exemplo, tentar dialogar com todos os clãs para convencê-los a unirem-se e sobreviverem juntos – mas isso não seria condizente com sua trajetória, como vimos no tópico anterior. Sua vivência como guerreira a faz agir de outra forma, optando por tomar as rédeas da situação por meio da violência direta. Por isso,

Octavia rompe também com a noção estereotipada que associa as mulheres a um comportamento mais “educado”, gentil e cooperativo, tendo uma postura mais agressiva, tipicamente associada aos homens (BAXTER, 2010).

Esse comportamento agressivo também fica evidente na maneira como Octavia decide punir os responsáveis pela rebelião de comida e água. Em vez de aprisioná-los ou simplesmente matá-los rapidamente, ela opta por reproduzir uma arena de gladiadores típica da Roma Antiga no bunker, forçando os que são considerados criminosos a lutarem entre si, sendo que a última pessoa que restar poderá viver. Porém, não se trata apenas de um castigo: essa também é uma maneira de reduzir a população do bunker e, assim, contornar a escassez de alimentos. Com isso, Octavia mostra novamente ser uma personagem focada nos objetivos “macro”, encontrando uma saída que, embora pareça desumana para a maior parte dos *Wonkru*, seria capaz de solucionar um grande problema de forma mais “justa”.

FIGURA 48 – OCTAVIA CRIA UMA ARENA DE GLADIADORES EM *THE 100*, TEMPORADA 5, EPISÓDIO 2.

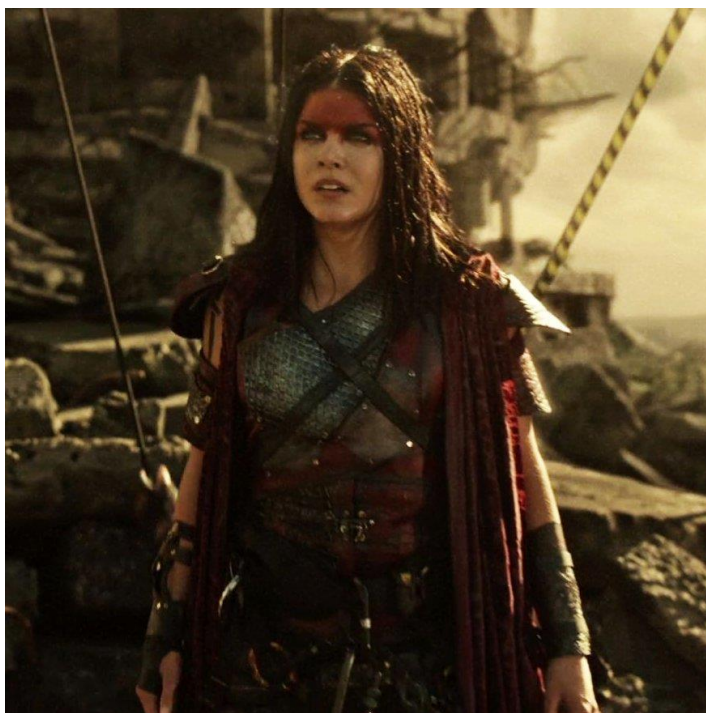


FONTE: Reprodução/Netflix

Com todas essas decisões tomadas por Octavia a partir do momento em que assume verdadeiramente a liderança – ou seja, o assassinato de todos que se recusam a tornarem-se parte do *Wonkru* e a criação de uma arena para punir os inimigos e reduzir a população do bunker –, ela se torna *Blodreina*, a “Rainha Vermelha”. Isso marca o início de uma nova fase no arco de desenvolvimento da personagem: agora, Octavia é uma líder implacável, calculista e disposta a fazer o que for necessário para garantir a sobrevivência de seu povo – supostamente, os últimos seres humanos da Terra – como um todo, ainda que, para isso, seja preciso que alguns deles morram.

Sua caracterização física como *Blodreina* é marcada por uma faixa de sangue que cobre a testa e o uso de um manto vermelho nas costas, transmitindo uma imagem de autoridade como líder, mas deixando claro que ela também é – essencialmente – uma guerreira.

FIGURA 49 – CARACTERIZAÇÃO FÍSICA DE OCTAVIA COMO *BLODREINA* EM *THE 100*.



FONTE: The CW.

Neste caso, a faixa na testa também passa a mensagem de que Octavia é uma comandante de sangue vermelho. Em *The 100*, segundo a tradição, os verdadeiros comandantes dos povos Terrestres são aqueles que têm sangue escuro (*Nightblood*), um tipo de sangue que, entre outras coisas, os torna resistentes à radiação. Octavia,

por ter vindo da estação espacial Arca, não cumpre esse quesito, o que poderia tornar sua liderança difícil, já que nem todos os clãs aceitariam uma comandante de sangue vermelho. Porém, depois de assumir seu papel como líder do *Wonkru*, ela “abraça” essa característica sua e impõe autoridade mesmo assim, tornando-se a Rainha Vermelha.

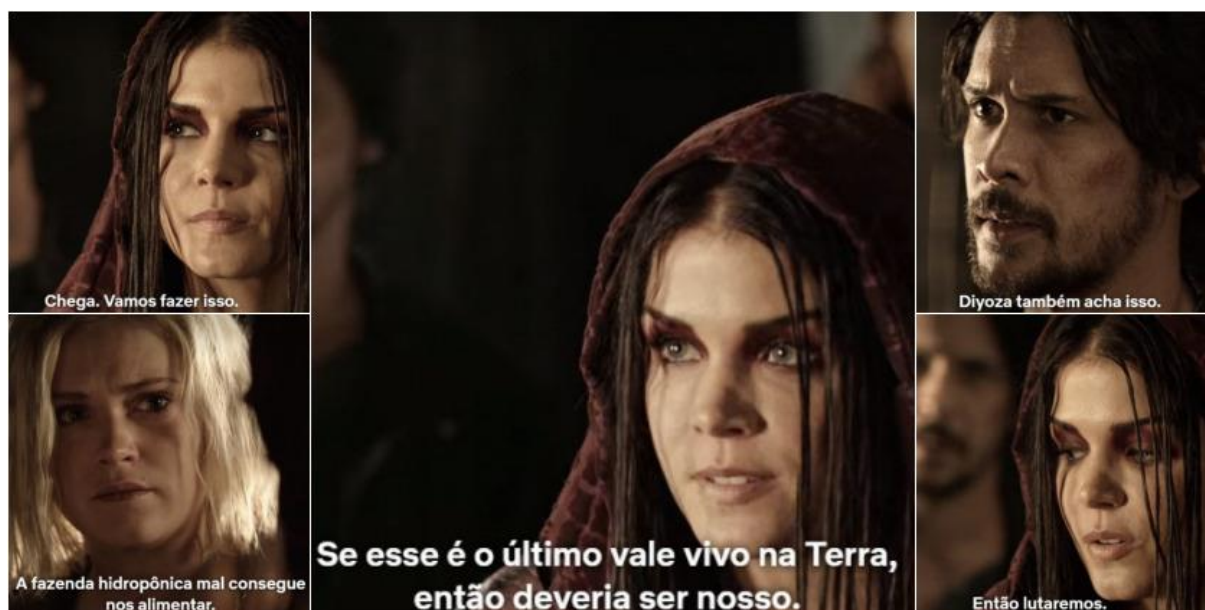
Nesse novo papel, Octavia demonstra ser uma líder centralizadora, que concentra em si mesma o poder de decisão e a responsabilidade do comando do *Wonkru*. Isso é um traço da personalidade da personagem, mas também uma necessidade no contexto da série: para comandar pessoas vindas de 12 clãs diferentes, cada um com seus próprios costumes, leis, tradições e pontos de vista, Octavia precisava, desde o início, mostrar sua força e autoridade. Ela sabia que, se dependesse essencialmente da opinião ou do apoio de outras pessoas para tomar suas decisões como líder, seria vista como fraca e não teria o respeito do povo, que poderia se rebelar contra ela e instaurar novamente um ambiente caótico no bunker. Nesse sentido, Octavia rompe com o estereótipo que associa as mulheres a um comportamento mais voltado para a negociação e relações igualitárias (BAXTER, 2010), colocando-se no topo da hierarquia da liderança e centralizando o poder.

Isso fica evidente, por exemplo, no episódio 5 da quinta temporada. Neste momento, uma das principais tramas contínuas (MITTELL, 2006) da temporada já foi apresentada: após um salto temporal de seis anos desde o apocalipse nuclear, os habitantes do bunker – ou seja, o povo *Wonkru* - são retirados de lá e se veem diante de uma nova ameaça com a chegada da nave espacial *Eligius IV* à Terra. A nave é comandada pela terrorista Charmaine Diyoza (Ivana Milicevic), que se torna a principal antagonista de Octavia na temporada, já que os residentes da nave entram em uma disputa imediata com o *Wonkru* pelo controle do recém-descoberto Vale Raso, o único lugar que não foi biologicamente destruído pelo apocalipse – sendo, por consequência, o único lugar da Terra capaz de oferecer aos seres humanos os recursos necessários para sua sobrevivência.

No episódio 5, Octavia está decidindo o melhor caminho para chegar até o Vale Raso, onde as pessoas da nave *Eligius IV* estão, e tomar o controle do local. Clarke e Bellamy tentam convencê-la escolher a rota mais longa, com menos riscos, mas, depois de algumas discussões, Octavia é quem toma a decisão, preferindo ir pela rota mais curta e com mais riscos, já que quer chegar o mais rápido possível ao Vale e conseguir alimentos para seu povo. Nesse sentido, é interessante observar as

semelhanças e diferenças entre ela e Clarke: durante a série, ambas demonstram uma liderança centralizada – rompendo com a noção da liderança compartilhada associada às mulheres (BAXTER, 2010) – mas, enquanto Clarke inicialmente preferia uma tomada de decisão conjunta com Bellamy e só depois centralizou a liderança, Octavia toma para si o poder do comando desde o começo de sua jornada como líder.

FIGURA 50 – OCTAVIA DECIDE MARCHAR PARA O VALE RASO EM *THE 100*, TEMPORADA 5, EPISÓDIO 5.



FONTE: Reprodução/Netflix

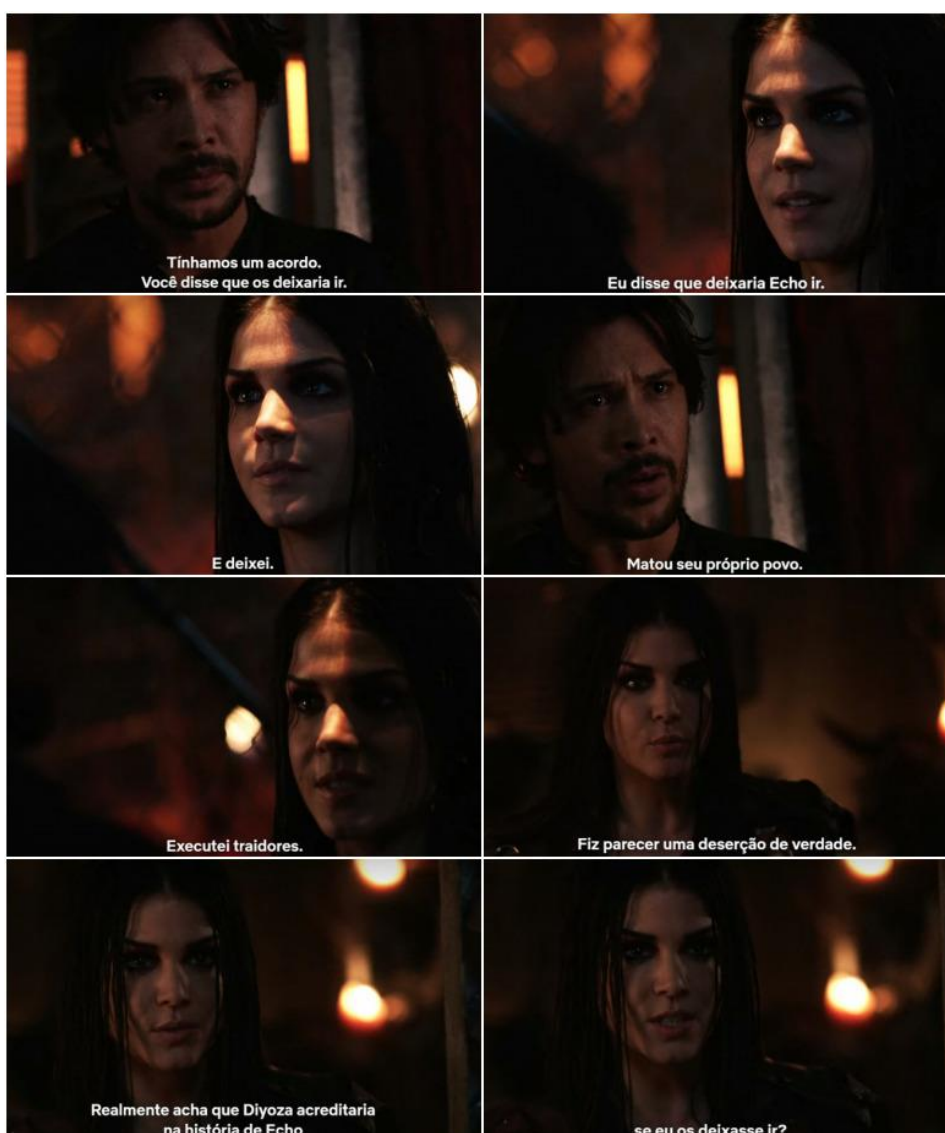
Essa cena também mostra novamente como a noção estereotipada de que as mulheres são mais condescendentes, especialmente como líderes (BAXTER, 2010), é desafiada por Octavia: ela é uma personagem extremamente confrontadora, desafiadora e assertiva em seus posicionamentos, além de usar uma linguagem imperativa, baseada em muitas ordens diretas e expressões que manifestam convicção e confiança.

No episódio seguinte, o principal enredo episódico (MITTELL, 2006) é a “proposta de paz” da comandante Diyoza: como uma forma de enfraquecer a liderança de Octavia, ela oferece ao povo *Wonkru* a chance de viver no Vale Raso, desde que eles desertem, ou seja, abandonem sua líder e fujam para o local. Ao saber disso, Octavia promete que irá matar todos aqueles que tentem desertar, pois, em sua visão, eles são traidores de seu próprio povo. A trama se entrelaça com a história da personagem Echo (Tasya Teles), namorada de Bellamy. Nesse mesmo momento,

Echo está prestes a ser banida por Octavia: para tentar redimir-se com a líder, ela se propõe a fingir que é uma desertora e fugir para o Vale Raso, onde será uma espiã infiltrada. Octavia aceita a proposta, prometendo que não irá matar Echo quando ela desertar, já que elas têm uma aliança.

Porém, os outros desertores não têm a mesma chance. Octavia ordena que seu povo atire neles e, quando Bellamy a questiona por isso, ela explica o motivo.

FIGURA 51 – OCTAVIA EXPLICA POR QUE MATOU SEUS DESERTORES EM *THE 100*, TEMPORADA 5, EPISÓDIO 6.



FONTE: Reprodução/Netflix

Ao decidir matar os desertores – que ela considera traidores – para evitar que a comandante da nave suspeite de que há uma espiã infiltrada entre eles, Octavia

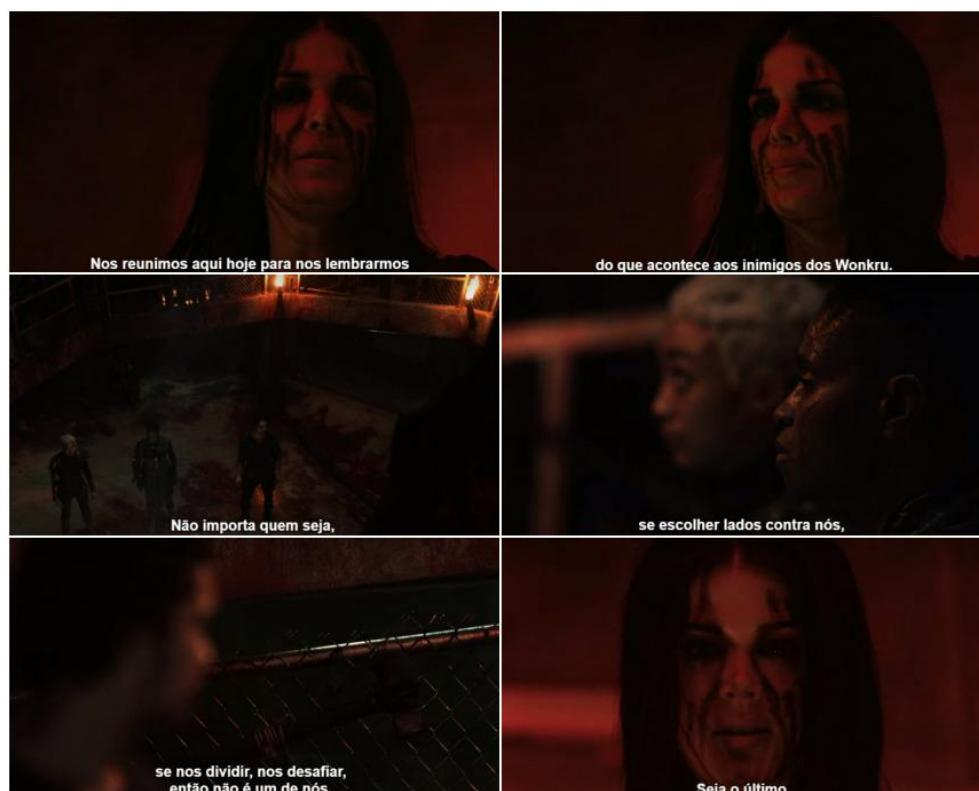
mostra que, além de assertiva, confrontadora, centralizadora e focada nos objetivos, é uma líder prática, calculista e que age primordialmente com base na razão, escolhendo maneiras lógicas e racionais de lidar com os problemas – rompendo, assim, com o estereótipo que associa as mulheres a um comportamento mais emotivo, guiado pelos sentimentos, conforme aponta Baxter (2010).

Octavia também desafia a noção estereotipada de que as mulheres preferem manter boas relações a manter sua autoridade (BAXTER, 2010). Como líder, ela confronta e se indispõe diversas vezes durante discussões com pessoas próximas a ela, como Clarke, Bellamy e Indra, por não concordar com eles a respeito do que deve ser feito no confronto com as pessoas da nave *Eligius IV*. A situação chega ao extremo quando Clarke, Bellamy e Indra “traem” Octavia, tentando tirá-la do poder para evitar a guerra.

Neste enredo, que dura pelo menos três episódios, Clarke faz um acordo com a inimiga, a comandante Diyoza: se o povo *Wonkru* se render, eles poderão dividir o Vale com o povo da nave *Eligius IV*. Porém, Clarke, Bellamy e Octavia sabem que Octavia jamais se renderá, já que ela quer a todo custo tomar o controle do Vale e garantir que apenas seu povo permaneça lá. Eles tentam convencê-la, mas, no fim, Octavia descobre que foi realizado um acordo com os inimigos e que os três estão tentando tirar o poder dela, como líder dos *Wonkru*, para evitar a guerra. Clarke consegue fugir a tempo, mas, como os outros dois são vistos como traidores, Octavia os coloca na arena, onde, como gladiadores, eles precisam lutar até a morte – junto com outra “traidora”, Gaia (Tati Gabrielle).

Fica evidente que Octavia não queria chegar a esse extremo: afinal, Bellamy é seu irmão e Indra, além de sua mentora, tornou-se uma pessoa muito próxima a ela em termos afetivos. Mas, além do fato de eles serem considerados traidores, colocá-los na arena para lutar é uma forma de mostrar ao povo *Wonkru* o que acontece quando se desafia Octavia. Na visão dela, trata-se de uma solução para convencer o povo – que, naquele momento, está inseguro e com medo – a seguir o comando dela e lutar na guerra contra a comandante Diyoza.

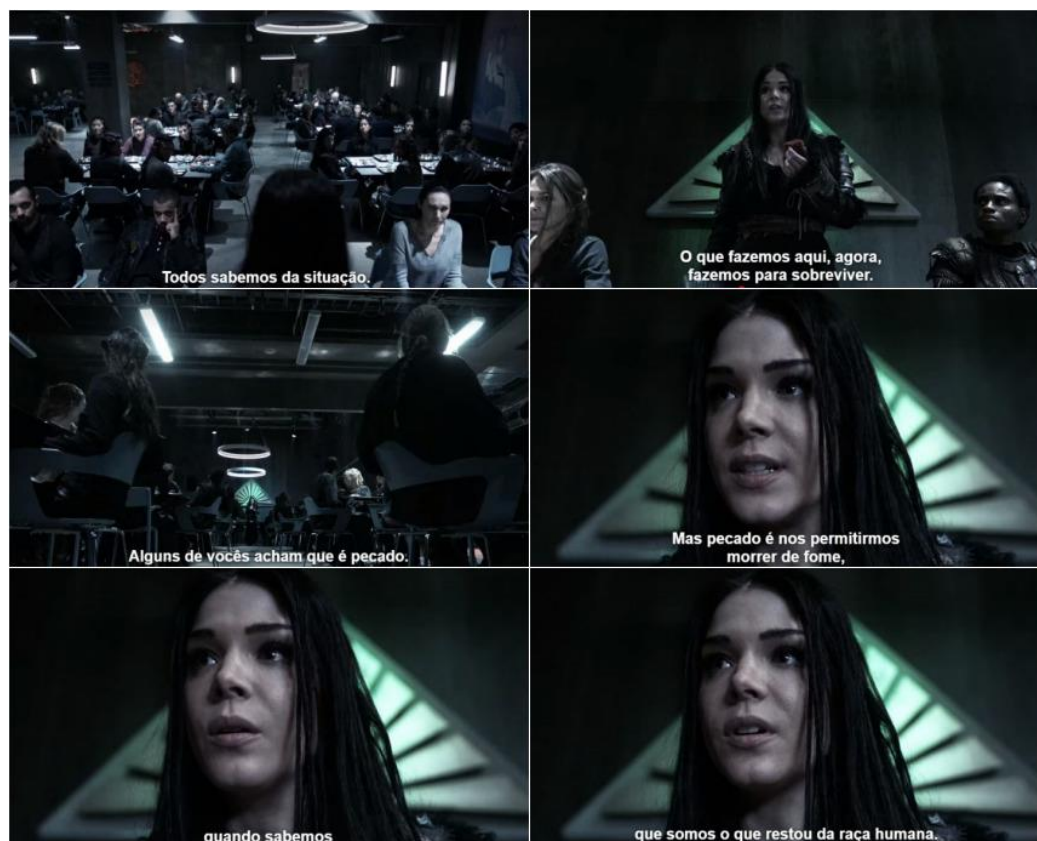
FIGURA 52 – OCTAVIA FORÇA BELLAMY, INDRA E GAIA A LUTAREM NA ARENA EM *THE 100*, TEMPORADA 5, EPISÓDIO 10.



FONTE: Reprodução/Netflix

Já no episódio 11, vemos um *flashback* que mostra outra decisão difícil que Octavia precisou tomar durante seu tempo como líder no bunker. A trama concentra-se no que eles chamam de “Ano Sombrio”: trata-se de um ano em que a fazenda hidropônica – a fonte de alimentos do povo *Wonkru* – é infectada por um fungo. Com isso, eles percebem que ficarão sem comida por pelo menos um ano. Não há como sair do bunker para procurar alimentos, pois a Terra ainda sofre os efeitos do apocalipse nuclear e está inabitável, e não existe outra fonte de recursos no bunker que garanta a sobrevivência de todos. Então, Abby, que é mãe de Clarke e também médica, revela para Octavia qual é a única solução possível para evitar que seu povo morra de fome: canibalismo. Para isso, eles contarão com as pessoas que morrem nas lutas na arena de gladiadores devido aos crimes que cometeram contra o *Wonkru*.

FIGURA 53 – OCTAVIA TENTA CONVENCER SEU POVO A COMER CARNE HUMANA EM *THE 100*, TEMPORADA 5, EPISÓDIO 11.



FONTE: Reprodução/Netflix

Porém, algumas pessoas se recusam a comer carne humana, principalmente por questões de princípios. Então, Abby explica para Octavia que, se muitos começarem a rejeitar a ideia, eles morrerão lentamente de fome – o que, por um lado, destruiria emocionalmente seus parentes e amigos e, por outro, prejudicaria a sobrevivência no bunker, já que os músculos atrofiariam e não restaria carne suficiente nos ossos para a “alimentação” dos demais. Dessa forma, Abby sugere que Octavia tire a escolha das pessoas, tornando um crime não ser um canibal.

FIGURA 54 – OCTAVIA FORÇA SEU POVO A COMER CARNE HUMANA EM *THE 100*, TEMPORADA 5, EPISÓDIO 11 – PARTE 1.



FONTE: Reprodução/Netflix

FIGURA 55 – OCTAVIA FORÇA SEU POVO A COMER CARNE HUMANA EM *THE 100*, TEMPORADA 5, EPISÓDIO 11 – PARTE 2.



FONTE: Reprodução/Netflix

Trata-se de um momento que evidencia a profundidade psicológica e a complexidade (BRAIT, 1985; FORSTER, 2003) da personagem: Octavia não queria tornar-se uma canibal e muito menos forçar seu povo a fazer o mesmo, mas ela sabia que não podia agir com base somente no que desejava. Precisava fazer o necessário para garantir a sobrevivência do *Wonkru* no ano que estava por vir. Por isso, embora sua consciência jamais fosse perdoá-la, mais uma vez Octavia agiu de forma racional, focada no objetivo maior e em resolver o problema em suas mãos – que, naquele momento, era evitar a inanição de seu povo e, na visão dela, se certificar de que as últimas pessoas que restavam da raça humana sobrevivessem. Com isso, ela desafia novamente estereótipos de gênero associados à liderança feminina (BAXTER, 2010).

Vimos, portanto, que, em sua trajetória como líder, Octavia rompe com as noções estereotipadas de que as mulheres são mais focadas em processos do que em objetivos, agem mais por emoção do que pela razão, preferem uma liderança compartilhada e não centralizada, mantêm boas relações às custas de manter sua autoridade e são condescendentes em vez de confrontadoras, conforme apontam Maltz e Borker (1982) e Baxter (2010).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho era verificar se as personagens Clarke e Octavia rompiam com estereótipos associados à liderança feminina – desafiando, portanto, a noção limitante de que as mulheres só podem adequar-se a certos comportamentos, características e papéis específicos, que é frequente na ficção seriada norte-americana hegemônica – e analisar de que forma isso era apresentado na série *The 100*. Para isso, foi feita, no primeiro capítulo, uma revisão histórica da representação feminina nas produções audiovisuais americanas, o que permitiu a identificação de padrões na forma como as mulheres são retratadas.

No cinema hollywoodiano, por exemplo, verificou-se que a imagem feminina ao longo do tempo foi marcada por fatores como os ideais vitorianos, a objetificação sexual, a domesticidade e, só mais tarde, a independência profissional e a libertação sexual. Além disso, as mulheres tenderam a ser relegadas a papéis secundários nos filmes hollywoodianos ao longo da história, sendo, por exemplo, pares românticos ou mães de personagens masculinos. Já na ficção seriada, observou-se como era forte a presença do ideal de domesticidade, mais especificamente da vida suburbana e familiar (SPIGEL, 1992): por isso, a tendência de retratar mulheres no espaço doméstico, como mães, esposas e donas de casa, tem sido dominante em uma boa parte das séries norte-americanas hegemônicas ao longo do tempo. Com a ascensão da segunda onda do feminismo por volta da década de 1970, começaram a surgir representações menos limitantes, explorando a vida profissional feminina, e, paralelamente à popularização da TV a cabo e às discussões crescentes sobre pós-feminismo, tornaram-se mais comuns imagens de mulheres com poder de escolha sobre suas vidas – embora isso fosse (e, de muitas maneiras, ainda seja) limitado a um grupo específico de mulheres brancas, instruídas, com poder aquisitivo e uma beleza convencional para os padrões ocidentais (LOTZ, 2006).

Observou-se também que nas séries *teen*, voltadas para o público jovem – assim como *The 100* foi pensada inicialmente –, representações limitantes de mulheres excessivamente preocupadas com a aparência física, em rivalidades constantes com outras mulheres ou em posições mais passivas em relação aos personagens masculinos têm sido a tendência dominante, enquanto que nas séries distópicas – gênero no qual *The 100* também se encaixa –, as representações

femininas tendem a ser menos convencionais, o que também está ligado à própria natureza do gênero.

O segundo capítulo foi dedicado à fundamentação teórica, com exploração dos conceitos de representação e estereótipos, crítica feminista da mídia, narrativas seriadas, personagens e liderança relacionada a questões de gênero. Tais noções foram essenciais para a realização da análise de conteúdo (BARDIN, 2016), que consistiu em três etapas: reassistir às temporadas 1, 2, 4 e 5 da série *The 100*, identificar a presença das categorias selecionadas a partir da obra de Baxter (2010) – ou seja, condescendência, emotividade, tomada igualitária de decisões, foco em processos e foco em manter relações – e detalhar de que maneira cada categoria era apresentada na narrativa. Com isso, investigamos se as personagens Clarke e Octavia contestavam noções estereotipadas sobre liderança feminina.

Ao longo da análise, verificou-se que as duas tiveram de lidar com situações semelhantes como líderes: embora Octavia julgasse Clarke por suas decisões, não se considerando capaz de agir da mesma forma, ela passou a compreendê-la quando se viu diante de desafios parecidos, em que precisava comandar e fazer escolhas extremamente difíceis para garantir a sobrevivência de seu povo. Suas trajetórias foram distintas e marcadas por algumas diferenças na maneira de lidar com as situações, mas ambas tornaram-se líderes fortes, dispostas a fazer o necessário para proteger seu povo, focadas nos seus objetivos maiores e em assumir o controle para resolver os problemas, confrontadoras, capazes de agir racionalmente e de priorizar sua autoridade acima das relações com as pessoas mais próximas – além de centralizarem, mais cedo ou mais tarde, a liderança e o poder em si mesmas, rompendo, assim, com os estereótipos associados à liderança feminina (BAXTER, 2010).

Pode-se afirmar, porém, que essa reversão de estereótipos é necessariamente um avanço significativo para as mulheres? Conforme Hall (1997), a estereotipagem é uma tentativa de fixação dos significados que são dados a determinados grupos e indivíduos, fazendo circular uma gama muito limitada de definições do que eles podem ser e fazer. Nesse sentido, quando as noções estereotipadas sobre como as mulheres devem viver, agir e se comportar são rompidas, abre-se um leque maior de possibilidades de representação desse gênero – e isso é importante, pois mostra que elas são capazes de ir além: em vez de serem passivas, “conformadas”, excessivamente emotivas e condescendentes, por exemplo, podem ser ativas,

confrontadoras, racionais, confiantes e assertivas. Mas é possível afirmar que, ao colocar imagens mais diversificadas e menos limitantes das mulheres na mídia, uma representação positiva será mantida no lugar da representação estereotipada?

Hall (2016) aponta que fixar representações boas é tão difícil quanto fixar representações ruins: além disso, não há garantias absolutas no que diz respeito às consequências de tentar desafiar ou subverter regimes de representação. O debate em torno da questão, portanto, é bastante complexo e ainda permanece em aberto, sem respostas “certas” ou “erradas”.

REFERÊNCIAS

AS SÉRIES são as grandes protagonistas do entretenimento audiovisual da atualidade: buscamos entender o porquê. **Gente Globo**, 3 ago. 2021. Disponível em: <https://gente.globo.com/estudo-as-series-sao-as-grandes-protagonistas-do-entretenimento-audiovisual-da-atualidade-buscamos-entender-o-porque/>. Acesso em 19 ago. 2021.

BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. **Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination**. Nova York: Routledge, 2003.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BAXTER, Judith. **The Language of Female Leadership**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

BENSHOFF, H. M.; GRIFFIN, S. **American of Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies**. Malden: Blackwell Publishing, 2009.

BERRIDGE, Susana. **Serialised sexual violence in teen television drama series**. Dissertação (Doutorado em Filosofia) – Departament of Theatre, Film and Television Studies, School of Culture & Creative Arts, Universidade de Glasgow, Glasgow, 2010.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRIDGEMAN, Mary. Brigman Award Winner Forged in Love and Death: Problematic Subjects in The Vampire Diaries. **The Journal of Popular Culture**, v. 46, n. 1, 2013, p. 3-19.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 51-80.

CARTER, C.; STEINER, L. **Critical Readings: Media and Gender**. Maidenhead: Open University Press, 2004.

CARTER, C.; STEINER, L.; MCLAUGHLIN, L. **The Routledge Companion to Media and Gender**. Nova York: Routledge, 2014.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. “Mulheres difíceis”: a anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril de 2018, p. 1-23. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/27007>. Acesso em 02 dez. 2021.

CAVALCANTI, Ildney. The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas’s Holdfast Series. In: BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. (Ed). **Dark**

Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination. Nova York: Routledge, 2003, p. 47-67.

CIRUCCI, A. M. Digitally Natural: Gender Norms in *Black Mirror*. In: CIRUCCI, A. M.; VACKER, B. **Black Mirror and Critical Media Theory.** Londres: Lexington Books, 2018, não p.

COMMUNICATIONS, Sherlock. **Market, consumption and diversity in vídeo streaming services in Latin America.** Disponível em: https://mcusercontent.com/4b2c98cfb207cdaae9e24e227/files/a5cb8b42-660c-4d54-9e61-b138a0cf9841/STREAMING_CONSUMPTION_REPORT_ENG_compressed.pdf
Acesso em: 19 ago. 2021.

COUTINHO, Lúcia Loner. **A vida adolescente levada a sério: identidade teen e cultura das séries.** Dissertação (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 2016.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum:** Vol. 1989: Iss. 1, Article 8.

CURTIN, M.; SHATTUC, J. **The American Television Industry.** Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2009.

D'ENBEAU, S.; BUZZANELL, P. M. The Erotic Heroine and The Politics of Gender at Work. In: JONES, N.; BAJAC-CARTER, M.; BATCHELOR, B. (Ed.) **Heroines of Film and Television: Portrayals in Popular Culture.** Lanham: Rowman & Littlefield, 2014, não p.

DI MINICO, Elisabetta. Spatial and Psychophysical Domination of Women in Dystopia: *Swastika Night*, *Woman on the Edge of Time* and *The Handmaid's Tale*. **Humanities**, 2019, 8, 38. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2076-0787/8/1/38>.
Acesso em 05 mar. 2022.

DUTT, Reema. **Behind the Curtain: Women's Representation in Contemporary Hollywood.** Dissertação (Mestrado em Mídia, Comunicação e Desenvolvimento) – Departamento de Mídia e Comunicação, Escola de Economia e Ciência Política de Londres, Londres, 2014.

EDGERTON, Gary R. **The Columbia History of American Television.** Nova York: Columbia University Press, 2007.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

FAUGHNDER, Ryan. TV ratings: CW's 'The 100' is strong in premiere. **Los Angeles Times**, 20 mar. 2014. Disponível em:

<https://www.latimes.com/entertainment/envelope/cotown/la-et-ct-tv-ratings-the-100-premiere-20140320-story.html> Acesso em: 19 ago. 2021.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2003.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 28, dezembro de 2005, p. 18-29.

GAMBLE, Sarah. Postfeminism. In: **The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism (Ed)**. Nova York: Routledge, 2006, p. 36-45.

GARSON, Marcelo. O caso Aída Cury: *playboys* e transviados como representações da juventude em tempos de modernização. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.20, n.2, maio/ago. 2017.

GILL, Rosalind. Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. **European Journal of Cultural Studies**, v. 10, n. 2, p.147–66, 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1367549407075898>>. Acesso em: 4 set. 2021.

GOMEZ-GALISTEO, M. Carmen. Vampire Meets Girl: Gender Roles and the Vampire's Side of the Story in *Twilight*, *Midnight Sun* and *The Vampire Diaries*. **NeoAmericanist**, v. 5, ed. 2, 2011, p. 1-6.

GREEN-BARTEET, Miranda A. “‘I’m beginning to know who I am’: The Rebellious Subjectivities of Katniss Everdeen and Tris Prior.” In: GREEN-BARTEET, M.; DAY, S. K.; MONTZ, A. L (Ed.). **Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction**. Farnham: Ashgate, 2014, p. 33-49.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009, 65-77.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri: PUC-RIO, 2016.

HALL, Stuart. **Representation and the Media by Stuart Hall**. Youtube, 1997. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=84depWskwu0>>. Acesso em 20 abr. 2022.

HEARN, J.; PARKIN, P. W. Women, Men, and Leadership: A Critical Review of Assumptions, Practices, and Change in the Industrialized Nations. **International Studies of Management and Organization**, 1986.

HELDMAN, C.; FRANKEL, L. L.; HOLMES, J. “Hot, Black Leather, Whip”: The (De)evolution of Female Protagonists in Action Cinema, 1960–2014. **Sexualization, Media & Society**, p. 1-19, abril/jun. 2016.

HOLMES, Janet. **Gendered Talk at Work: Constructing Social Identity Through Workplace Interaction**. Malden: Blackwell Publishing, 2006.

HOLMES, J.; MARRA, M.; VINE, B. **Leadership, Discourse and Ethnicity**. Nova York: Oxford University Press, 2011.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.

JULE, Allyson. Using *The Mary Tyler Moore Show* as a feminist teaching tool. **Gender and Education**, 22:1, 123-130, 2009. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09540250902769446> Acesso em 02 dez. 2021.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Artemídia: Rocco, 1995.

KENDAL, E.; KENDAL, Z. **Consent is Sexy: Gender, Sexual Identity and Sex Positivism in MTV's Young Adult Television Series Teen Wolf (2011–)**. Monash University. Journal contribution. Disponível em: <https://doi.org/10.4225/03/59240d6cbd9b4>. Acesso em 02 dez. 2021.

LAURETIS, Teresa de. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

LEAL, Tatiane. “Elas são muito emotivas”: representações de gênero, emoções e trabalho no discurso jornalístico. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, Unisinos, v. 18, n. 2, mai/ago. 2016, 170-179.

LONG, JZ. Girl Geniuses: Anti-Intellectual Stereotypes of Women in STEM Careers in Contemporary Television Culture. In: CARLSON, A. L. (Ed.) **Women in STEM on Television**. Jefferson: McFarland & Company, 2018, não p.

LOTZ, Amanda D (Ed.). **Beyond Prime Time: Television Programming in the Post-Network Era**. Nova York: Routledge, 2009.

LOTZ, Amanda D. **Redesigning Women: Television after the Network Era**. Illinois: University of Illinois Press, 2006.

MAISUWONG, Wanwarang. The Promotion of American Culture through Hollywood Movies to the World. **International Journal of Engineering Research & Technology**, Gandhinagar, v. 01, jun. 2012.

MALTZ, D. N.; BORKER, R. A. A cultural approach to male-female miscommunication. In: GUMPERZ, J. J. **Language and Social Identity**. (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 196-216.

MARKET, consumption and diversity in video streaming services in Latin America. **Sherlock Communications**, 2020. Disponível em: <https://mcusercontent.com/4b2c98cfb207cdaae9e24e227/files/a5cb8b42-660c-4d54-9e61->

[b138a0cf9841/STREAMING CONSUMPTION REPORT ENG compressed.pdf](https://www.researchgate.net/publication/235912510_Representation_of_Women_in_the_Age_of_Globalized_Film)>
Acesso em 19 ago. 2021.

MITTELL, Jason. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. Nova York: New York University Press, 2015.

MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The Velvet Light Trap**, Number 58, Fall 2006, pp. 29-40.

MULVEY, Laura. Notes on Sirk and Melodrama. In: **Visual and Other Pleasures**. Hampshire: Palgrave, 1989, p. 39-44.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema**. (Ed.) Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 435-454.

MUNGIOLI, M. C. P.; PELEGRINI, C. Narrativas complexas na ficção televisiva. In: **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013, p. 21-37.

NICHOLAS, Erin. A Bad Case of the Feels: Emotion *versus* Reason on Blindspot. In: CARLSON, A. L. (Ed.) **Women in STEM on Television**. Jefferson: McFarland & Company, 2018, não p.

NULMAN, Eugene. **Representation of Women in the Age of Globalized Film**. 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/235912510_Representation_of_Women_in_the_Age_of_Globalized_Film Acesso em 19 ago. 2021.

OSGERBY, Bill. **Playboys in Paradise: Masculinity, Youth and Leisure-style in Modern America**. Oxford: Berg Publishers, 2001.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PEARSON, Roberta. Anatomising Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character. In: ALLEN, M. (Ed.) **Reading CSI: Crime TV Under the Microscope**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.

PERDIGAO, Lisa K. "Not Everyone's Cut Out for Hollywood": "The Iron Ceiling" in Marvel's Agent Carter. In: CARLSON, A. L. (Ed.) **Women in STEM on Television**. Jefferson: McFarland & Company, 2018, não p.

PESQUISA revela aumento do consumo de serviços de streaming nos Estados Unidos. **G1**, 11 ago. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/02/11/pesquisa-revela-aumento-do-consumo-de-servicos-de-streaming-nos-estados-unidos.ghtml> Acesso em: 19 ago. 2021.

PINEDO, I. C. Female sexual pleasure and freedom: Outlander and Westworld. In: **Difficult Women on Television Drama**. Nova York: Routledge, 2021, p. 58-108.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

PRESS, Andrea. Gender and Family in Television's Golden Age and Beyond. **The Annals of the American Academy of Political and Social Science**, v. 625, n. 1, 2009, p. 139-50. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0002716209337886>. Acesso em 02 dez. 2021.

ROBERTS, Amy. Strong female leads: Celebrating the cast members of 'The 100'. **Film Daily**, 2019. Disponível em: <https://filmdaily.co/obsessions/celebrating-the-female-characters-of-the-100/>. Acesso em 01 mar. 2022.

ROMAN, James W. **From Daytime to Primetime: The History of American Television Programs**. Westport: Greenwood Press, 2005.

ROSEN, Marjorie. **Popcorn Venus: Women, Movies and The American Dream**. Nova York: Avon Books, 1973.

SAFFIOTI, Heleieth. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SANDHOLM, Alysha. **Experiences and Levels of Patriarchal Opression in The Handmaid's Tale Television Series**. 2019. Dissertação (Master in Cultural Studies, Gender Studies) – Philosophical Faculty, University of Eastern Finland, 2019.

SHOHAT, E; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 9, nº 1, p. 127-143, jan/jun. 2015.

SNYDER, Katie. Burn One Down: Nancy Botwin as (Post) Feminist (Anti) Heroine. In: JONES, N.; BAJAC-CARTER, M.; BATCHELOR, B. (Ed.) **Heroines of Film and Television: Portrayals in Popular Culture**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014, não p.

SPIGEL, Lynn. **Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

STRINATI, Dominic. **Cultura Popular: uma introdução**. São Paulo: Hedra, 1999.

THE 100. Direção: Jason Rothenberg. Estados Unidos: The CW, 2014. 1 série – Netflix, 1080i (HDTV).

THE 100. **Rotten Tomatoes**. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/tv/the_100. Acesso em 01 mar. 2022.

THE 100 BRASIL FANDOM. **Clarke Griffin**. Disponível em: https://the-100-brasil.fandom.com/pt-br/wiki/Clarke_Griffin. Acesso em 12 mar. 2022.

THOMPSON, Robert J. **Television's Second Age**: From *Hill Street Blues* to *ER*. Nova York: The Continuum Publishing Company, 1996.

TUCHMAN, Gaye. The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media. In: TUCHMAN, G.; DANIELS, A. K.; BENET, J. (Ed). **Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media**. Oxford: Oxford University Press, 1978, p. 150-174.

VAN DAMME, Elke. Gender and sexual scripts in popular US teen series: A study on the gendered discourses in *One Tree Hill* and *Gossip Girl*. **Catalan Journal of Communication & Cultural Studies**, v. 2, n. 1, jun. 2010, p. 77-92. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/cjcs/2010/00000002/00000001/art0005>. Acesso em 02 dez. 2021.

WHELEHAN, Imelda. **Modern Feminist Thought**: From The Second Wave to "Post-Feminism". Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 7-72.