

## “MULHERES DIFÍCEIS”: A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana

“DIFFICULT WOMEN”: *The anti-heroine in American television series*

Mayka Castellano

Universidade Federal Fluminense (UFF)

<[maykacastellano@gmail.com](mailto:maykacastellano@gmail.com)>

Melina Meimaridis

Universidade Federal Fluminense (UFF)

<[melmaridis@hotmail.com](mailto:melmaridis@hotmail.com)>

### RESUMO

Tendo em vista a expressiva quantidade de séries televisivas centradas em anti-heróis com destaque nas últimas décadas, tais como *The Sopranos*, *Mad Men* e *Dexter*, este artigo busca pensar a figura da anti-heroína. Para isso, apresentamos uma perspectiva histórica sobre a representação das mulheres nesse tipo de produção, destacando papéis recorrentes e suas implicações sociais. Para problematizar o contexto contemporâneo, quando personagens femininas mais complexas começam a aparecer, tomamos como objeto central da análise o drama e partimos do pressuposto de que, embora apontem uma diversificação nas formas de representação da vivência feminina na ficção, as anti-heroínas são construídas através da aproximação ora com elementos tradicionalmente associados ao universo masculino, ora com habituais estereótipos de gênero.

**Palavras-chave:** Séries Televisivas. Anti-herói. Personagens Femininas.

### ABSTRACT

Given the significant amount of successful television series centered on male antiheroes, such as *The Sopranos*, *Mad Men* and *Dexter*, this article seeks to discuss the issue of female representation in American television series, in pursuit of female antiheroes. Past and present female representations are analyzed, highlighting recurring roles and their social implications. In order to evaluate the contemporary context, when more complex female characters begin to appear, we analyze the television drama *UnREAL* and assume that, although current dramas point to a diversification in the representation of the female experience in fiction, anti-heroines are constructed by emulating elements either traditionally associated with the masculine universe, or with usual gender stereotypes.

**Keywords:** Television Series. Antihero. Female Characters.

### Introdução

“Nós jogamos fora a ideia de simpatia logo no começo. Realmente não nos importamos com isso” (Sarah G. Shapiro, criadora de *UnREAL*, 2015, tradução nossa)<sup>1</sup>.

1 Sarah Shapiro, produtora executiva e criadora do drama *UnREAL*, em entrevista para o *HuffingtonPost* <http://migre.me/w1ljo> Acesso em: 30 mar. 2017.

Desde a popularização da narrativa seriada televisiva nos Estados Unidos, foi estabelecida a convenção de que seus protagonistas deveriam ser simpáticos e de fácil identificação pelo público. Para Mittell, era desejável que os personagens fossem “pessoas que você convidaria para sua casa toda semana” (Mittel, 2015a, p. 74, tradução nossa). Do humilde e bondoso médico James Kildare da série *Dr. Kildare* (NBC, 1961–1966) até os competentes detetives David Starsky e Kenneth Hutchinson de *Starsky and Hutch* (ABC, 1975-1979), a indústria televisiva americana produziu, ao longo de décadas, diversas narrativas centradas no arquétipo do herói (Smith, 1995). Essa tendência começou a dar sinais de desgaste a partir dos anos 1980, com o surgimento do drama policial *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) e do drama médico *St. Elsewhere* (NBC, 1982-1988). As produções apresentavam, respectivamente, policiais e médicos que enfrentavam inúmeras dificuldades em suas rotinas profissionais diárias e ostentavam um comportamento moralmente ambíguo (Turow, 2010).

Percebendo um público disposto a consumir narrativas centradas em personagens que escapassem de um maniqueísmo mais evidente, e também atento ao posicionamento da própria marca no concorrido mercado televisivo americano, o canal pago HBO começou a investir nesse filão ao iniciar a produção de dramas originais. Em 1997, lançou *Oz* (HBO, 1997-2003), série baseada na vida dos detentos da prisão *Oswald State Correctional Facility*. Chris Albrecht, presidente de conteúdo original do canal entre 1995-1999, afirmou sobre o assunto: “eu não me importo se os personagens são simpáticos ou não, contanto que sejam interessantes” (Albrecht citado por Sepinwall, 2013, tradução nossa). Certamente favorecida pelo fato de ser um canal a cabo *premium* e, por isso, desfrutar de maior liberdade de criação, a HBO explorou no drama o universo do crime pela ótica dos presos então mais pela visão moralista dos policiais. *Oz* abriu caminho para que, em 1999, fosse lançada *The Sopranos* (HBO, 1999-2006), série centrada na vida do mafioso Tony Soprano (James Gandolfini), um homem antipático, violento e com diversos desvios éticos. Aclamada pelo público e pela crítica, a série é apontada, até hoje, como o marco inicial da fase áurea dos dramas de anti-herói na televisão americana (Martin, 2013; Mittell, 2015a).

Seguindo o caminho aberto por Tony Soprano, outros canais e veículos produtores de ficção seriada têm, nos últimos anos, investido em obras focadas no arquétipo do anti-herói (Shafer; Raney, 2012; Vaage, 2014), ou, como Brett Martin (2013) os define, “homens difíceis”. Séries como *Breaking Bad* (AMC, 2007-2013), *Mad Men* (AMC, 2007-2015), *House Of Cards* (Netflix, 2013-Presente), dentre tantas outras, narram as conturbadas vidas de homens falhos, violentos, problemáticos, politicamente incorretos e de moral duvidosa (Mittell, 2015a; García, 2016). Apesar da popularidade dos anti-heróis, percebemos que esse

precedente não foi acompanhado, na mesma época, de uma proliferação de anti-heroínas. Para Dockterman, (2015), uma possível explicação pode estar no fato de as personagens femininas ainda precisarem carregar o “ônus” de parecer simpáticas aos espectadores.

Nesse artigo, discutimos os diferentes tipos de representação feminina na atual produção televisiva americana, em busca de algumas “Mulheres Difíceis”. Toma-se como objeto principal de análise o drama *UnREAL* (Lifetime, 2015-Presente). Partimos do pressuposto de que a série apresenta como protagonista uma anti-heroína: a produtora de um *reality show* estilo *The Bachelor*<sup>2</sup>, Rachel Goldberg (Shiri Appleby). Argumentamos que a construção da anti-heroína é complexa, uma vez que se dá através de uma aproximação ora com elementos tradicionalmente identificados com o universo masculino, o que funciona para distanciar a personagem da imagem frágil e emotiva, ora com características recorrentemente associadas ao gênero feminino, o que reforça estereótipos difundidos há décadas.

Para isso, este artigo foi dividido em três seções. Inicialmente, problematizamos a trajetória das representações femininas na televisão americana, desde as donas de casa e enfermeiras das décadas de 1950 e 1960 até as bruxas, médicas e espiãs dos anos 2000. Para isso, apontamos alguns marcos importantes nesses períodos, levando em consideração as limitações espaciais do trabalho. Em seguida, a popularização de narrativas de anti-heróis na televisão americana é analisada e apresentamos as principais características do protagonista identificado com esse arquétipo. A terceira seção analisa as representações atuais de personagens femininas em séries como *Homeland* (Showtime, 2011-Presente), *The Americans* (FX, 2013-Presente) e *How to get away with murder* (ABC, 2014-Presente), e aborda com maior atenção a construção da protagonista anti-heroína no drama *UnREAL*.

## A mulher na ficção seriada

A questão da representação feminina nas séries americanas há décadas movimenta um caloroso debate na academia (Seggar, 1975; Atkin, 1991; Lotz, 2001; 2006). Entre os anos 1950 e 1960, as personagens femininas eram “definidas por seus relacionamentos familiares (esposa, mulher, filha), por profissões ‘femininas’ e/ou preocupações ‘femininas’ (como a busca por um marido)” (Dow, 2005, p. 379, tradução nossa). Nesse sentido, as mulheres eram frequentemente

---

2 *Reality show* da ABC em que um galã precisa escolher uma esposa dentre um grupo de mulheres. O programa está em sua vigésima temporada.

enquadradas em estereótipos de donas de casa (Mcneil, 1975; Baehr; Dyer, 1987), ou desempenhavam funções que reforçavam, nas tramas, sua subordinação a figuras masculinas, como secretárias (Pribram, 1988; Elasmr e outros, 1999) e enfermeiras (Philips, 2000; Feasey, 2008). Duas séries de sucesso da época foram *Bewitched* (ABC, 1964-1972) e *I Dream of Jeannie* (NBC, 1965-1970). Em *Bewitched*, ou *A Feiticeira* como ficou conhecida no Brasil, Samantha Stevens é uma bruxa que ao se casar com um mortal, Darren Stevens, deixa de usar seus poderes a pedido do marido. Já em *I Dream of Jeannie*, ou *Jeannie é um Gênio*, Jeannie é uma “gênia da lâmpada” motivada por uma enorme vontade de se casar com seu amo, que, assim como Darren, censura os poderes de sua amada.

Além de relegarem as personagens femininas a papéis de submissão, nota-se que poucas séries da época contavam com mulheres protagonistas. Isso se deve, em grande medida, ao fato de os executivos dos canais — grupo formado, até hoje, predominantemente por homens brancos — acreditarem que programas estrelados por mulheres não atrairiam o público masculino, que, embora não fosse tão significativo quanto o feminino, era muito desejado (Banet-Weiser, 2004). Esse mito foi incentivado pelo caso da série *The Nurses* (CBS, 1962-1965), que, após ter uma fraca recepção do público em sua primeira temporada, foi modificada para *The Doctors and Nurses*, incluindo, assim, médicos como personagens centrais na narrativa. Após essa ação, a audiência da série aumentou (Turow, 2010).

Embora as séries que perpetuavam a figura da mulher circunscrita ao ambiente doméstico continuassem atraindo a atenção do público, na década de 1970 novas representações femininas surgiram na ficção seriada televisiva. A personagem Mary Richards (Mary Tyler Moore), da *sitcom*<sup>3</sup> *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977), por exemplo, tinha trinta anos, era solteira e ambiciosa profissionalmente. A produção foi aclamada pela crítica e pelo público, durou sete temporadas e gerou três *spin-offs*<sup>4</sup>. A série foi considerada um divisor de águas que possibilitou novas formas de se retratar as vivências femininas nas séries americanas (Dow, 1990; Davis, 1990; Lotz, 2001). Para Lotz (2006), Mary Richards dá início ao estereótipo da “*New Woman*”, que pode ser definido como o de uma mulher solteira, sem filhos, heterossexual, sexualmente ativa e que busca seu lugar no mercado de trabalho.

De acordo com Dow (2005), a presença de Mary Richards na televisão pode ser associada à segunda onda feminista. O período foi marcado por uma forte denúncia às raízes culturais da desigualdade sexual e também

3 Subgênero da comédia.

4 Séries que surgem de outras séries.

pelo questionamento da figura da “dona de casa feliz”, uma das imagens paradigmáticas que povoaram a mídia ocidental em meados do século XX. Em meio à explosão do consumo e à profusão de aparelhos que vieram facilitar o trabalho doméstico, a publicidade e as narrativas ficcionais exaltavam a vida perfeita daquela mulher, um dos principais ícones do *american way of life*. No movimento feminista, tal questão se perpetuou na famosa frase “o pessoal é político”, *leitmotiv* que questionava a face cultural da desigualdade de gênero e suas influências em aspectos antes reservados ao âmbito privado – casamento, maternidade, sexualidade, corpo, beleza, etc. (Leal, 2015).

É nesse mesmo momento que a questão de gênero, através das temáticas feministas, entrou definitivamente nas discussões desenvolvidas pela vertente britânica dos Estudos Culturais, tanto a partir de análises realizadas sobre a representação das figuras femininas quanto pelo interesse crescente em estudos focados na questão identitária (Ronsini; Da Silva, 2011).

Se o sucesso da série *The Mary Tyler Moore Show* na década de 1970 se deve a um contexto social favorável ao aparecimento de novos horizontes para personagens femininas, também podemos apontar os avanços tecnológicos e as estratégias mercadológicas desempenhadas pelos canais à época. O aparecimento do sistema de televisão a cabo possibilitou o aumento no número de canais, e uma maior segmentação da audiência (Mittell, 2009). Os novos canais a cabo, juntamente com as *networks*<sup>5</sup>, buscavam atingir outros segmentos demográficos, um(a) espectador(a) “mais jovem, urbano e com uma renda mais disponível” (Dow, 2005, p. 380, tradução nossa). Embora as mulheres sempre tenham sido o foco das emissoras, graças a seu papel na economia doméstica, a ideia de veicular novas representações femininas na produção televisiva respondeu mais a anseios financeiros por parte das empresas do que a uma vontade mais “genuína” de contemplar formas mais plurais de dramatização do universo feminino (Rabinovitz, 1989; Atkin, 1991).

A personagem de Mary foi apenas a primeira de uma longa série de “*New Women*” em dramas, gênero que consolidou o estereótipo de uma mulher caucasiana, de classe média, solteira, estudada, heterossexual e que desempenhava uma profissão tradicionalmente associada ao universo masculino (Dow, 2005, p.380). Figuras como as detetives particulares Kelly Garret, Jill Munroe e Sabrina Duncan de *Charlie’s Angels* (ABC, 1976-1981) e a sargento Peper Anderson de *Police Woman* (NBC, 1974-1979).

---

5 Canais da televisão aberta americana, na década de setenta eram representados por três grandes redes, a *National Broadcasting Company* (NBC), *Columbia Broadcasting Company* (CBS), e a *American Broadcasting Company* (ABC).

Por muitos anos, estudiosos americanos lançaram mão do estereótipo da “*New Woman*” para analisar as personagens femininas na TV. Entretanto, este conceito já não dá conta das representações que surgiram no final da década de 1990 e início dos anos 2000, em séries como *Dr. Quinn Medicine Woman* (CBS, 1993-1998), *Xena: Warrior Princess* (USA, 1995-2001) e *Charmed* (The WB, 1998-2006). Para Lotz (2001), essas produções apresentam personagens que podem ser consideradas feministas, uma vez que verbalizam em diversas ocasiões suas inquietações com o sexismo e o patriarcado da sociedade americana.

Diferentemente das mocinhas da década de 1950, movidas pela busca, quase exclusiva, por um “parceiro romântico” ou das personagens dos anos 1970, motivadas por uma “ambição profissional”, as heroínas do final da década de 1990 e início dos anos 2000 visavam à realização plena de suas vidas. Do ponto de vista do pensamento sobre o feminismo, é interessante notar como parte dessas representações dialogam com o momento identificado como o “pós-feminismo”, quando narrativas midiáticas corroboravam e amplificavam o discurso do senso comum que, ao celebrar os avanços nas conquistas femininas nas décadas anteriores, advogavam pela existência de uma etapa em que a necessidade do feminismo havia sido superada. O argumento era o de que ao conquistar espaço no mercado de trabalho, direitos civis e mínimas condições sociais de igualdade entre os gêneros, as mulheres não precisariam mais dispendar energia na luta, *démodé*, por paridade. Alguns autores identificam esse contexto com o avanço da mentalidade neoliberal, que favorecia uma busca individual por realização e a ênfase no consumo como lócus para o exercício da liberdade e do “empoderamento” (McRobbie, 2006; Leal, 2015; Messa, 2008). Atualmente, é notável como uma nova onda de debate sobre o feminismo (em suas várias – e por vezes contraditórias – vertentes) nas arenas midiáticas coincide, também, com um alargamento no espectro nas representações femininas na ficção seriada americana.

Do ponto de vista étnico e racial, é perceptível hoje a maior presença de personagens negras, latinas e asiáticas em séries como *Cristela* (ABC, 2014-2015), *Empire* (FOX, 2015-Presente) e *Fresh Off The Boat* (ABC, 2014-Presente). Tais produções marcam um momento em que questões complexas, tais como a representação da mulher latina, sempre muito problemática na indústria do cinema e da TV dos Estados Unidos, aparecem a partir de uma abordagem menos estereotípica, embora não livre de problemas. A sexualidade também aparece de forma mais complexa, com personagens bissexuais, como em *The O.C* (FOX, 2003-2007) e *Glee* (FOX, 2009-2015), homossexuais em *The L Word* (Showtime, 2004-2009) e até intencionalmente virgens, em *Jane The Virgin* (CW, 2014-Presente). A presença de personagens femininas transexuais,

interpretadas por atrizes transgênero, como em *Sense8* (Netflix, 2015-Presente) e *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-Presente) também é um dado novo. Essas questões, embora estejam longe de significar uma verdadeira diversidade nas representações televisivas, vão ao encontro de demandas tornadas visíveis a partir da interseção do feminismo com pautas como diversidade racial, social, sexual, colocadas pelos estudos pós-coloniais, pela Teoria Queer (e demais linhas de pensamento sobre a heteronormatividade) e por pesquisadoras negras que questionam o sujeito único do feminismo da Segunda Onda, representado pela mulher branca de classe média<sup>6</sup>.

Na próxima seção, discutiremos as características dos anti-heróis que vêm ganhando destaque nas narrativas seriadas televisivas nas últimas décadas, para, na parte final do artigo, analisarmos como a presença desse tipo de personagem influenciou na criação de uma maior diversidade nas representações femininas contemporâneas.

## O anti-herói na TV americana

“Eu acho que eles o consideram interessante, talvez engraçado, talvez eles se identifiquem com suas tentativas de inverter a ordem e a vida. Mas eu acho que eles não o consideram um herói” (David Chase<sup>7</sup>, 2005, tradução nossa).

Tony Soprano, definitivamente, não é um herói. Ele executou e foi cúmplice de diversos assassinatos, violentou e agrediu pessoas, subornou policiais, traiu a mulher, dentre inúmeros atos imorais ou, no mínimo, questionáveis. Apesar disto, milhares de pessoas abriam semanalmente suas casas para receber o mafioso. Esses espectadores, amiúde, torciam por Tony nos embates que enfrentava, se solidarizavam com o personagem a cada epifania que tinha em consultas com sua terapeuta, além de se identificarem com suas crises de ansiedade.

---

6 Questões étnicas, raciais e de identidade nacional quando associadas ao paradigma de gênero tornam a temática ainda mais complexa. Não é nosso objetivo neste artigo fazer considerações mais aprofundadas sobre tais implicações; no entanto, optamos por pontuar brevemente essas transformações pois acreditamos que elas se referem a um quadro geral de maior cuidado por parte da produção midiática em relação a representação de minorias – cuidado esse que responde a transformações no campo social.

7 David Chase, produtor executivo e criador do drama *The Sopranos*, em entrevista para o *SF Gate*. Disponível em: <http://migre.me/w1Hf6>. Acesso em: 30 mar. 2017.

Na maior parte da história da televisão americana, produções ficcionais seriadas evitaram personagens como Tony Soprano. Os executivos dos canais acreditavam que os espectadores não iriam querer ver, nas salas de suas casas, semana após semana, “uma besta, um bandido, ou pior” (Sepinwall, 2012, p. 33, tradução nossa). Assim, as séries apresentavam protagonistas simpáticos e de fácil identificação (Mittell, 2015a). Os delinquentes, assassinos e traficantes ficavam relegados a papéis menores, que apareciam em um único episódio e duravam apenas o tempo suficiente para serem subjugados pelo herói. Foi apenas no final da década de 1990 e início dos anos 2000, em um contexto de expressiva pluralização das ficções televisivas, que narrativas que exploravam a vida desses indivíduos começam a surgir. Além do mafioso Tony Soprano, protagonizaram tramas de sucesso, dentre outros, o *serial killer* Dexter Morgan, de *Dexter* e o traficante Walter White, de *Breaking Bad*.

Os três personagens podem ser categorizados como anti-heróis. Embora existam definições distintas para esse arquétipo, aqui iremos trabalhar com a noção proposta por Murray Smith na obra *Engaging Characters* (1995). Para o autor, o anti-herói é um personagem com o qual o espectador possui um tipo específico de alinhamento: ao conhecer suas motivações, suas ações e comportamentos o levam a firmar o que chama de “aliança moral ambígua” (Smith, 1995). A popularização das narrativas centradas no arquétipo do anti-herói tem chamado a atenção de muitos pesquisadores (Donnelly, 2012; Martin, 2013; Vaage, 2014; Mckeown, 2015; Mittell, 2015a). Para García (2016), existem três principais razões para essa difusão: 1) ideológica, 2) industrial e 3) narrativa. No primeiro caso, o autor argumenta que o contexto sociocultural da pós-modernidade favorece as narrativas de anti-herói, pois diversos valores morais estão sendo transgredidos nas sociedades ocidentais, desde a segunda metade do século XX. Esse fato estaria provocando um colapso da conformidade moral e política, que conduziria a um relativismo que influencia, também, as narrativas ficcionais (García, 2016, p. 54).

Em relação ao segundo ponto, é interessante notar que a maior parte dos dramas de anti-herói foram produzidos por canais da televisão a cabo. Esses veículos, juntamente com serviços de *streaming*, tendem a produzir um conteúdo vendido como “diferenciado”, pois fugiria dos padrões tradicionalmente estabelecidos na televisão aberta americana (Santo, 2008; Castellano; Meimaridis, 2016). No caso específico dos dramas de anti-herói, Mittell (2015a) argumenta que canais de *premium cable*, como HBO e *Showtime*, enxergam nesse modelo de narrativa uma forma de se distanciar dos clássicos procedurais (médicos, policiais e jurídicos) da televisão aberta, o que serve como mecanismo de distinção e posicionamento de mercado.

Ainda de acordo com García (2016), a terceira razão para a popularização dos dramas de anti-herói está na atual estrutura narrativa. Historicamente, as produções americanas foram divididas em dois grupos, as séries (narrativas episódicas)<sup>8</sup> e os seriados (Porter e outros, 2002). Enquanto o primeiro grupo contempla as narrativas com episódios independentes, os seriados apresentam tramas que resistem ao fechamento. Assim, em um único episódio, múltiplos arcos narrativos são apresentados. Apesar de essas categorias ainda serem utilizadas, a linha que separa os modelos tem se tornado mais turva à medida que as produções televisivas têm passado por um processo de complexificação nas últimas duas décadas (Newman, 2006; Mittell, 2006). Nas narrativas complexas, como são chamadas, existe um prolongamento das tramas, através de um entrelaçamento de arcos curtos e longos durante os episódios, e, inclusive, das temporadas (Mittell, 2006). Para García, essas narrativas desperdiçam menos tempo “relembrando enredos”, o que possibilita que “os conflitos e dilemas se multipliquem, enriquecendo a diversidade moral, emocional e política da história” (2016, p. 55, tradução nossa). O autor argumenta, portanto, que o prolongamento das narrativas torna viável a exposição a personagens antipáticos, visto que estes serão trabalhados e aprofundados ao longo de inúmeros episódios.

Devido à popularização de narrativas de anti-heróis, alguns autores têm apontado características marcantes desses personagens (Smith 1995; 1999; Vaage, 2010; Vermeule, 2010; Mittell, 2015a). Aqui, iremos nos ater a apenas quatro delas: protagonistas carismáticos, moralidade relativa, aliança ambígua e inteligência maquiavélica. De acordo com Mittell (2015a), o carisma pode vir da performance do ator ou por “deixas narrativas”. No primeiro caso, podemos apontar o talento de atores como Jon Hamm (*Mad Men*), James Gandoffini (*The Sopranos*) e Michael C. Hall (*Dexter*), que ganharam os prêmios mais cobiçados da indústria televisiva por seus papéis de anti-heróis.

No segundo caso, das “deixas narrativas”, nota-se que a forma como o anti-herói é tratado por outros personagens na série proporciona ao espectador pistas de como o protagonista deve ser encarado. Dexter é tido como um “estranho” por muitos colegas do departamento de polícia de Miami, mas suas interações com Debra, sua irmã, e com Rita, sua namorada contribuem para deixar o personagem mais carismático. Além disso, Dexter ainda conta com uma narração em *off* que aproxima o espectador de seus pensamentos mais íntimos. Nessa narração, Dexter ri de si mesmo, expõe racionalizações para

---

8 Embora, como afirmamos, exista essa diferença entre os termos série e seriado, a palavra “série” acabou se popularizando como um termo genérico, que se refere às duas formas de narrativa seriada televisiva e, por isso, a utilizamos ao longo do artigo.

seus atos violentos, além de tecer comentários sarcásticos sobre os outros personagens. No caso de *House of Cards*, a série se utiliza da quebra da quarta parede, colocando o protagonista Francis Underwood, interpretado pelo premiado ator Kevin Spacey, olhando diretamente para a câmera, como se estivesse conversando com o espectador, compartilhando segredos com um amigo íntimo. Mais do que identificação, o principal recurso buscado nessa estratégia é a cumplicidade.

Outra característica marcante dos anti-heróis é a moralidade relativa, construída através da aproximação do anti-herói com personagens moralmente inferiores (Smith, 1999). Para Mittell, essa justaposição contribuiria para “ressaltar as qualidades mais redimíveis do anti-herói” (2015a, p. 75, tradução nossa). Dexter, por exemplo, embora seja um *serial killer*, possui um estrito código moral: matar apenas outros assassinos, que, por sua vez, tiram a vida de pessoas inocentes. Em *The Sopranos*, embora haja uma dificuldade em apontarmos personagens moralmente inferiores a Tony, vemos o mafioso tomar atitudes que, isoladas, dão ao protagonista a impressão de “estar fazendo a coisa certa”. Vaage (2014), no entanto, destaca que a proximidade do público com o anti-herói não passa apenas por um julgamento racional sobre suas atitudes. Seria, sim, a familiaridade com o personagem que tornaria o espectador predisposto a concordar com ele: quanto mais conhecido é o anti-herói, mais a audiência tende a buscar justificativas que expliquem seus atos imorais.

Na tentativa de compreender como personagens conquistam a “simpatia” dos espectadores, Murray Smith (1995) propôs um sistema de engajamento denominado “Estrutura da Simpatia”. Tal estrutura se divide em três níveis: reconhecimento, alinhamento e aliança. Para o autor, primeiro o espectador reconhece o personagem central à narrativa, em seguida, se alinha a ele através da exposição a inúmeras informações sobre sua vida. O público toma conhecimento das ações e motivações desses tipos, conseguindo, por vezes, acesso aos seus pensamentos, como, por exemplo, em *Dexter* – através do *voice-over* – e *The Sopranos* – por meio dos relatos de Tony à sua terapeuta. Por fim, o espectador firma uma aliança com o personagem, reconhecendo suas visões morais e ideológicas. Para Smith (1995), no caso dos anti-heróis, tais alianças são moralmente ambíguas, pois se firmam de modo conflituoso, uma vez que a audiência é consciente de suas atitudes imorais. O elo, portanto, só se torna possível graças a alguns fatores: primeiro, o acesso a informações íntimas, saber, por exemplo, que Walter White, de *Breaking Bad*, tem câncer contribui, em alguma medida, para uma relativização de suas ações (Mittel, 2015a). Segundo, os relacionamentos amorosos e familiares dos anti-heróis são comumente utilizados para “justificar” suas ações imorais.

Por fim, os anti-heróis são dotados de uma grande “inteligência maquiavélica”, conceito originalmente desenvolvido pelas ciências cognitivas (Bryne; Whiten, 1988; 1997) e aplicado aos anti-heróis por Blake Vermeule (2010). A hipótese tem sido utilizada para explicar que o sucesso de um indivíduo em um contexto socialmente complexo depende da sua capacidade de entender e manipular outras pessoas. De acordo com Vermeule (2010), os espectadores de narrativas ficcionais se interessam por tentar ler a mente de personagens maquiavélicos, para, assim, desenvolver suas próprias habilidades sociais. Esses personagens manipulam todos à sua volta, demonstram uma hábil inteligência social e conseguem resolver problemas complexos de relacionamento. Dexter Morgan, apesar de suas dificuldades comunicacionais, é extremamente sagaz e ardiloso, manipula os outros policiais do departamento de polícia de Miami enquanto é um dos *serial killers* mais bem-sucedidos da cidade. A inteligência maquiavélica também é uma característica marcante para o personagem Francis Underwood. O anti-herói de *House of Cards* não só é perspicaz, como também se utiliza da quebra da quarta parede para lembrar ao espectador que ele é mais inteligente do que os outros à sua volta, explicitando, inúmeras vezes, as “falhas” no raciocínio de seus adversários.

### Mulheres difíceis

Embora o arquétipo do anti-herói seja tradicionalmente associado aos homens, no início dos anos 2000 começaram a surgir papéis femininos mais complexos e ambíguos. Em 2005, o canal de *premium cable* Showtime lançou *Weeds* (2005-2012) uma *dark comedy* centrada na vida de Nancy Botwin (Mary Louise Parker), dona de casa do subúrbio que também atuava como traficante de maconha. A protagonista entra para a criminalidade num ato de desespero, após o falecimento de seu marido. Diferentemente de outras personagens do passado, Nancy não busca um homem para resolver seus problemas, opta, sim, por “sujar as mãos” e prover, ela mesma, e de modo pouco ortodoxo, sua família. Anos depois, o mesmo canal lançou *Homeland* (Showtime, 2011-Presente) adaptação da série israelense *Hatufim* (Channel 2, 2010-2012). A obra gira em torno de Carrie Mathison (Clarie Danes), uma agente da *Central Intelligence Agency* (CIA), diagnosticada com transtorno bipolar. A doença aguça ainda mais a complexidade da personagem, uma mulher intensa, que coloca a vida profissional em primeiro plano e vive de forma bastante livre a sexualidade, usando-a, inclusive, como moeda de troca no trabalho.

Em 2013, o canal de *basic cable* FX lançou *The Americans* (2013-Presente), série situada na década de 1980 e que tem como pano de fundo a guerra

fria. A produção acompanha a vida de dois agentes da KGB, Elizabeth e Philip Jennings, infiltrados na sociedade americana. Embora o casal atue de forma conjunta, Elizabeth é apresentada como uma espiã mais dedicada à causa, capaz de cometer de forma impassível atos terríveis em nome de sua nação. Enquanto Philip vive às voltas com sua consciência e suas emoções, Elizabeth parece lidar de modo mais pragmático e racional com as situações em que se encontram, o que vai contra os tradicionais estereótipos de gênero.

Desde então, personagens femininas com construções menos óbvias têm povoado séries de boa repercussão de público e crítica. Na TV aberta, Annalise Keating (Viola Davis) de *How to Get Away With Murder* (ABC, 2014-Presente), advogada e professora universitária especialista em limpar a barra de assassinos, é assombrada por traumas do passado (uma característica bastante comum entre anti-heróis). O fato de ser uma mulher negra traz ainda mais camadas de complexidade à protagonista, que precisa lidar, também, com o racismo e com toda a carga simbólica associada à sua condição (sobretudo em um ambiente dominado por homens brancos). No *streaming*, Claire Underwood (Robin Wright), de *House of Cards* (Netflix, 2013-Presente), é um bom exemplo de personagem feminina de caráter duvidoso. Esposa de um político antiético e sem limites, Claire apresenta uma jornada individual ao longo das três temporadas da série, que culmina com sua própria entrada no mundo da política, não mais como mera coadjuvante.

Essas “mulheres difíceis” ratificam um novo horizonte de possibilidade para as personagens femininas na televisão americana. Como já argumentamos, a emergência e consolidação dos Estudos Culturais, já nas décadas de 1960 e 70, favoreceu no plano midiático a incorporação de uma série de reivindicações de movimentos sociais e identitários que se manifestaram, dentre em outras coisas, em uma política de representação mais elaborada. Tal preocupação estava baseada na premissa de que é por intermédio dos significados produzidos por essas representações que “damos sentido à nossa experiência, aquilo que somos e aquilo que podemos nos tornar” (Freire Filho, 2004, p. 45).

Se as atuais representações se afastam das donas de casa simpáticas e sorridentes das décadas passadas, embora estas existam ainda hoje, notamos que isso não ocorre sem problemas. Aparentemente, a “complexidade” das protagonistas femininas se dá pela adoção de símbolos e sentidos tradicionalmente associados ao universo masculino. Embora reconheçamos que tais elementos são socialmente construídos (e, portanto, mutáveis) é no mínimo problemático estabelecer que, para parecerem fortes, profundas e multifacetadas, as mulheres precisem exibir comportamentos decodificados pelo público como masculinos. Tal processo se dá, por vezes, através de

recursos associados à imagem da personagem, como o corte de cabelo curto (sintomaticamente chamado no Brasil de “Joãozinho”) usado por Claire Underwood, pelo andar “bruto” de Annelise Keating, ou pela desatenção à vaidade exibida por várias delas.

Entretanto, essa é apenas uma face da complexidade dessas personagens, uma vez que, em determinados momentos, as anti-heroínas dialogam diretamente com um comportamento carregado de estereótipos femininos, tais como a “típica” rivalidade entre mulheres, ou o descontrole emocional. Nesse sentido, a expressão “Mulheres Difíceis”, proposta nesse trabalho, nitidamente uma variação da obra *Difficult Men* de Brett Martin (2013), não é uma homenagem ao livro que aborda os anti-heróis da televisão americana, mas, sim, uma forma de ratificar a complexidade em se analisar as anti-heroínas presentes nas séries contemporâneas, tão recheadas de contradições. *The Americans*, por exemplo, apresenta uma personagem como a agente da KGB Elizabeth, que é capaz de exibir intensa frieza e racionalidade ao matar seus inimigos, e, ao mesmo tempo, demonstrar um forte ciúme quando Philip precisa se envolver com outra mulher em nome da mesma causa. É notável, no caso desta série em particular, a constante exploração da beleza da atriz, que aparece nua com bastante frequência, em cenas despropositadas, e reforça a mensagem incoerente da produção em relação à representação feminina.

Para demonstrarmos as contradições presentes nas formas de abordagem de personagens femininas “complexas”, optamos por analisar o drama *UnREAL* do canal de *basic cable* *Lifetime*. A produção desenvolvida por Sarah Gertrude Shapiro, uma ex-produtora do *reality show* *The Bachelor*, foi lançada em 2015 e considerada um grande sucesso. Para Shapiro, a série poderia ser definida como “uma feminista trabalhando em *The Bachelor*” (Shapiro citada em Max, 2016, tradução nossa). A narrativa é centrada na vida da produtora Rachel Goldberg e acompanha os bastidores do show, enquanto revela como a “realidade” é construída através das interferências da equipe de produção. A história começa na décima quarta temporada de *Everlasting, reality* que, de modo semelhante a *The Bachelor*, apresenta 20 mulheres em disputa pelo coração do galã Adam Cromwell (Freddie Stroma). Ao longo da exibição da primeira temporada, a produção recebeu a atenção de críticos televisivos (Nussbaum, 2015; Sepinwall, 2015) e de pesquisadores de televisão (Mittell, 2015b; Newman, 2016), o que justifica nossa opção por elegê-la como objeto.

*UnREAL* foi apontada por críticos de TV como responsável por trazer a primeira “anti-heroína pura”, na figura da produtora Rachel (Robinson, 2015). Aqui, não nos interessa avaliar se, de fato, trata-se da primeira anti-heroína da televisão, muito menos investigar se poderíamos chamar sua representação como um

tipo “puro” (consideramos, inclusive, as duas afirmações muito problemáticas), mas, sim, analisar a personagem tendo em vista as características do arquétipo do anti-herói elencadas na seção anterior, e observar como a figura da anti-heroína dialoga com elementos masculinos e femininos. Para isso, optamos por explorar as duas primeiras temporadas da série, compostas, cada uma, de dez episódios, e originalmente exibidas entre 2015 e 2016. Além disso, embora *UnREAL* apresente outra personagem central que poderia ser enquadrada como anti-heroína, a produtora Quinn King (Constance Zimmer), decidimos focar somente no papel de Rachel, uma vez que Quinn se apresenta como um arquétipo híbrido, com atitudes que poderiam caracterizá-la, também, como vilã.

Rachel Goldberg, interpretada por Shiri Appleby, é uma mulher atraente e carismática, que se utiliza de um falso senso de camaradagem para manipular todos à sua volta. Para a criadora da série, Sarah Shapiro, o trabalho da produtora é justamente conseguir o que quer através da amizade que tem com os demais personagens (Shapiro, citada em Max, 2016). Da mesma forma que outras protagonistas já citadas, Rachel coloca a vida profissional em primeiro plano. Seu objetivo é realizar seu trabalho de forma eficiente, mesmo que para isso precise abrir mão não só da vaidade como até de sua higiene pessoal (no segundo episódio, ela faz referência a tomar “banhos de gato” devido à falta de tempo).

A personagem é apresentada inicialmente como uma excelente produtora que, na décima terceira temporada de *Everlasting*, após um colapso nervoso, interrompe a filmagem do último episódio avisando à participante que o galã irá dispensá-la, o que faz com que a moça surte e destrua o set ao vivo. *UnREAL* começa com o retorno de Rachel a *Everlasting*. Embora sua estabilidade emocional levante dúvidas nos outros membros da equipe, Quinn demonstra enxergar os talentos de Rachel, chamando-a de “Dragão” e afirmando que ela tem “bons instintos”, que as pessoas “confiam nela, gostam dela”, “o tipo de coisa que não se pode ensinar” (t01; ep01).

Nesse sentido, Rachel demonstra grande inteligência maquiavélica, sendo, portanto, capaz de manipular sua chefe, os outros produtores, os pretendentes e o galã. A própria personagem define seu trabalho como “ser uma vaca manipuladora” (t01; ep08). Na falta de força física, a anti-heroína se utiliza majoritariamente da empatia e da manipulação psicológica para controlar todos. Tomemos como exemplo a interação entre Rachel e Adam, o galã da temporada, no primeiro episódio da série. Na ocasião, Quinn ordena que Rachel vá convencer Adam, descontente com os rumos que o reality show tomava, a não desistir do programa. Rachel tenta fazê-lo se sentir culpado afirmando que, caso não consiga convencê-lo, perderá o emprego. Em seguida, se utiliza de uma linha de argumentos racionais para persuadir

Adam, um jovem herdeiro da elite inglesa, de que ele precisa do programa para melhorar sua degradada imagem de *playboy*. Ainda assim, Adam não se comove, então ela afirma que existe um galã reserva para o caso de desistência dele, o que é mentira. Essa afirmação faz Adam repensar seu desconforto com o programa e decidir voltar. Assim, Rachel prioriza o uso das habilidades psicológicas que tem à disposição para manipular Adam e outros personagens.

Ainda no âmbito da inteligência maquiavélica, a anti-heroína demonstra sinais de disfunções psicológicas, de modo semelhante a Tony Soprano e Dexter Morgan. No terceiro episódio, Rachel vai visitar seus pais e entra em uma discussão com sua mãe, que é psiquiatra e quer que ela abandone o programa e volte a se tratar. Nesse momento, Rachel revela aos espectadores seus diagnósticos psicológicos que variam de bipolaridade à disfunção de personalidade narcisista e/ou limítrofe. De fato, ao longo das duas temporadas, a personagem se apresenta como instável, impulsiva, antiética e com delírios de grandiosidade. O péssimo relacionamento de Rachel com sua progenitora faz com que a personagem busque a aceitação e a admiração de sua chefe, Quinn, adaptando-se, para isso, aos seus padrões éticos. A produtora executiva funciona como uma espécie de bússola moral para Rachel, com a peculiaridade de sempre tentar direcioná-la para o pior caminho possível. “Você claramente precisa de alguém com uma mão forte para te indicar a direção certa”, chega a afirmar, de maneira bastante clara, no nono episódio da primeira temporada.

O alinhamento e a consequente aliança ambígua dos espectadores com a anti-heroína pode ser explicado por uma combinação de quatro fatores: 1) ambiente competitivo, 2) moralidade relativa, 3) familiaridade, 4) desumanização. Primeiro, observa-se que a estrutura do programa cria um ambiente competitivo dentro do *reality* – entre as participantes – e fora dele – entre a equipe – uma vez que as concorrentes são divididas entre os produtores e cada um fica responsável por conduzir suas meninas à vitória. Além disso, Quinn King motiva financeiramente a equipe, prometendo “bônus em dinheiro por nudez, ligações para o 190 e brigas” (t01; ep01). Em outros episódios, Quinn oferece 5 mil para o produtor que conseguir uma nova vilã (t01; ep02) e 10 mil para Rachel caso ela consiga fazer com que a concorrente Faith (Breeda Wool) perca sua virgindade com Adam (t01; ep05).

Do ponto de vista da moralidade relativa, é perceptível que Quinn se posiciona como uma personagem que toma atitudes “piores” que Rachel, além de, em inúmeras ocasiões, chantageá-la para atingir seus objetivos (t01; ep01/ t01; ep09). A influência de Quinn funciona, portanto, como uma espécie de desculpa para seu comportamento desviante. Além de Quinn, Chet Wilton (Craig Bierko), outro produtor executivo do *reality*, e Shia (Aline Elasmár) também

produtora, cumprem a função de relativizar as ações imorais da protagonista perante os espectadores, uma vez que se comportam de maneira ainda mais problemática. No caso de Chet, ele é completamente depravado, um viciado em cocaína que trai a esposa grávida com Quinn, de quem roubou a ideia original para *Everlasting*. Paralelamente, Shia detesta as habilidades de Rachel e tenta “superá-la” a cada episódio, o que a leva a trocar a medicação de uma das participantes que sofria de bipolaridade, com a intenção de deixá-la mais “solta”. Seu plano dá errado quando Rachel e Quinn, na tentativa de apimentar um episódio “morno” do *reality*, trazem de volta o ex-marido abusivo dessa participante, levando-a um desequilíbrio psicológico que se encerra com o suicídio da personagem (t01; ep06).

Deve-se, ainda, considerar a questão da familiaridade apresentada por Vaage (2014). O espectador passa grande parte da narrativa acompanhando Rachel, conhece suas motivações e as racionalizações para suas atitudes. Outros personagens, como Chet e Shia, não possuem essa proximidade com a audiência, não conhecemos as condições que impulsionam seus comportamentos controversos. Percebemos que é através de Jeremy, o *cameraman* e amante de Rachel, que entramos em contato com as tentativas da personagem de justificar suas ações imorais, uma vez que são as críticas e questionamentos de Jeremy que levam a anti-heroína a se explicar. Por fim, observamos um esforço em desumanizar os participantes do *reality* que se passa na série (tanto as concorrentes quanto o galã), fazendo com que o espectador não se importe com as humilhações que esses personagens sofrem no programa. Tanto Rachel quanto Quinn não os tratam como indivíduos, enxergando-os, apenas, como adereços do *reality* que produzem. Esse fato pode ser observado nas falas de Quinn em que ela se refere ao galã como “Pônei de Exibições” (t01; ep01) ou o apresenta literalmente como um “acessório” (t01; ep08).

Tendo em vista a análise da anti-heroína, nota-se que Rachel é uma “mulher difícil” de ser compreendida, ela coloca seus interesses em primeiro lugar, custe o que custar, se aproximando, assim, dos anti-heróis que a antecedem. A personagem engana uma concorrente, omitindo o fato de que seu pai está internado em estado grave na UTI, para que ela continue no programa (t01; ep02). Em outro momento, se reconcilia com seu ex, o *cameraman* Jeremy (Josh Kelly), enquanto este estava noivo, para, em seguida, traí-lo com o galã Adam (t01; ep08). Ao mesmo tempo, Rachel, após ter sido rejeitada pelo galã, se vinga dele ao revelar para a finalista da primeira temporada que estava transando com o rapaz, fazendo com que a jovem desista do casamento ao vivo (t01; ep10). A anti-heroína, dessa forma, dialoga com clichês de personagens femininas, como a típica “vingança da mulher traída”. O estereótipo da rivalidade feminina

é evidenciado na 2ª temporada, quando Rachel é rotineiramente comparada como uma versão “piorada” de uma das participantes do *reality*, que a equipe de produção apelida de “Rachel Gostosa”. Ao longo da temporada, Rachel se irrita com essa comparação e esse sentimento chega ao seu ápice quando a anti-heroína resolve colocar laxante na comida da participante. Ao sentir o mal-estar causado pelo remédio, a jovem interrompe seu encontro com o galã e corre em busca de um banheiro, que Rachel havia trancado. Enquanto sua “sósia bonita” chora e pede para que as câmeras parem de gravar, Rachel e Quinn assistem a moça defecar em sua roupa, sendo humilhada em cadeia nacional (t02; ep 09).

Outro aspecto contraditório atrelado às anti-heroínas se deve ao fato de essas personagens entrarem em embates internos com discursos feministas. Na primeira vez que Rachel entra em cena na série, ainda no piloto, ela está vestida como uma camisa com os dizeres “*This is what a feminist looks like*”. Como já comentamos, a própria criadora de *UnREAL* a define dessa forma. No entanto, dentre as diversas ações imorais de Rachel, encontra-se o enquadramento das participantes em categorias de cunho machista. Junto com Quinn, a anti-heroína se refere às participantes como “Esposinhas” – meninas com potencial para casar – “Bitch/Vilã” – meninas que geram intriga e conflito – e “Putas” – meninas vulgares; estas últimas, de acordo com Quinn, são eliminadas rapidamente pois “ninguém quer apresentá-las para suas mães” (t01; ep 03). Tal classificação faz referência à difundida divisão sexista entre mulheres “para casar” (que devem ser respeitadas) e “para transar” (indignas de qualquer consideração) e é apenas uma das ações que coloca em xeque os princípios “feministas” defendidos pela anti-heroína.

Rachel demonstra estar em um conflito constante. A personagem afirma que é feminista, possui graduação em estudos de gênero, porém, para se distinguir em seu trabalho, constantemente se afasta de princípios como a sororidade, incentivando as concorrentes a brigarem e se humilharem diante das câmeras. O desrespeito da protagonista pelas participantes do *reality* fica evidente também quando Rachel implora para que Ruby Carter (Denée Benton), uma feminista e ativista negra do movimento *Black Lives Matter*, participe do programa, prometendo à moça visibilidade para suas pautas. Rachel fala para Ruby que o galã, que pela primeira vez na história do *reality* é negro, pediu para conhecê-la e que ela garante sua chegada ao final da competição. Rachel mente e engana Ruby, apenas para garantir atritos com uma outra concorrente branca, sulista, que exibe um biquíni estampado com a bandeira dos Estados Confederados, um símbolo conhecidamente racista. Dessa forma, Rachel usa o ativismo da jovem (e seu envolvimento com a

questão racial) apenas para elevar a audiência do programa, sem nenhum tipo de constrangimento. Sua única cumplicidade feminina aparece em relação a Quinn. No início da segunda temporada, as duas selam a amizade com tatuagens iguais, com o lema de suas vidas: “Money, Dick, Power” (t02:01). A propósito de Quinn, é interessante a ambiguidade presente em seu nome (Quinn King), que deixa na sonoridade a marca dúbia de seu enquadramento de gênero.

## Considerações finais

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 (Woodward, 2000, p. 17)

Nesse artigo, comentamos como a representação feminina na televisão americana tem se diversificado desde o início da televisão, quando as mulheres apareciam, principalmente, como donas de casa, até o começo dos anos 2000, período marcado por uma multiplicidade de representações. Apontamos que essa evolução, que incorpora uma maior variedade de ocupações, objetivos pessoais, profissionais e mesmo de formas de viver a sexualidade, não livrou as personagens femininas do fardo de serem consideradas “simpáticas” e “agradáveis” por parte dos espectadores.

Apesar dessa demanda histórica, notamos a presença de algumas anti-heroínas no panorama televisivo atual, com destaque para a produção *UnREAL*, na qual nos detivemos com maior cuidado. A narrativa da série utiliza alguns dos mesmos mecanismos de identificação e alinhamento dos anti-heróis masculinos, como a inteligência maquiavélica e a moralidade relativa. Rachel se utiliza, principalmente, de uma manipulação psicológica dos outros personagens da trama, e se aproveita do próprio ambiente caótico de seu trabalho – o set de um *reality show* – para justificar seus atos. De certa forma, Rachel é apresentada como uma pessoa profissionalmente competente, que, embora queira tomar a decisão “correta”, acaba se desviando desse caminho por conta da ambição. É interessante o papel da carreira no caso de Rachel e de outras anti-heroínas do atual cenário das séries americanas. É no universo laboral que boa parte de suas ações se dão, e é a partir de seu posicionamento dentro desse universo que seus papéis de “mulheres difíceis” são justificados. A personagem se autointitula “feminista” principalmente porque trabalha, é competente e vive de maneira independente. Ao mesmo tempo em que se aproxima desses elementos ainda hoje lidos socialmente masculinos, Rachel ainda reitera clichês de gênero,

como a rivalidade feminina, ao humilhar uma mulher considerada “mais bonita”, além de reforçar discursos sexistas, chamando de “puta” quem demonstra um comportamento sexual mais liberado, apesar de a própria personagem viver de modo livre sua sexualidade.

Embora seja difícil apontarmos uma unidade na construção das anti-heroínas na ficção seriada americana, tendo em vista a multiplicidade de obras que marcam o atual contexto do mercado televisivo, ao longo desse artigo apontamos algumas questões que nos parecem problemáticas e que merecem maior atenção em trabalhos futuros. Um dos pontos que levantamos é o da complexificação das personagens femininas aparecer ora através da adoção de um *ethos* masculinizado, ora na reiteração de antigos estereótipos. Se reconhecemos que é um avanço a existência de mulheres que não precisem desempenhar papéis sociais típicos, ligados a uma expectativa limitadora em relação à vivência feminina – como a demanda por mulheres simpáticas, maquiadas e sorridentes – também entendemos que sua liberação dos estereótipos de gênero não pode se dar a partir da aproximação pura e simples com a esfera da masculinidade, como se residisse apenas nesse lócus toda possibilidade de emergência de mulheres fortes.

## REFERÊNCIAS

- ATKIN, D. The evolution of television series addressing single women, 1966–1990. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, v. 35, n. 4, p. 517-523, 1991. DOI: <https://doi.org/10.1080/08838159109364144>.
- BAEHR, H.; DYER, G. (Ed.). **Boxed in: Women and television**. New York; London: Pandora Press, 1987
- BYRNE, R.; WHITEN, A. **Machiavellian Intelligence**. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- BYRNE, R.; WHITEN, A. Machiavellian intelligence. **Machiavellian intelligence II: Extensions and evaluations**, Cambridge University Press, UK, p. 1-23, 1997.
- CASTELLANO, M; MEIMARIDIS, M. Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva. **Contemporanea**, v. 14, n. 2, p. 193-209, 2016.
- DAVIS, D. M. Portrayals of women in prime-time network television: Some demographic characteristics. **Sex roles**, v. 23, n. 5-6, p. 325-332, 1990. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF00290052>.

- DOCKTERMAN, E. **UnREAL and the Arrival of the Totally Dark, Utterly Irresistible Female Anti-Hero**. Disponível em: <<http://migre.me/w1lka>>. Acesso em: 30 mar. 2017.
- DONNELLY, A. M. The new American hero: Dexter, serial killer for the masses. **The Journal of popular culture**, v. 45, n. 1, p. 15-26, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00908.x>.
- DOW, B. J. Hegemony, feminist criticism and the Mary Tyler Moore show. **Critical Studies in Media Communication**, v. 7, n. 3, p. 261-274, 1990. DOI: <https://doi.org/10.1080/15295039009360178>.
- \_\_\_\_\_, B. J. "How Will You Make it on Your Own?": Television and Feminism Since 1970. In Wasko, J. (ed), **A Companion to Television**, 2005, p. 379- 394. DOI: <https://doi.org/10.1111/b.9781405100946.2005.00021.x>.
- FEASEY, R. **Masculinity and popular television**. Edinburgh University Press, 2008. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748627974.001.0001>.
- ELASMAR, M.; HASEGAWA, K.; BRAIN, M. The portrayal of women in US prime time television. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, v. 43, n. 1, p. 20-34, 1999. DOI: <https://doi.org/10.1080/08838159909364472>.
- FREIRE FILHO, J. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **Eco-pós**, v. 7, n. 2, 2004, p. 45-71.
- GARCÍA, A. N. Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance. In: **Emotions in Contemporary TV Series**, Reino Unido, Palgrave Macmillan, p. 52-70, 2016. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-1-137-56885-4\\_4](https://doi.org/10.1007/978-1-137-56885-4_4).
- LEAL, T. **A mulher poderosa: construções da vida bem-sucedida feminina no jornalismo brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura.) — Escola de Comunicação, UFRJ, 2015.
- LOTZ, A. D. Postfeminist television criticism: Rehabilitating critical terms and identifying postfeminist attributes. **Feminist Media Studies**, v. 1, n. 1, p. 105-121, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1080/14680770120042891>.
- \_\_\_\_\_, A. D. **Redesigning women: Television after the network era**. University of Illinois Press, 2006.
- MARTIN, B. **Difficult men: behind the scenes of a creative revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad**. Penguin, 2013.
- MAX, D. T. **CONFESSIOAL On "UnREAL," a former producer of "The Bachelor" satirizes her experience**. Disponível em: < <http://migre.me/w1lkQ>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

- MCNEIL, J. C. Feminism, femininity, and the television series: A content analysis. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, v. 19, n. 3, p. 259-271, 1975. DOI: <https://doi.org/10.1080/08838157509363786>
- MCKEOWN, B. *et al.* Falling hard for Breaking Bad: An investigation of audience response to a popular television series. **Participations: Journal of Audience and Reception Studies**, v.12, n. 2. p. 147-166, 2015.
- MCRORBIE, A. Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero. **Cartografias Estudos Culturais e Comunicação**, Porto Alegre, 2006.
- MESSA, M. R. As mulheres só querem ser salvas: produção, texto e recepção de Sex and the city. In: ESCOSTEGUY, A. C. (org.). **Comunicação e gênero: aventura da pesquisa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 131-168.
- MITTELL, J. Narrative complexity in contemporary American television. **Velvet Light Trap**, v. 58, p. 29-40, 2006.
- \_\_\_\_\_, J. **Television and American Culture**. Oxford University Press, USA, 2009.
- \_\_\_\_\_, J. Lengthy Interactions with Hideous Men: Walter White and the Serial Poetics of Television Anti-Heroes. In: **Storytelling in the Media Convergence Age**. Palgrave Macmillan UK, 2015a, p. 74-92.
- \_\_\_\_\_, J. **AnTENNA, UnREAL: Anti-Heroes, Genre and Legitimation**. Antenna. 2015b. Disponível em: < <http://migre.me/w1llj>>. Acesso em: 30 mar. 2017.
- NEWMAN, M. Z. From beats to arcs: Toward a poetics of television narrative. **The Velvet Light trap**, v. 58, n. 1, p. 16-28, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0033>.
- NEWMAN, E. Conclusion – Lifetime at Thirty: Leading the Way for Television and Women. In NEWMAN, E; Witsell, E (Eds) **The Lifetime Network: Essays on “Television for Women” in the 21st Century**. McFarland, USA, 2016, p. 171-192.
- NUSSBAUM, E. Doll Parts: UnREAL Deconstructs The Bachelor. **The New Yorker**. Disponível em: <<http://migre.me/wlhNU>>. Acesso em: 30 mar. 2017.
- PHILIPS, D. Medicated Soap: The Woman Doctor in Television Medical Drama. In CARSON, B.; LLEWELLYN-JONES, M. (Ed.) **Frames and Fictions on Television: The Politics of Identity within Drama**, Intellect books, 2000, p. 50-61.
- PORTER, M. J.; LARSON, D. L; HARTHCOCK, A; NELLIS, B,N. Re (de) fining Narrative Events Examining Television Narrative Structure, **Journal of Popular Film and Television**, v. 30, n. 1, p. 23-30, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1080/01956050209605556>.
- PRIBRAM, E. D. **Female Spectators: Looking at Film and Television**. London, New York, Verso Books, 1988.

- RABINOVITZ, L. Sitcoms and single moms: Representations of feminism on American TV. **Cinema Journal**, v. 29, n. 1, p. 3-19, 1989. DOI: <https://doi.org/10.2307/1225298>.
- ROBINSON, J. How a Lifetime Show Gave Us TV's First Pure Female Antihero. **Vanity Fair**. Disponível em: <<http://migre.me/wlhNU>>. Acesso em: 30 mar. 2017.
- RONSONI, V. M.; DA SILVA, R. C. Mulheres e telenovela: a recepção pela perspectiva das relações de gênero. **E-Compós**, v. 14, n.1, p. 1-16, 2011.
- SEGGAR, J. F. Imagery of women in television drama: 1974. **Journal of Broadcasting**, 19(3), p. 273-282, 1975. DOI: <https://doi.org/10.1080/08838157509363787>.
- SEPINWALL, A. **The revolution was televised**: The cops, crooks, slingers, and slayers who changed TV drama forever. Simon and Schuster, 2013.
- \_\_\_\_\_, A. Lifetime takes on 'The Bachelor' with strong new drama 'UnREAL'. **Hitfix**. 2015. Disponível em: <<http://migre.me/w1lmC>>. Acesso em: 30 mar. 2017.
- SMITH, M. **Engaging characters**: Fiction, emotion, and the cinema. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- \_\_\_\_\_, M. Gangsters, cannibals, aesthetes, or apparently perverse allegiances. **Passionate views**: Film, cognition, and emotion, 1999, p. 217-38.
- SHAFER, D. M.; RANEY, A. A. Exploring how we enjoy antihero narratives. **Journal of Communication**, v. 62, n. 6, p. 1028-1046, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2012.01682.x>.
- TUROW J. **Playing Doctor**. New York: Oxford University Press, 2010. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.354930>.
- VAAGE, M. B. Blinded by Familiarity: Partiality, Morality and Engagement in Television Series. In NANNICELLI, T.; TABERHAM, P. (Eds.) **Cognitive Media Theory**, New York, Routledge, 2014, p. 268–284.
- VERMEULE, B. **Why do we care about literary characters?** JHU Press, 2010.
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**, Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 7-72.

Recebido em: 31/3/2017

Aceito em: 29/5/2017

Dados das autoras:



Mayka Castellano | maykacastellano@gmail.com  
Doutora, professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Realizou estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ).  
Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Rua Professor Lara Vilela, 126 – São Domingos  
24210-590 – Niterói (RJ) – Brasil



Melina Meimaridis | melmaridis@hotmail.com  
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF).  
Mestre pela mesma instituição.  
Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Rua Professor Lara Vilela, 126 – São Domingos  
24210-590 – Niterói (RJ) – Brasil