UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE

BÁRBARA KELLY LEÃO COELHO DIAS DE ANDRADE
BRUNA CECILIA SERAFINI CHAN VIANNA

YU GONPLEI NOU STE ODON**:** UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM LEXA DE “THE 100”

Brasília, DF
Novembro/ 2017

BÁRBARA KELLY LEÃO COELHO DIAS DE ANDRADE
BRUNA CECILIA SERAFINI CHAN VIANNA

YU GONPLEI NOU STE ODON: *UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM LEXA DE "THE 100"*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como pré-requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda sob a orientação da Professora Liliane Maria Macedo Machado

Brasília, DF
Novembro/ 2017

BÁRBARA KELLY LEÃO COELHO DIAS DE ANDRADE
BRUNA CECILIA SERAFINI CHAN VIANNA

YU GONPLEI NOU STE ODON: *UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM LEXA DE "THE 100"*

BANCA EXAMINADORA:

_____

Prof. Dra. Liliane Maria Macedo Machado

Orientadora

_____

Prof. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira

Examinadora

_____

Prof. Me. Mauricio Gomes da Silva Fonteles

Examinador

_____

Prof. Me. Maria Fernanda D'Angelo Valentim Abreu

Suplente

Brasília, DF
Novembro/ 2017

Dedicamos este trabalho à todas as mulheres
que amam mulheres.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer minha família, pelo amor e apoio incondicionais, aos grupos Bacanal, Cool guys e Cultura Galereusa, aos amigos da UnB, do Sigma e do São Camilo, e cada um dos professores que passaram pela minha vida, do maternal à faculdade. Cada um de vocês fazem parte da minha história e de mim, eu não seria quem eu sou hoje sem qualquer um de vocês, cada ensinamento, momento e conselho, cada risada ou lágrima compartilhada me trouxeram até aqui e a mais esta importante etapa da minha vida. Obrigado por tudo, sempre. Gostaria de agradecer, especialmente, à Luiza Chaves, por ter revisado nosso trabalho diversas vezes, ajudando a concluí-lo. Também gostaria de agradecer nossa orientadora Liliane Machado, por aceitar fazer parte deste projeto e ser sempre solícita e compreensível. E, por último, quero agradecer à Bruna Chan, a outra metade deste trabalho. Literalmente nada disso seria possível sem você. Obrigada por me segurar durante minhas crises de ansiedade, por permanecer ao meu lado durante meus piores momentos, por me aturar por tanto tempo, por ter acreditado em mim e nesse tcc desde o início e por toda a dedicação e tempo que você colocou nele.

Bárbara Kelly Leão Coelho Dias de Andrade

Agradeço, primeiramente, à minha família. Meus pais, que me apoiaram e me deram toda oportunidade para chegar até aqui, meus irmãos, pelo amor e companhia sempre, e minha prima, Morgana, pelo carinho comigo e interesse com nosso trabalho, me motivando sempre. Agradeço, também, a todos meus amigos, que de alguma forma estiveram ao meu lado durante todo esse processo e que sempre acreditaram em mim. Em especial, agradeço às minhas amigas do That’s All Folks, Luiza, Vitória e Fabiane, por serem grandes companheiras A amizade de vocês foi uma das melhores coisas que essa universidade me trouxe, obrigada por estarem sempre dispostas a me ajudar e me ouvir, principalmente nessa fase. Agradeço, igualmente, ao Jow, que foi, também, sempre muito solícito comigo e me aguentou usando sua casa de biblioteca muitas vezes. Agradeço, ainda, à professora Brenda Parmeggiani, por ter cruzado o nosso

caminho e inspirado nosso trabalho, e à professora Liliane Machado, por ter aceitado orientar essa monografia e ser sempre bastante compreensiva e prestativa. Por último, agradeço à Bárbara, minha amiga e parceira durante esse processo, sem a qual eu não teria conseguido concluir esse trabalho. Muito obrigada por ter feito parte disso comigo, por ter sido paciente e ter permanecido sempre do meu lado, por mais difícil que tenha sido. Seu apoio foi essencial pra mim, tanto nesse processo quanto fora dele.

Bruna Cecilia Serafini Chan Vianna

RESUMO

Esta monografia se propõe a analisar a personagem Lexa do seriado ***the 100***, produzida pela The CW. A personagem foi introduzida na segunda temporada do programa, tornando-se popular entre os fãs, rapidamente. Durante a temporada, a personagem revelou ser homossexual, o que atraiu a atenção do público LGBT, que passou a acompanhar e a se envolver com a história. Na temporada seguinte, no entanto, a personagem foi morta de forma polêmica, gerando grande revolta dos fãs e levantando questões sobre representatividade no meio audiovisual. Dessa forma, foi decidido estudar a construção da personagem, analisando elementos narrativos e técnicos observados em suas cenas, para discutir a possível reprodução de tropos narrativos negativos, apesar de uma apresentação inicial, aparentemente, positiva. O método utilizado para desenvolver o projeto foi a Análise de Conteúdo, como proposta por Laurence Bardin. Foi feita a decupagem de todas as cenas de Lexa presentes em 15 episódios do seriado, a partir das quais foram escolhidos três categorias para auxiliar na análise, a saber: a caracterização da personagem, sua relação com Clarke e sua morte. Após a exploração do material, concluiu-se que as duas hipóteses apresentadas durante a pré análise estavam corretas, de forma que a representação de Lexa reproduz, de fato, alguns tropos danosos. Deve-se, portanto, ter maior cuidado ao se produzir narrativas sobre minorias sociais e estimular a presença destas mesmas minorias nas áreas de criação e produção de conteúdo audiovisual.

Palavras-Chave: Representatividade. Estudos Feministas. Lesbianismo. Televisão. LGBT. Lexa. The 100. Análise de Conteúdo.

ABSTRACT

This monograph is proposed to analyse the character Lexa from the TV series The 100 produced by The CW. The character was introduced on the second season of the show, quickly becoming popular among the fans. During some point in this season the character revealed to be homossexual. That drew attention of the LGBT public who started to involve with the story. On the following season however the character was killed in a polemic way causing the fans to revolt but also bringing questions about representation in the audio-visual way. It was decided to study the construction of the character based on narrative and technical elements present in her scenes to discuss the possible reproduction of hurtful narrative tropes even though it had an initial positive presentation. The used method to develop the project was Content Analysis, proposed by Laurence Bardin. A decoupage of all Lexa's scenes in 13 episodes was made, which from three categories to help de analysis were chosen. They were: the characterization of the character, her relationship with Clarke and her death. After the exploit of the material it was concluded that both presented hypothesis were correct, meaning that Lexa's representation reproduces indeed hurtful tropes. Therefore, the narratives about social minorities should be produced more carefully and the presence of these minorities in writing and producing areas of audio-visual should be stimulated.

Keywords: Representativity. Feminist Studies. Lesbianism. Television. LGBT. Lexa. The 100. Content Analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO……. 09

1. WE DESERVE BETTER…..……....13

1.1 NOSSA HISTÓRIA……13

1.2 GÊNERO E SEXUALIDADE……..……15

1.3 O LESBIANISMO COMO RESISTÊNCIA…….……..21

2. TELEVISÃO E REPRESENTATIVIDADE……...….27

2.1 A TELEVISÃO E OS FÃS…….....27

2.1.1 As séries na TV……...…..32

2.2 REPRESENTAÇÃO NO AUDIOVISUAL……35

3. LEXA KOM TRIKRU……43

3.1 METODOLOGIA: ANÁLISE DE CONTÉUDO……44

3.2 PRÉ- ANÁLISE……47

3.3 EXPLORAÇÃO DO MATERIAL ……...48

3.3.1 A construção da Comandante……....48

3.3.2 Clexa……..55

3.3.3 A morte……63

CONSIDERAÇÕES FINAIS……71

BIBLIOGRAFIA……..……73

INTRODUÇÃO

Em 2015, o seriado "***The 100***", durante sua segunda temporada, trouxe à vida Lexa, uma jovem guerreira, líder de 12 clãs dos chamados Terra-firmes, que entram em conflito com os protagonistas da série. A *Comandante*, ou *Heda*, como é chamada por seus súditos, protagonizada pela atriz Alycia Debnam-Carey, apesar de não ser uma personagem central, rapidamente conquistou muitos fãs, devido a sua posição de poder e personalidade forte e misteriosa.

Ainda durante a segunda temporada, Lexa revela, indiretamente, que teve um relacionamento com uma mulher. Apesar dessa revelação ter pouca importância no contexto da série, chamou a atenção do público e tornou a produção mais uma opção para aqueles que buscam representatividade LGBT nas telas. Pouco tempo depois, Lexa mostra ter interesse por Clarke Griffin, uma das protagonistas da série, que, apesar de negar o avanço inicial da Comandante, não a rejeita por completo. Questionados pelos fãs, os criadores da obra confirmaram, através das mídias sociais, a bissexualidade de Clarke, o que gerou diversas matérias sobre as personagens e aos pedidos reiterados dos fãs para que "Clexa" (nome dado pelos fãs para o casal Clarke e Lexa) se tornassem Canon[1].

Durante a terceira temporada, Lexa ganha destaque tornando-se mais importante em diversos aspectos para o seriado. A personagem é desenvolvida de forma que não apenas sua personalidade e seu modo de agir ou pensar se tornassem mais relevantes, assim como sua cultura e sua história. Seu relacionamento com Clarke também recebe maior aprofundamento, sendo significativo para a narrativa de ambas as personagens e influenciando outras presentes na série. No sétimo episódio desta temporada, no entanto, Lexa acaba morta, em circunstâncias consideradas polêmicas.

---

[1] Palavra típica e presente no meio de fãs, especialmente dentro do universo das fanfics, para denominar algo real que aconteceu no universo original do assunto.

O destino da personagem e as decisões, consideradas controversas, dos escritores em utilizar plataformas como o *Twitter* e o *The L Chat*[2] geraram uma explosão de respostas negativas por parte dos fãs, que enxergaram essas atitudes como uma forma apenas de atrair o público LGBT. Este descontentamento superou a esfera das mídias sociais e alavancou discussões sobre a qualidade da representação LGBT em todo o meio televisivo, sobre o uso de clichês considerados danosos em narrativas, que não se restringiram aos fãs de "***The 100***" e tiveram participação ativa de atores e escritores.

A morte de personagens lésbicas, quando estas são inseridas nas narrativas, não é algo raro em séries de televisão, muito pelo contrário, essa situação é tão frequente que passou a ser considerada um clichê nas histórias dessa minoria. A fatalidade de Lexa, no entanto, além da revolta, inspirou campanhas como o We Deserve Better para angariar fundos para a organização americana The Trevor Project, voltado para a intervenção de crise e prevenção de suicídios de jovens da comunidade LGBT, e o acordo "LGBT Fans Deserve Better", apelidado de "TheLexaPledge" no Twitter, criado por Noelle Carbone (escritora e co-produtora executiva do seriado canadense Saving Hope), Sonia Hosko (produtora de Saving Hope), Gina Tass (criadora da arrecadação para o The Trevor Project) e Michelle Mama (produtora, diretora e escritora). O acordo propõe colher assinaturas de pessoas da indústria que se comprometam a seguir algumas diretrizes, como "Nós nos recusamos a matar um personagem queer apenas para aprofundar a estória de um personagem hétero"[3] (CARBONE, Noelle et al. A Pledge to the LGBTQ Fandom, 2016), em suas produções, de forma a garantir uma melhor representatividade LGBT na televisão. Este acordo mostra a necessidade de melhor tratamento e representação acerca das personagens LGBT nas produções audiovisuais, em especial nas seriadas.

A partir dessas informações, o problema de pesquisa a ser estudado aqui é: tendo em vista a forma como a personagem foi construída, poderiam as circunstâncias da morte de lexa e de seu relacionamento com clarke reforçar tropos narrativos

---

[2] Fórum online direcionado exclusivamente para o público lésbico.
[3] We refuse to kill off a queer character solely to further the plot of a straight one. (Tradução livre)

negativos? O objetivo geral desta pesquisa é analisar a construção narrativa de Lexa, com base nos Estudos Feministas e estudos sobre lesbianismo e televisão. Nossos objetivos específicos são: entender a importância da personagem para a representatividade lésbica e de mulher poderosa; avaliar o relacionamento entre Lexa e Clarke e identificar possíveis elementos que intensificaram a morte da personagem de maneira negativa.

O motivo para tratar destes assuntos vem da necessidade crescente de melhores representações, tanto da mulher quanto da lésbica, nos meios de entretenimento, especialmente o audiovisual. Como vamos aprofundar nos capítulos seguintes, a representação nos meios de comunicação de massa não só reproduzem o que já existe mas ajudam, também, a consolidar a imagem do que está sendo representado. No caso das mulheres e das lésbicas, uma boa representação pode ajudar a reverter a lesbofobia tão presente no senso comum. Nossa sociedade ainda está dominada por preconceitos e eles, por sua vez, se manifestam de diversas maneiras, inclusive através da violência física. Além de atuar na concepção geral desses sujeitos, uma boa representação pode impactar às mulheres de forma geral e às lésbicas, que, muitas vezes, se veem representadas de formas negativas.

Este trabalho, portanto, irá utilizar a metodologia da análise de conteúdo, proposta por Laurence Bardin, observando as características físicas e psicológicas da personagem, o modo como ela interage com outros personagens, as circunstâncias de sua morte, além de questões relativas à gramática audiovisual.

Dessa forma, a monografia dividiu-se em três capítulos. No primeiro, fazemos um retrospecto sobre os Estudos Feministas e de gênero e lesbianismo. Também discutiremos a história que cerca as mulheres, assim como a histórica em volta das lésbicas e sua invisibilização. Para isso, tomaremos obras escritas, principalmente, por Guacira Lopes Louro, Teresa de Lauretis, Tania Navarro-Swain e Susan Hawthorne.

Para compor o capítulo seguinte, utilizamos teorias acerca dos Estudo de Fãs e de televisão. Fazemos um apanhado de conceitos sobre televisão e seguimos falando sobre o papel que os fãs tem nessas produções. Buscamos, assim, para nos auxiliar,

os trabalhos de estudiosos como Arlindo Machado e Henry Jenkins. Para encerrar essa parte teórica, falamos também sobre representatividade dentro do audiovisual, trazendo dados sobre mulheres no meio televisivo comentando sobre a construção visual das lésbicas.

A discussão metodológica e a análise propriamente dita compõe o último capítulo. Ao realizar esse processo, proposto por Bardin, a partir do referencial teórico explicitado, desenvolvemos duas hipóteses a serem testadas, tendo como base nosso problema de pesquisa. A primeira é: apesar da construção de uma personagem lésbica forte e admirável, as circunstâncias de sua morte reforçam tropos narrativos danosos à comunidade lésbica. Já a segunda: é que o relacionamento com Clarke é o princípio norteador da história de Lexa, a qual, mesmo retratada em várias cenas como singular e poderosa, é apenas um apêndice de Clarke.

Para que fosse feita uma análise mais aprofundada, foi necessária a escolha de três indicadores que se encontram inter relacionados, sendo eles: a caracterização da personagem, o seu relacionamento com Clarke e a sua morte. A partir desses indicadores seguimos, finalmente, com a exploração do material, de forma a responder nossos questionamentos acerca de Lexa enquanto representatividade feminista e lésbica.

1. WE DESERVE BETTER

1.1 Nossa história

Ser “Mulher” é muito mais do que pertencer a uma categoria de gênero ou possuir determinado sexo biológico. Ser mulher, desde muito tempo, significa ser inferior, significa ser subestimada e ter sua vida controlada por um modelo de visão patriarcal. Para definir patriarcado e, dessa maneira, o modelo patriarcal hegemônico utilizamos a conceituação de Sylvia Walby , que afirma: “Antes de desenvolver os detalhes de suas formas, eu descreverei patriarcado como um sistema de estruturas sociais e práticas em que homens dominam, oprimem e exploram mulheres.”[4] (WALBY, 1990, p. 20). Para ela, o uso da expressão “estruturas sociais” é importante uma vez que “claramente implica em rejeição de ambos determinismo biológico, e a noção de que cada homem individualmente está em uma posição de dominância e cada mulher em uma de subordinação.”[5] (*ibid*). É necessário, portanto, ressaltar que este modelo de sociedade patriarcal ao qual nos referimos não é absoluto ou igual para toda a humanidade e que não surgiu automaticamente com o nascimento do ser-humano e, logo, não podemos dizer que tal modelo seja natural ou que não possa ser modificado.

A História permite-nos observar alguns indícios de civilizações e sociedades matriarcais, em que o homem, supostamente, não se encontrava em uma posição de poder em relação às mulheres. Até hoje temos exemplos de comunidades organizadas dessa forma, embora em menor tamanho e quantidade, como o vilarejo de Umoja[6] (“União” em suaíli) ao norte do Quênia, criado por mulheres Samburu que fugiram do sistema patriarcal brutal e estrito de suas comunidades de origem. Umoja se caracteriza por não permitir a entrada de homens e por prezar pela educação de suas crianças, tendo o artesanato como sua maior fonte de renda. Existe também a tribo

---

[4] “Before developing the details of its forms, I shall define patriarchy as a system of social structures and practices in which men dominate, oppress and exploit women.” (Tradução Livre)
[5] clearly implies rejection both of biological determinism, and the notion that every individual man is in a dominant position and every woman in a subordinate one”. (Tradução Livre)
[6] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UrnmBLB-UX4 Acessado em 20/09/2017

Kuikuro[7] na região do Xingu, onde, apesar de ter contato com a sociedade envolvente, mantêm-se muitas tradições antigas e as mulheres da tribo tem papel dominante e poder de decisão, principalmente, em relação às questões sexuais.

Apesar de pesquisas eventuais apontarem para a existência de algumas sociedades matriarcais muitas foram completamente esquecidas, apagadas ou tiveram suas realidades distorcidas pela visão dos historiadores. Segundo Tania Navarro-Swain, o que a história não diz não existiu, cai em um esquecimento intencional de quem a escreve de acordo com o que interessa à sua moral e às suas convicções. A autora também observa que:

> Assim, o que se sabe da História da humanidade depende de certa racionalidade impressa dos fatos, é uma *história*, uma narração cujas conexões são arbitrárias. Isso significa que os olhos veem o que querem e podem ver através de uma 'política de esquecimento': Apaga-se ou se destrói o que não interessa à moral, às convicções, aos costumes, à permanência de tradições e valores que sao dominantes em determinada época (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 15)

Quando se trata do passado e da História antiga, podem ser encontradas algumas representações ou traços de mulheres que fogem ao ideal imposto por essa visão falocêntrica como, por exemplo as amazonas. Mulheres guerreiras, independentes, fortes e donas de intelecto, livres do patriarcado para serem como quiserem ser. Como não existem provas concretas sobre a existência desses grupos, apenas vestígios, assim como as sociedades matriarcais, muitos as consideram apenas lendas. A ideia de que mulheres possam ser verdadeiramente independentes, em todos os aspectos, de uma figura masculina não é concebível na avaliação de alguns historiadores, tomados por valores e julgamentos frutos de uma sociedade regida pelo discurso masculino. Suas histórias são, então, de acordo com Navarro-Swain (2000), contadas de forma que fiquem em um patamar acima do real e assim tornam-se lendas, mitos. Sendo assim, essas mulheres passam a ser irreais, a

[7] https://www.youtube.com/watch?v=evv5AcbNP8g acesso em 20 de setembro de 2017

ter sua existência negada para que não interfiram com a ideia da mulher imposta pelo sistema patriarcal. O qual, sem dúvidas, é hegemônico no pensamento ocidental de base cristã tendo como referência o homem branco heterosexual, fruto de diversos acontecimentos culturais e sociais, tais como o surgimento do cristianismo, o imperialismo europeu e o silenciamento das mulheres na História.

O seriado ***The 100***, nosso objeto de análise, é uma obra de ficção estadunidense de cenário futurista e pós apocalíptico, produzido e distribuído pela The CW[8]. Possui elementos de ficção científica e aventura e contém 4 temporadas (já renovada para uma quinta), com 13 a 16 episódios, que são transmitidos semanalmente. A série apresenta dois protagonistas, Clarke Griffin e Bellamy Blake, e um elenco definido que sofre algumas alterações durante os episódios devido à morte ou a introdução de novos personagens.

Devido à seu contexto ficcional, as relações de gênero e sexualidade presentes na série, são particulares e diferentes da nossa realidade. Nenhuma produção audiovisual, porém, está livre dos conceitos e valores presentes na sociedade a que pertence e que serão discutidas posteriormente.

1.2 Gênero e sexualidade

As relações entre gênero e sexualidade, apesar de presentes extensivamente neste trabalho, começaram a ser tratadas apenas pela onda mais recente dos movimentos feministas. Os quais são divididos historicamente em três ondas.

Com início no século XIX, liderado por mulheres no Reino Unido, a primeira onda buscava o direito ao sufrágio para as mulheres, iniciado de forma pacífica em 1897, próximo ao fim da Revolução Industrial. Tinha como objetivos imediatos questionar os motivos pelos quais mulheres não podiam assumir cargos importantes na academia e na política ou votar, e “eventualmente acrescidos de reivindicações ligadas à organização da família, oportunidade de estudo ou acesso a determinadas

[8] Transmitida pela Warner Channel no Brasil.

profissões" (LOURO, 1997, p. 15). No entanto, esses objetivos eram ligados prioritariamente aos interesses das mulheres brancas e de classe média. Após manifestações públicas, greves de fome, enfrentamentos com a polícia e muita resistência das instituições políticas e jurídicas, em 1918 foi concedido o direito ao voto para as mulheres, mas apenas para aquelas acima dos 30 anos[9]. "Feminismo de primeira onda foi um grande e poderoso movimento que alcançou para as mulheres direitos cidadãos e entrada formal na esfera pública"[10] (WALBY, 1990, p. 187). Porém, ao atingir seus objetivos, segundo a autora Guacira Lopes Louro (1997), houve uma certa acomodação dentro desse movimento.

A segunda onda do movimento feminista se instaurou a partir das visões de liberdade da mulher, tanto sexual quanto das tarefas domésticas. Em torno de 1960, com a consciência da dominação à qual a mulher era submetida, difundida com a ajuda do livro da Simone de Beauvoir, "**O segundo sexo**", as mulheres passaram a lutar para ganhar direitos sobre seus próprios corpos[11]. Essa fase se caracterizou pela força intelectual e construções teóricas das mulheres, além da argumentação pela igualdade do peso das tarefas domésticas entre elas e os homens e a possibilidade de sua vida profissional, fora do cenário de dona de casa. É nessa época que, segundo Louro (1997), no âmbito dos debates entre estudiosas e militantes, de um lado, e suas críticas, de outro, o conceito de gênero emerge e é problematizado. A insatisfação de diversos grupos com o cenário político, social e acadêmico e a segregação e o silenciamento que os cercam marcou essa época e serviu de motivação para o ressurgimento e desdobramento do movimento nessa segunda onda.

> Já se tornou lugar comum referir-se ao ano de 1968 como um marco da rebeldia e da contestação. A referência é útil para assinalar, de uma forma muito concreta, a manifestação coletiva da insatisfação e do protesto que já vinham sendo gestados há algum tempo. (LOURO, 1997, p. 15)

---

[9] http://www.infoescola.com/historia/primeira-onda-feminista/ Acesso em 04 de outubro de 2017

[10] "First-wave feminism was large powerful movement which won for women citizenship rights and formal entry to the public sphere" (Tradução livre).

[11] http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/60/og/1/materia/471793/t/as-ondas-feministas Acesso em 04 de outubro de 2017

O meio acadêmico foi contagiado pelas militantes feministas, cujas reivindicações são postas em debate. Surgem, então, os Estudos da Mulher (posteriormente intitulado de Estudos Feministas), com intenção de trazer mulheres, no geral, para serem também sujeito das ciências e das políticas sociais. Sobre esses estudos, Louro diz que:

> A pretensão dos Estudos Feministas a princípio foi, como já observamos, tomar a mulher como sujeito/objeto de estudos — ela que fora ocultada ou marginalizada na produção científica tradicional. A partir de distintas perspectivas, estudiosas denunciaram lacunas, apontaram desvios ou criticaram interpretações das grandes teorias; buscaram incorporar as mulheres e, mais adiante, as relações de gênero a essas formulações. Algumas dessas tentativas de integração atingiram conceitos-chaves ou categorias centrais e, na opinião de certos/as críticos/as, descaracterizaram as vertentes a que buscavam se filiar. Mas tanto admiradores/as como adversários/as acabam por admitir que os Estudos Feministas trazem temas, questões e procedimentos novos para o mundo acadêmico (ainda que seguramente suas opiniões quanto à relevância e os efeitos dessa incorporação tenham sido muito distintos). (*ibid*, p. 147)

A terceira onda do movimento, que estamos vivenciando atualmente, tem marco no início dos anos 1990, mas já mostrava seus indícios no final da década de 1980. Seus objetivos consistem em insistir e reformular os pontos propostos pela segunda onda, uma vez que não foram completamente conquistados. A libertação dos corpos e de igualdade dos gêneros, por exemplo, são lutas que ainda estão presentes e tiveram início na segunda onda e que ainda não podem ser tomadas como resolvidas. Já a procura por igualdade salarial e igualdade total dos sexos tomou força apenas com a terceira onda. Michèle Barrett, uma teórica feminista e marxista, quando argumenta sobre a ideologia do gênero o coloca como detentor de “um papel importante na construção histórica da divisão capitalista do trabalho e da reprodução do poder do

trabalho." (BARRETT, 1985 *apud* LAURETIS, 1994, p. 214), o que marca essas desigualdades históricas no âmbito profissional, com dependência das relações de produção com essa ideologia.

Durante essa onda há ainda preocupação em definir o que é melhor para cada mulher, já que elas não podem ser enxergadas como tendo todas a mesma vivência. De acordo com Guacira Lopes Louro, "As diferentes divisões sociais procuram, então, distintas lutas e solidariedades - parciais ou provisórias" (LOURO, 1997, p.52-53). Isso ocorre ainda como uma forma de contestar pontos das fases anteriores que tinham seu foco apenas nas experiências das mulheres brancas e de classe média e alta. É nesse momento que o feminismo se fragmenta em diferentes vertentes para melhor atender cada nicho das diferentes mulheres na sociedade. Dessa forma, mulheres de classes menos privilegiadas podem lutar por ideias que supram melhor suas necessidades enquanto as de classes mais privilegiadas podem tomar outras lutas. O mesmo acontece em relação às mulheres de raças diferentes, que podem incluir a luta ao racismo em suas pautas feministas, e em relação às mulheres não heterossexuais, que podem ter suas próprias pautas em volta da sua sexualidade e dos preconceitos que a cercam. Essa fragmentação tornou o movimento mais inclusivo e mais amplo, dando espaço e visibilidade para diferentes categorias de mulheres

As pensadoras dessa fase tem também como objetivo esclarecer a diferença entre gênero, sexo e sexualidade. Esses conceitos andam lado a lado nos estudos feministas mas deve haver espaço para sua diferenciação uma vez que, apesar das suas semelhanças sob um olhar amplo, não significam a mesma coisa. Inicialmente, conforme as ideias de Guacira Lopes Louro em "**Gênero, sexualidade e educação**" (1997), com intuito de evitar certo determinismo biológico carregado com os termos "sexo" ou "diferença sexual", feministas anglo-saxãs passaram a usar o termo "gênero" como forma de distinção. Sexo, então, se refere aos atributos biológicos dos corpos, geralmente com foco nos órgãos reprodutivos e tem a ciência como base para fundar os dados da diferença entre mulher (fêmea) e homem (macho). No entanto, essas

diferenças científicas acabam sendo base para diferenças de nível social e político. A autora explica que:

> O argumento de que homens e mulheres são biologicamente distintos e que a relação entre ambos decorre dessa distinção, que é complementar e na qual cada um deve desempenhar um papel determinado secularmente, acaba por ter o caráter de argumento final, irrecorrível. Seja no âmbito do senso comum, seja revestido por uma linguagem "científica", a distinção biológica, ou melhor, a distinção sexual, serve para compreender — e justificar — a desigualdade social. (LOURO, 1997, p. 20-21)

Assim, o conceito de gênero, por seu lado, pretende se desligar dos argumentos da biologia para discutir as diferenças entre mulher e homem apenas de um ponto de vista político e social, que, apesar de fundados pela ciência, não podem ser analisados com base nela. Louro observa:

> Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos. (*ibid*, p. 21)

O conceito de gênero proposto por Judith Butler (1999) complementa, assim, o de Guacira Lopes Louro quando Butler diz que gênero é a construção cultural de interpretação múltipla dos sexos, é o conjunto de atributos socioculturais que definem o que é um homem e o que é uma mulher. Ambos seguem a mesma linha de pensamento, de que o gênero não é inerente da biologia humana e sim uma construção de singularidades impostas pela sociedade com base em justificativas biológicas para expressar como cada sexo é compreendido. Segundo Louro, “[...] não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas.” (LOURO, 1997, p. 22).

Dessa forma, o que é característica do sexo passa a interferir no que é característica do gênero e moldar a visão do feminino - inferior, frágil e submissa - e do masculino - superior, forte e protetor. Apesar dessa visão de gênero não ser fixa ao seu respectivo sexo, ela se consolida cultural e socialmente como um padrão compulsório

obrigatório a ser seguido e que vai ser imposto à um indivíduo desde antes mesmo do seu nascimento. De acordo com Tania Navarro-Swain:

> A socialização das crianças é um processo de formação de pequenas fêmeas e machos ensinados, desde o berço, que cada sexo tem seu lugar e seus limites, suas preferências corretas, seu caminho definido. (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 62)

A visão do masculino, nessa composição social, acaba dependendo bastante da existência do feminino. O patriarcado precisa da mulher sendo inferior e indefesa para exercer seu papel de salvador e protetor. Sem a mulher, e sem o interesse delas por eles, o homem talvez perdesse seu poder, sua força e quiçá sua masculinidade, visto que essa não é uma prerrogativa dada a priori aos homens e, sim, fruto das injunções sócio-históricas.

Acreditamos, porém, que é possível subverter as concepções hegemônicas de gênero e que as mulheres possam exercer um papel para além do socialmente previsto. As mulheres podem negar-se ao papel de inferioridade e submissão e podem querer ser mais do que um meio para a reprodução. Esse rompimento com o normal proposto ao feminino, segundo Navarro-Swain, causa uma desordem em grande escala, uma vez que a independência da mulher, em um universo hegemonicamente heterossexual, tira o poder central das mãos masculinas. “Crime ou loucura, a recusa das mulheres de assumir seu papel ‘natural’ de mãe e esposa leva-as à morte, à prisão, ao internamento, à exclusão, caso sua atitude ameace o institucional e o normativo.” (*ibid*, p.36)

Segundo Monique Wittig, citada por Teresa de Lauretis, a constituição do ser mulher é justamente a sua servitude - econômica, política e ideológica - ao homem. Sua classe social tem como condição específica de existência a opressão de gênero. “Wittig compartilha a premissa de que mulher não é um ‘grupo natural’ cuja opressão seria consequência da sua natureza física, mas sim uma categoria social e política e construção ideológica do produto de uma relação econômica.”[12] (LAURETIS, 2003).

---

[12] Wittig shared the premise that women are not a ‘natural group’ whose oppression would be a consequence of their physical nature, but rather a social and political category and ideological construct and the product of an economic relation (Tradução livre)

No entanto, apesar dos discursos de gênero englobarem algumas questões da sexualidade, esse conceito também precisa ser diferenciado. Louro (1997) conceitua tanto gênero quanto sexualidade como sendo constituintes de uma identidade de cada indivíduo, assim como raça e etnia, formando grupos de construção do sujeito. Dessa forma, a autora define sexualidade como sendo uma “invenção social”, ou seja “[...] ela se constitui a partir de múltiplos discursos sobre o sexo: discursos que regulam, que normalizam, que instauram saberes, que produzem ‘verdades’.”. Cada sujeito pode, então, exercer sua sexualidade de diferentes formas, como melhor lhe convém segundos seus desejos e prazeres corporais. Assim, sobre a *identidade sexual* em contraposição com a *identidade de gênero*, Louro afirma:

> Suas *identidades sexuais* se constituiriam, pois, através das formas como vivem sua sexualidade, com parceiros/as do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos ou sem parceiros/as. Por outro lado, os sujeitos também se identificam, social e historicamente, como masculinos ou femininos e assim constroem suas *identidades de gênero.* (grifos da autora) (LOURO, 1997, p. 26)

Importante observar também que não há um momento específico em que essa identidade seja estabelecida em um indivíduo, uma vez que está em constante transformação e consequente construção.

1.3 O lesbianismo como resistência

Ao dar um nome às coisas, cria-se consigo uma imagem, um personagem no imaginário social, como afirma Tania Navarro-Swain (2000). Assim, o termo “lésbica” é de tamanha importância para a história dessas mulheres uma vez que só de nomeá-las sua existência passa a ter alguma validação. O nome "lésbica”, inicialmente, se referia àquelas nascidas na ilha de lesbos, situada na ásia menor, e famosa pela presença da poetisa Safo, conhecida por seus amores por outras mulheres e a expressão deles em

seus poemas. Durante o decorrer da história, essa conotação se traduziu para o termo, passando a expressar mulheres que se envolvem com outras mulheres.

Dessa forma, para definir melhor nosso sujeito de estudo tomaremos o termo "lésbica" como um indivíduo do sexo feminino que se relaciona sexual e emocionalmente somente com pessoas do mesmo sexo, seja por uma atração sexual ou por escolha política.

Como dito anteriormente, aquilo tomado como História está, muitas vezes, fortemente atrelado à realidade do historiador, que acaba por colocar sobre fatos e resquícios encontrados do passado sua própria interpretação e avaliação moral. Por outro lado, aquilo que não condiz com tais fatores acaba por ser reinterpretado ou completamente apagado. Se estas circunstâncias, de apagamento e distorções ou atribuição de valores e julgamentos do homem à relatos e fragmentos históricos já afeta as mulheres de uma forma geral, a situação das lésbicas, especificamente, é ainda pior. Se suas histórias não são contadas e suas vidas, lutas e desejos são silenciados, sua existência por inteiro é negada e/ou tomada como anomalia. Durante a Inquisição, no século XVIII, por exemplo, as mulheres julgadas por seus atos homossexuais não eram chamadas de lésbicas e, consequentemente, não tinham uma imagem criada em um imaginário e sua existência podia ser relevada. Para Susan Hawthorne "A ênfase no silêncio nunca é excessiva."[13] (HAWTHORNE, 2016), pois é por causa dele que lésbicas continuam a ser agredidas e esquecidas até mesmo por aqueles que apoiam questões sociais.

> É esse distanciamento de apoio político de outros, que podem bem se considerar progressivos, que é um aspecto da existência lésbica. Lésbicas têm apoiado, lutado por, com e ao lado de muitas outras pessoas por direitos políticos, mas quando em raras ocasiões lésbicas pedem por suporte político nós descobrimos

[13] The emphasis on silence cannot be overstated. (Tradução livre)

> que ‘apenas outras sapatonas tem orgulho de sapatonas’.[14] (HANSCOMBE, 1992 *apud* HAWTHORNE, 2016)

As lésbicas representam uma verdadeira ameaça ao sistema opressor, já que elas se atrevem a negar completamente a heteronormatividade, que Cathy J. Cohen explica como ”Por ‘heteronormatividade’ eu quero dizer ambas as práticas localizadas e as instituições centralizadas que legitimam e privilegiam heterossexualidade e relacionamentos heterossexuais como fundamentais e ‘naturais’ dentro da sociedade”[15] (COHEN, 1997, p.440). Neste contexto, segundo Susan Hawthorne (2016), lésbicas não precisam de homens e os rejeitam completamente, logo sua própria existência no mundo patriarcal representa uma ameaça à hipermasculinidade.

Dessa forma, ao tomar o grupo “mulher” como uma categoria socialmente construída, Teresa de Lauretis afirma que lésbicas não podem ser chamadas mulheres já que não o são economicamente, politicamente ou ideologicamente servas do homem:

> Pois o que faz uma mulher é uma relação específica com um homem, uma relação que nós préviamente chamávamos de servidão, uma relação que implica obrigação pessoal e física assim como obrigação econômica (‘residência forçada,’ tarefas domésticas, deveres conjugais, produção ilimitada de crianças, etc.), uma relação da qual lésbicas escapam ao recusar se tornar ou permanecer heterossexual.[16] (LAURETIS, 2003)

Como é comum nas relações entre opressor e oprimido, ao confrontar o sistema hegemônico em vigor, a existência da lésbica é silenciada, negada e combatida de forma violenta, seja através da violência física, moral ou psicológica, justificada pelo

---

[14] It is this distancing of political support from others, who may well deem themselves progressive, that is a feature of lesbian existence. Lesbians have supported, fought for, with and alongside a host of other people for political rights, but when on the rare occasions lesbians ask for support we find that ‘Only other dykes are proud of dykes’. (Tradução livre).

[15] “By ‘heteronormativity’ I mean both those localized practices and those centralized institutions which legitimize and privilege heterosexuality and heterosexual relationships as fundamental and "natural" within society” (Tradução livre)

[16] For what makes a woman is a specific social relation to a man, a relation that we have previously called servitude, a relation which implies personal and physical obligation as well as economic obligation (‘forced residence,’ domestic corvée, conjugal duties, unlimited production of children, etc.), a relation which lesbians escape by refusing to become or to stay heterosexual. (Tradução livre).

agressor com base em conceitos morais, religiosos ou, até mesmo, biológicos. Dessa forma, a violência sobre lésbicas não apenas é naturalizada como incentivada. Estupros corretivos, espancamentos, pressão social, e ridicularização pública, fazem parte da realidade deste grupo e levam muitas à agredirem a si mesmas e a viverem carregando consigo a vergonha que a sociedade impõe a elas "Vergonha afeta lésbicas de uma grande maneira. Até mesmo a mais política das lésbicas sofre de vergonha."[17] (HAWTHORNE, 2016)

A heterossexualidade compulsória, que diz que as mulheres precisam necessariamente se interessar pelos homens, exerce grande influência na maneira com que lésbicas são vistas e representadas na sociedade. A visão, desde o início da era cristã, é de que se elas buscam relacionamentos com outras mulheres é porque foram rejeitadas por homens. A imagem que se traz é de uma mulher indesejável e feia, muitas vezes, masculinizada, se assemelhando ao homem porque não pode tê-lo.

> O que dizer das que não se casam e que não se interessam pelos homens, na atualidade, onde o sexo é rei? Desvio, anormalidade, exclusão, doença, feiura, falta de atrativos, falha de caráter, caricatura: o desejo e a atração de uma mulher por outra são transformados em válvula de escape para um corpo desgracioso e desprezado pelos homens (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 26)

Por fim, se as lésbicas não podem ser controladas ou curadas, têm suas relações fetichizadas para o olhar masculino. Sua existência é novamente recusada se ela não estiver reduzida ao prazer e ao domínio do homem. Elas tem suas relações sexuais heterosexualizadas e vendidas para homens, como afirma Susan Hawthorne (2016).

Atualmente, apesar de ser possível observar alguns avanços, ainda são muitas as reivindicações das lésbicas quando tratamos de direitos, representatividade e no combate ao preconceito. De acordo com um levantamento feito pela Associação Internacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Transexuais e Intersexuais (ILGA)

---

[17] Shame takes on a huge shape for lesbians. Even the most political of lesbians suffers from shame. (Tradução livre).

realizado em maio de 2017 chamado “Homofobia de Estado”[18], 72 países criminalizam as relações homossexuais e em 45 destes as leis se aplicam para ambos mulheres e homens. O mesmo levantamento considera ainda que 8 países permitem a pena de morte para este grupo. Em contrapartida, são somente 22 países, incluindo o Brasil, que permitem o casamento (diferente da união civil) entre pessoas do mesmo sexo, embora essas relações não sejam criminalizadas em 124 países. Atualmente, apenas 26 países permitem a adoção de crianças por casais homossexuais e 27 permitem-nas no caso da criança ser filho de um dos membros do casal.

A violência e o assédio contra pessoas pertencentes a este grupo ainda é um problema grave. Um relatório realizado em 2016 pelo Grupo Gay da Bahia (GGB) sobre assassinatos de LGBT’s no Brasil[19], mostra um aumento de mortes gradual nos últimos anos, visto que foram 130 em 2000, 260 em 2010 e 343 em 2016, sendo a morte de lésbicas 3% desta último estatística. Um estudo posterior pelo mesmo grupo apontou 117 mortes até maio de 2017[20], o que equivale a uma morte a cada 25 horas no Brasil. Em média, morreram 127 LGBT’s por ano durante os governos FHC, 136 no governo Lula e 325 no governo Dilma/Temer. A falta de leis específicas que combatam a discriminação de pessoas devido à orientação sexual é um dos fatores que dificulta a punição de crimes e facilita práticas violentas, abusivas e vexatórias por parte de grupos intolerantes. Outro problema é a falta de informações precisas:

> Segundo o antropólogo Luiz Mott, responsável pelo site *Quem a homofobia* matou hoje, ‘tais números alarmantes são apenas a ponta de um iceberg de violência e sangue, pois não havendo estatísticas governamentais sobre crimes de ódio, tais números são sempre subnotificados já que nosso banco de dados se baseia em notícias publicadas na mídia, internet e informações pessoais. (GGB, 2016, p. 01)

---

[18] http://ilga.org/downloads/2017/ILGA_State_Sponsored_Homophobia_2017_WEB.pdf Acesso em 31 de outubro de 2017.

[19] https://homofobiamata.files.wordpress.com/2017/01/relatc3b3rio-2016-ps.pdf Acesso em 31 de outubro de 2017

[20] http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2017/05/17/internas_polbraeco,595532/a-cada-25-horas-uma-pessoa-lgbt-e-assassinada-no-brasil.shtml Acesso em 31 de outubro de 2017.

A ausência de dados concretos dificulta a criação de políticas públicas voltadas à população lésbica, já escassas devido ao preconceito e a marginalização desse grupo, o que, por sua vez, reforça a invisibilização dessa parcela social e dificulta ações de combate à lesbofobia e a busca por direitos que eliminem as desigualdades sofridas por esta minoria.

Sendo assim, a luta por maior representatividade lésbica também continua, tanto em questões políticas e econômicas, buscando espaço em instituições para ter suas vozes ouvidas e seus direitos contemplados e efetivados, quanto dentro da indústria do entretenimento, onde, apesar de parecer se tratar de uma indústria progressista e liberal em questões sociais, a representação de minorias ainda deixa muito a desejar.

2. TELEVISÃO E REPRESENTATIVIDADE

2.1 A Televisão e os fãs

Muito se discute, desde a criação da televisão, sobre sua importância como meio de comunicação e, logo, sobre sua importância econômica, sobre seu poder de influência ante o público e também sobre a qualidade de seus produtos. Os realizadores da televisão criaram uma linguagem própria e modelos de programação que continuam em desenvolvimento e transformação com as novas plataformas e tecnologias que vem surgindo.

Existe uma forte tendência a se abordar televisão de forma generalizada - poucos são aqueles que analisam o conteúdo televisivo individualmente ou levando em conta a origem de cada programa. Extremamente criticada e vista como mero instrumento de manipulação social, Arlindo Machado critica a visão simplificada e ingênua acerca da TV:

> Nos últimos anos, entretanto, a discussão sobre televisão, sobretudo no Brasil, desceu a um nível de ingenuidade lastimável, em razão, principalmente, da contaminação da área por um subsociologismo repleto de chavões, que chegou ao extremo de sugerir que as formas mais degradantes de televisão 'refletem' (a velha tese da 'reflexão') a degeneração social ou as mazelas da desigualdade econômica, funcionando, portanto como um sintoma ruidoso do estado de convulsão dos excluídos. (MACHADO, A, 2014, p.12)

Empreender estudos sobre a televisão de forma superficial, possivelmente, devido a seu caráter popular, é desprezar que essa mesma característica é o que faz este meio ser tão influente. Seu potencial de alcance de público é sem precedentes. A televisão ser popular, significa que a mesma atinge e influencia milhões de pessoas das mais diversas maneiras, não apenas através do conteúdo transmitido, mas também a partir da forma como ela modifica hábitos e interações sociais. O termo

“popular”, aqui, se aproxima do contexto de indústria cultural, criado por Adorno e Horkheimer em “**Dialética do esclarecimento**” (1947), onde criticam:

> Mas o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distracção se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural. Ela consiste na repetição. O facto de que suas inovações características não passem de aperfeiçoamentos da produção em massa não é exterior ao sistema. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 64)

Ou seja, o termo “popular” se refere a capacidade do meio de produção massificada e padronizada, cujos produtos são consumidos por um grande número de pessoas indiscriminadamente. Não se deve confundir com o conceito de “popular” que diz respeito àquilo que é “Do, ou próprio do povo, ou feito por ele” (Dicionário Aurélio, 2011, p. 598). Tendo como base os Estudos Culturais e de Mídia, Nick Lacey aponta:

> “De uma perspectiva de Estudos de Mídia todo artefato midiático é merecedor de investigação, principalmente se eles são populares. Eles merecem ser estudados porque eles tem muito o que nos ensinar sobre como as sociedades são organizadas e como sociedades criam significado.”[21] (LACEY, 1998, p. 84).

Machado (2014) nomeia duas formas comuns de se tratar de televisão: O *modelo de Adorno* e o *modelo de McLuhan*. Enquanto Adorno, considerado um autor de carácter apocalíptico[22], tem uma visão pessimista da televisão, McLuhan tem uma visão excessivamente positiva. Adorno aponta as influências “nefastas” que alguns mecanismos televisivos podem ter sobre o público, desconsiderando a capacidade crítica e de discernimento dos receptores. McLuhan, classificado como integrado[23], coloca a televisão como algo que nos proporciona experiências e sensações únicas,

---

[21] “From a Media Studies perspective all media artefacts are worthy of investigation, particularly if they are popular. They are worthy of study because they have much to teach us about how societies are organised and how societies create meaning.” (Tradução livre).

[22] Conceito de Umberto Eco presente na obra “**Apocalipticos e Integrados**” (1965) utilizado para definir pensadores com postura conservadora e pessimista em relação à novas tecnologias de comunicação.

[23] Conceito de Umberto Eco presente na obra “**Apocalipticos e Integrados**” (1965) utilizado para definir aqueles com atitude positiva e aberta em relação a novas tecnologias.

novamente desconsiderando o produto que é de fato veiculado. Para ele, ambas as visões apresentam o mesmo problema, tratando a televisão de forma generalista e como “estrutura abstrata, modelo genérico de produção e recepção” (MACHADO, A, 2014, p. 19). Dessa forma Machado reafirma que a televisão não pode ser tratada de maneira dicotômica e raza:

> Isso quer dizer que os adornianos atacam a televisão pelas mesmas razões que os Mcluhianos a defendem: por sua estrutura tecnológica e mercadológica ou por seu modelo abstrato genérico, coincidindo ambos na defesa do postulado básico de que televisão não é lugar para produtos ‘sérios’, que mereçam ser considerados em sua singularidade. Creio que já é tempo de pensar a televisão fora desse maniqueísmo do modelo ou da estrutura ‘boa’ ou ‘má’ em si. (*ibid*)

Hoje, é ainda de maior importância discutir a capacidade crítica e de participação do público na produção e no consumo da televisão, uma vez que as novas tecnologias e a convergência dos meios modificaram as relações entre produtores, produto e consumidores. O público não apenas interage com os criadores e com o conteúdo, podendo exercer pressão ou ter influência sobre eles através, por exemplo, das mídias sociais, mas também tem muito mais poder sobre o que ele assiste. A quantidade de plataformas, canais e programas permite, agora, que o público tenha mais possibilidade de escolha sobre o que ele assiste, quando, onde, por quanto tempo, etc. O consumidor também tem buscado interagir e compartilhar ideias e percepções acerca do que assiste. Formam-se comunidades virtuais que, segundo Henry Jenkins, são: “[...] definidas por afiliações voluntárias, temporárias e táticas, e reafirmadas através de investimentos emocionais e empreendimentos intelectuais comuns.” (JENKINS, 2009, p. 57), o que também dá maior poder à eles:

> Se os antigos consumidores eram tidos como passivos, os novos consumidores são ativos. Se os antigos consumidores eram previsíveis e ficavam onde mandavam que ficassem, os novos consumidores são migratórios, demonstrando uma declinante lealdade a redes ou a meios de comunicação. Se os antigos

> consumidores eram indivíduos isolados, os novos consumidores são mais conectados socialmente, Se o trabalho de consumidores da mídia já foi silencioso e invisível, os novos consumidores são agora barulhentos e públicos. (*ibid*, p. 46)

Até mesmo o perfil dos consumidores é variado e pode ser estudado por si só. Jenkins os separa em zapeadores, casuais e fiéis (fãs), sendo zapeadores aqueles que assistem fragmentos de programas e mudam de canal frequentemente sem muito envolvimento com o que veem. Já os fiéis, aqueles que assistem programas específicos de acordo com seus interesses, falam sobre eles e os buscam em outros meios, se envolvendo, de fato, com o conteúdo. Para o autor "Fiéis assistem a séries; zapeadores assistem à televisão." (*ibid*, p. 111). O autor refere-se também a uma outra categoria,a dos consumidores casuais, que se encontram entre as duas categorias anteriores: assistem aos programas mas não são tão devotados à eles, tendo menor envolvimento.

Para refletirmos sobre a televisão, portanto, acreditamos que deve-se manter três assertivas em mente. A primeira é que a televisão sofre grande influência do capital. Não podemos dissociar a TV de seu modelo mercadológico. Números de audiência, o retorno financeiro de um programa e a presença de patrocinadores e anúncios, são todos fatores que podem influenciar na produção de um programa, desde seu orçamento e conteúdo à seu horário de transmissão ou até mesmo a permanência de um programa em uma plataforma de streaming[24] ou em um canal. Essa relação entre tv e capital se encontra em constante transformação devido a presença de novas tecnologias, e novas tendências, como a fragmentação do público em nichos e a busca por fidelizar o consumidor. Apesar disso, os números são sempre importantes:

> Embora haja um crescente interesse pela qualidade da experiência do público, as empresas de mídia e de marcas ainda se debatem com o lado econômico da economia afetiva – a necessidade de quantificar o desejo, de mensurar as relações e

[24] Serviços de entretenimento que permitem, nesse caso, assistir filmes e séries onde e quando o assinante desejar.

> de transformar o envolvimento em commodities – e, talvez o mais importante, a necessidade de transformar tudo o que foi mencionado acima em retorno financeiro. As pressões pragmáticas muitas vezes afastam as tentativas de compreender a complexidade do comportamento do público, mesmo sendo esse conhecimento fundamental às empresas que queiram sobreviver nas próximas décadas. Em vez de repensarem os termos de suas análises, as empresas estão se debatendo para ajustar os novos entendimentos a categorias econômicas já conhecidas. Trata-se de um mundo onde o que mais conta, ainda, é o que se pode calcular em número. (JENKINS, 2009, p. 97)

Essa relação e novo perfil do consumidor tem forçado empresas e produtores a se adaptar e criar novas formas de atingir o público da maneira desejada:

> Um pesquisador da Forrester Research resumiu as tendências: 'Blocos monolíticos de espectadores não existem mais. Em seu lugar há um mosaico de microssegmentos de público, em constante transformação, que força os profissionais de marketing a um eterno jogo de esconde-esconde com o público' (*ibid*, p. 101)

A presença dos *Sweeps*[25] nos EUA são outro grande exemplo deste vínculo. Durante essa época os programas de televisão americano se esforçam para atrair audiência muitas vezes usando artifícios narrativos e de promoção para chamar atenção e gerar repercussão nas mídias. Ao mesmo tempo, veicular uma história ou tomar certas decisões narrativas pode causar descontentamento no público e causar perda de audiência. Dessa forma, a televisão, muitas vezes, fica refém da capacidade que cada programa tem em gerar lucro, de maneira que outros aspectos podem ser prejudicados.

---

[25] Nos EUA sweeps são pesquisas que ocorrem num período de quatro semanas, quando o mercado televisivo é mensurado pela Nielsen e pela arbitron, para a obtenção de informações demográficas e de audiência. Os meses em que as pesquisas ocorrem são fevereiro, maio, junho e novembro. (JENKINS, 2009, p. 94)

A segunda assertiva que devemos levar em conta é que qualidade é um termo subjetivo e pode significar diferentes coisas. Machado (2000) observa que discutir qualidade televisiva é algo complicado, uma vez que o termo pode significar coisas diferentes. Ele aponta que o termo pode estar relacionado, entre outras coisas: a um conceito puramente técnico do programa, à questões e valores morais do consumidor, à diversidade apresentada pelo programa, à sua capacidade de gerar participação e engajamento político e social, etc. Portanto, não iremos discutir a "qualidade" do nosso objeto de análise.

A terceira é que o público, atualmente, é essencial em todos os aspectos na produção televisiva e a relação entre televisão e público não é tão unilateral como foi no passado: "O público que ganhou poder com as novas tecnologias e vem ocupando um espaço na intersecção entre os velhos e os novos meios de comunicação, está exigindo o direito de participar intimamente da cultura." (JENKINS, 2009, p. 53). Da mesma maneira, a televisão ainda se encontra como uma grande influenciadora por ser um dos maiores meios de difusão no mundo. A televisão tem a capacidade de normatizar ou denunciar comportamentos, de retratar sociedades e de impactar o imaginário coletivo daqueles que a assistem.

Dessa maneira, torna-se necessário definir melhor o contexto e as características do nosso objeto de estudo enquanto produto de TV, para que este possa ser analisado a partir de suas particularidades e de conceitos específicos de acordo com seu gênero televisivo.

2.1.1 As séries na TV

De forma geral, o seriado possui uma história linear, contada através de algumas narrativas que se entrelaçam, em que a apresentação de conflitos e a resolução dos mesmos acontecem durante toda a temporada. Dado que nosso foco é Lexa e a construção e narrativa da personagem, nossa análise abrangerá 15 episódios

exibidos entre a segunda e terceira temporada, que coincidem com a aparição da personagem.

A personagem foi considerada uma boa representatividade lésbica na televisão quando demonstrou ter atração por mulheres, chamando a atenção do público LGBT, que busca assistir programas e filmes que contenham personagens com os quais eles possam se identificar.

A ideia de Lexa ser uma boa representatividade, assim como Clarke, e da série estar quebrando barreiras neste aspecto foi muito incentivada pelos próprios criadores nas mídias sociais. Após sua morte, e a reação negativa nas redes, iniciou-se uma discussão liderada por fãs e por alguns criadores sobre a qualidade da representatividade lésbica no audiovisual e sobre o chamado *queerbaiting*[26]. Se, por um lado, as minorias desejam ver representatividade nas telas, por outro, não querem ser apenas usadas para aumentar a audiência de um programa, uma vez que, muitos deles, não tratam desta representação com seriedade ou com o cuidado necessário.

> Os fãs têm visto no ar mais programas que refletem seus gostos e interesses; os programas estão sendo planejados para maximizar elementos que exercem atração sobre os fãs; e esses programas tendem a permanecer por mais tempo no ar, pois, em casos extremos, tem mais chance de serem renovados. Eis o paradoxo: ser desejado pelas redes é ter seus desejos transformados em mercadorias. Por um lado, tornar-se uma mercadoria expande a visibilidade cultural do grupo. Por outro lado, é também uma forma de exploração. Os grupos transformados em mercadorias tornam-se alvo de um marketing mais agressivo e muitas vezes sentem que perderam o controle sobre sua própria cultura, já que ela é produzida e comercializada em

[26] Queerbaiting pode ser descrito como uma tática, praticada especialmente por séries televisivas e filmes, para atrair público queer por meio da promoção de um assunto ou subtexto de romance LGBT, porém sem nenhuma intenção de seguir ou manter esse caminho. De acordo com o site tvtropes.org o termo significa a tentativa de uma mídia em atrair uma fanbase LGBT com, ou falsas insinuações de representação ou através de personagens LGBT estereotipados. (http://tvtropes.org/pmwiki/discussion.php?id=7kqrxhndb4klqh4hg7ypfx8u Acesso em 01 de novembro de 2017.)

> massa. Esses grupos não conseguem evitar sentimentos conflitantes, pois querem ser representados, mas não querem ser explorados. (*ibid* p. 97).

Muitos produtos midiáticos têm se utilizado de uma lógica de marketing chamada "economia afetiva", noção definida por Jenkins: "Segundo a lógica da economia afetiva, o consumidor ideal é ativo, comprometido emocionalmente e parte de uma rede social. Ver o anúncio ou comprar o produto já não basta; a empresa convida o público para entrar na comunidade da marca." (*ibid*, p. 49) Baseado nisso, cria-se personagens com os quais o público identifica-se e envolve-se emocionalmente.

> 'Em programas de ficção, os espectadores só se importam com estórias sem relevância para sua vida real apenas através do envolvimento com personagens'[27]; 'o enredo do seriado se dá em volta de um conjunto de personagens com os quais se espera que a audiência desenvolva uma forte relação'[28]; 'É a escolha de personagens, não os eventos, que é o principal veículo de um show para influenciar audiências.'[29] (COHEN, 1999, *apud* BEDNAREK, 2010, p. 24).

Se o público envolve-se emocionalmente com o personagem, ele pode vir a tornar-se um consumidor ativo e fiel ao programa, um fã, o que maximiza sua relação com o produto comunicacional. Ele o divulga, compra produtos relacionados a ele, discute sobre ele nas redes sociais, aprofunda-se em seu universo e, muitas vezes, apropria-se deste universo para construir sua própria história e o que ele gostaria de ver representado nas telas, através de produções próprias, como fanarts (diferentes tipos de produção artística - desenhos, pinturas, colagens, pintura digital, etc. - relacionadas à um produto midiático e produzida por fãs.) e fanfics (semelhantes às fanarts. No entanto, se tratam de produções textuais). Ao mesmo tempo, ele pode admirar, ser influenciado ou até mesmo espelhar-se na personagem, sentindo-se

---

[27] "In fiction programs, only through involvement with characters do viewers come to care about stories which otherwise lack relevance to viewers real life" (Tradução livre)

[28] "the plot of the series revolves around a set of characters with which the audience is meant to develop strong relationships" (Tradução livre)

[29] "it is the cast of characters, rather than the events, that are the show's main vehicle for influencing audiences" (Tradução livre)

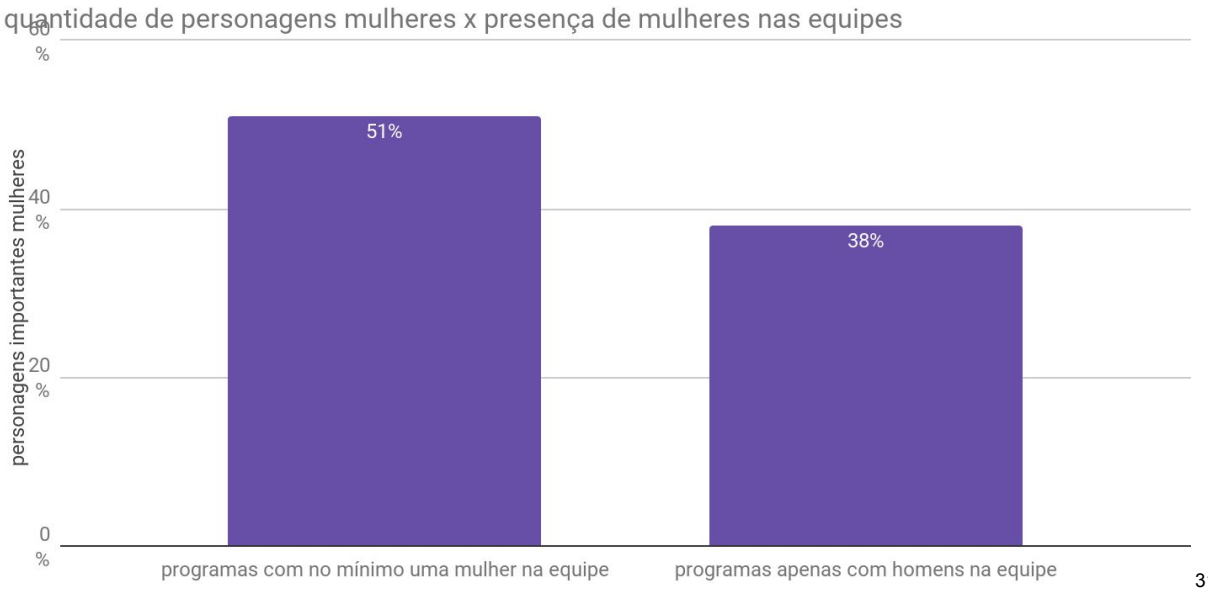
simbolizado de alguma maneira por ele, o que torna a falta de representação ou a má representação muito danosa no caso de minorias.

2.3 Representação no audiovisual

Não é uma surpresa quando olhamos para o histórico de opressão às mulheres, que haja muitas críticas a representação delas nas mídias, de uma formal geral. Apesar do aumento do número de mulheres que agora trabalham por trás das câmeras os grandes estúdios ainda permanecem favorecendo homens, de forma que as maiores produções, que conseguem um orçamento significantemente superior e são mais reconhecidas e prestigiadas, divulgadas e assistidas por um número muito maior de pessoas, dificilmente tenham mulheres no comando. Muito mais do que uma falta de mulheres capazes na indústria, sofre-se de falta de oportunidade, dá-se preferência a visão e narrativa masculina nas telas (mesmo que as histórias contadas sejam sobre mulheres), reforçando a visão patriarcal já existente. Segundo artigo publicado pelo *Center for the Study of Women in Television and Film* (Centro Para o Estudo da Mulher na Televisão e no Cinema)[30], fundado pela Universidade Estadual de San Diego, entre 2016 e 2017, as mulheres conquistaram apenas 28% do espaço constituído como "por trás das câmeras" de diversos programas das diferentes plataformas, nos Estados Unidos. Isso engloba funções como direção, criação, roteiro, produção executiva, produção, edição e direção de fotografia. Dessas funções, produção é a que apresenta melhor espaço para mulheres, com 38% de ocupação feminina, enquanto direção de fotografia tem o pior espaço, com apenas 3% dessa ocupação. Direção e roteiro apresentaram, respectivamente, 17% e 33% de mulheres. Esses resultados gerais revelam um aumento de 2 números percentuais em relação aos do ano anterior, 2015-2016, que apresentou apenas 26% de mulheres em produções audiovisuais. Mais dados apontam que, nos Estados Unidos, a presença de mulheres na equipe de

[30] Pesquisa da Universidade Estatal de San Diego, encontrados em: http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/09/2016-17_Boxed_In_Report.pdf Acesso em 25 de setembro de 2017

criação altera a quantidade de personagens do sexo feminino importantes para a trama em programas de televisão, como pode ser observado no gráfico abaixo.



[31]

Já no Brasil, a pesquisa apresentada pela Ancine (Agência Nacional do Cinema) [32] mostra que, ao contrário do ocorrido nos Estados Unidos, houve uma queda na presença das mulheres nas produções audiovisuais, contando apenas com 17% de diretoras e 21% de roteiristas, em 2016. Apesar do percentual de diretoras nos dois países ser similar, esse número era de 19% no Brasil no ano de 2015, enquanto o número de roteiristas era de 23%. A pesquisa também concluiu que, igualmente aos EUA, a função com maior presença feminina é a de produção e direção de arte, com 41% e 58% de mulheres respectivamente, e a com menor presença a de direção de fotografia, com apenas 8%.

O papel das mulheres nas telas está, portanto, marcado pela visão e pelo ideal patriarcal, visto que os homens continuam tendo maior poder econômico e político e,

---

[31] Em programas com pelo menos uma criadora, mulheres foram contabilizadas como 51% dos personagens importantes, atingindo equidade com a percentagem de meninas e mulheres na população dos EUA.

[32] http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-04/pesquisa-da-ancine-confirma-pequena-presenca-feminina-na-producao Acesso em 25 de setembro de 2017

logo, dominando os meios de produção. É preciso observar que não é apenas por ser homem ou mulher que o idealizador possa ser mais ou menos engajado com as reivindicações feministas. Entretanto, este fato é de extrema relevância, uma vez que a representação em mídias populares tem grande importância para a formação de um ideal social e do imaginário coletivo, assim, o que é apresentado nesses meios de comunicação têm influência no que acaba sendo entendido e esperado do comportamento feminino e do que é apresentado. Para Liliane Machado "Representar gênero também é constituí-lo. Não se trata de mera reprodução do real". (2016, p.117).

Historicamente, as personagens femininas no audiovisual apresentam um vício de narrativa, revisto e modificado apenas a partir da década de 1960 com a difusão dos feminismos. Essas obras apresentam a mulher como um objeto irrelevante à trama, porém com forte apelo sexual, voltado para agradar o olhar masculino. A personagem feminina é voltada para o desenvolvimento da história do herói, seu papel é motivar, seja por amor, medo ou resgate, o personagem masculino a cumprir sua jornada e alcançar seu objetivo. Já a história da mocinha pouco importa para o desenrolar da narrativa, suas pernas ou seu rosto bonito tem mais valor do que seu desenvolvimento como personagem. Essa representação simboliza a fantasia idealizada da mulher, sem história própria, completamente dependente do homem e visualmente agradável ao olhar dele. Esse é um conceito trabalhado por Laura Mulvey conhecido e difundido como *male gaze*[33]. Segundo Mulvey:

> 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. 444).

Essa tendência das produções audiovisuais de ignorar a narrativa de suas personagens mulheres, encontrada até os dias de hoje, estimulou a criação de ferramentas como o Teste de Bechdel[34]. Ele avalia a trama com relação à presença de

---

[33] Olhar ou perspectiva masculina marcada pela propensão de sexualizar ou objetificar mulheres.
[34] https://bechdeltest.com/ Acesso em 25 de setembro de 2017

mulheres independentes da história de um homem. Seus três critérios de avaliação são: 1 - a presença de no mínimo duas personagens femininas com nome; 2 - que conversem entre si; 3 - sobre qualquer coisa que não seja um homem. Liliane Machado também menciona essa situação quando diz que:

> A questão sobre a preponderância masculina no cinema tem sido vastamente discutida em redes sociais, desde que foi levantado o fato de que grande parte dos filmes exibidos no circuito comercial tem poucas ou nenhuma personagem encenada por atrizes e, tão relevante quanto, o fato de que as mulheres, quando estão em cena, na maior parte das vezes estão aludindo aos homens e não à questões que envolvam elas mesmas. A ubiquidade masculina relativiza, diminui ou até menospreza a relevância dos papéis interpretados pelas atrizes e, óbvio, do significado positivo das mulheres no imaginário midiático. (MACHADO, L, 2016, p. 120)

Em consequência, essa inferiorização da personagem feminina exalta o homem e corrobora com a ideia de supremacia masculina, como completa a autora:

> Esse arranjo textual recorrente coloca a mulher no papel do outro, o que detém a falta, segundo inferem os teóricos da psicanálise freudiana e lacaniana. Não se trata de concordar com os postulados dessa corrente, ao contrário, mas de perceber que o discurso midiático reitera e sobrevaloriza o princípio da supremacia masculina, do falo como o agente, o princípio, o norte do mundo. (*ibid*)

As dificuldades encontradas na representação das mulheres, no entanto, parecem se multiplicar quando o assunto são as lésbicas. Sua presença nas telas do cinema é irrelevante e, dificilmente, acontece quando se trata de grandes produções. A temática é, ainda, tratada como um tabu, não apenas pelas produtoras, que prezam, principalmente, pelo retorno financeiro, mas também pelo público conservador que, muitas vezes, além de boicotar a produção, denuncia e protesta contra essa inclusão.

A Walt Disney Company[35], por exemplo, ainda não possui nenhum filme com representação lésbica até o momento. Além disso, a discussão sobre representatividade lésbica, frequentemente, torna-se diluída ou enfraquecida posto que, muitas vezes, esse assunto é discutido e analisado juntamente à situação de outros grupos sob a bandeira "LGBTQ"[36]. Para Hawthorne (2016), a marginalização dessa parcela da sociedade é provocada pela utilização desses termos guarda-chuva ou abrangentes demais, uma vez que, não se tenta entender este grupo de acordo com suas características particulares e atender à suas necessidades específicas.

Apesar das lesbianas terem ganhado um pouco mais de visibilidade nas produções audiovisuais com o crescimento das séries de televisão e das criadas por serviços de *streaming*, o cenário que as lésbicas encaram está longe de ser satisfatório. Apenas inserir essas personagens, ou, às vezes, só momentos entre duas mulheres, em séries e filmes não significa dar um bom reconhecimento a elas. Nem toda representação é positiva.

A aparição das lésbicas nesses programas, na maioria das vezes, insiste em caracterizá-las com visual ou atitudes masculinizadas. Várias vezes são retratadas como grosseiras, mulherengas e sem compromisso, que pulam de um relacionamento para outro. Essas representações, apesar de darem visibilidade às lésbicas, são, muitas vezes, negativas visto que reafirmam preconceitos e estereótipos.

Uma das apresentações mais comuns e danosas para as lésbicas, no entanto, é a de objeto sexual. Independente de serem estereotipadas ou não, elas aparecem nessas narrativas de forma sexualizada e têm seus relacionamentos voltados para o agrado do olhar masculino. Novamente o conceito de *male gaze* entra na composição da mulher nas telas, mas dessa vez ela está se relacionando com outra mulher e, apesar de não existir um homem na cena, ela é construída para fazê-lo presente pelo desejo e pela observação, tornando-a um espetáculo do prazer masculino em vez de uma representação verossímil dessa relação. Dessa forma, como sugere Tania

---

[35] Aqui entendido como as produções que levam a assinatura Disney e não toda e qualquer produção possuída pela companhia.
[36] Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e queer

Navarro-Swain (2000), o relacionamento lésbico não é mais sobre as duas mulheres ali presentes, e sim sobre o homem que as observa.

Esse jeito de representar o relacionamento das lesbianas faz com que uma situação considerada ameaçadora ao poder patriarcal volte a estar sob seu domínio, criando a falsa ideia de necessidade da aprovação masculina. Laura Mulvey explica a fetichização de mulheres nas telas, que também se aplica às relações homossexuais femininas, da seguinte maneira:

> O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do *film noir*); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da *star feminina*). Neste segundo modo, a escopofilia fetichista constrói a beleza física do objeto, transformando-o em alguma coisa agradável em si mesma. (MULVEY, 1983, p.447)

Tal modelação da visão das lésbicas em favor do heterossexual, porém, não é suficiente para “salvá-las”, visto que muitas personagens que representam essa sexualidade ainda têm seu destino condenado. Susan Hawthorne, ao falar da tortura que as mulheres homossexuais sofrem com a sua existência, constata que: “Toda lésbica - independente de classe, etnia, religião ou idade - é um lembrete constante que mulheres podem se virar sozinhas e portanto é julgada merecedora de punição”[37] (HAWTHORNE, 2016). Apesar da autora não estar falando especificamente do roteiro dessas mulheres nas grandes produções audiovisuais, sua afirmação pode ser aplicada a esse contexto uma vez que as ideias da sociedade patriarcal são importantes para a formação da história ficcional das lesbianas.

---

[37]Every lesbian - no matter her class, ethnicity, religion or age - is a constant reminder that woman can do it on their own and therefore is deemed worthy of punishment”

Essa ideia de punição que gira em torno das lésbicas pode se expressar no produto final do cinema e da televisão de diversas maneiras, interferindo, dificultando, ou mais comumente, impossibilitando o “final feliz” dessas personagens. Nem sempre de forma consciente ou intencional, suas histórias são, em maioria, escritas tendo seus finais encurtados, muitas vezes de forma trágica.

Segundo uma lista[38] criada pelo site de notícias voltado para o público lésbico e bissexual, Autostraddle, há um total de 188 personagens pertencentes a esse grupo mortas na televisão desde 1976 até o atual momento. Esse número diluído em todos esses anos já é preocupante, mas se levarmos em conta que a quantidade de mulheres não heterossexuais na televisão foi aumentando com o passar dos anos, o mesmo aconteceu com o número de mortes entre elas. O ano de 2016 sozinho, por exemplo, contou com a fatalidade de cerca de 30 personagens lésbicas.

Pode ser difícil, no entanto, apontar exatamente quantas personagens na televisão e no cinema são ou foram de fato lésbicas, sem que os próprios criadores confirmem isso fora das telas. Muitas vezes, o romance entre duas mulheres é tratado apenas como subtexto ou, apesar das personagens demonstrarem claramente atração pelo mesmo sexo, não utilizam qualquer nome para definir sua sexualidade, deixando essa questão em aberto.

Lexa, nosso objeto principal de análise, por exemplo, não demonstra atração por qualquer personagem do sexo masculino, fala brevemente de seu romance com uma jovem chamada Costia e se relaciona com Clarke (dita bissexual pelos produtores de “***The 100***”), mas em nenhum momento usa qualquer termo para se definir. Essa decisão foi justificada pelos autores através do contexto da série. De acordo com eles[39] , o caráter pós apocalíptico caracterizado pela luta pela sobrevivência e a retratação de diferentes sociedades durante as temporadas explica a ausência de rótulos relacionados a sexualidade e irrelevância do gênero para estruturas sociais.

---

[38] https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/ Acesso em 27 de setembro de 2017

[39] https://twitter.com/jrothenbergtv/status/570775409643532288?lang=en Acesso em 09 de outubro de 2017

De qualquer forma, a morte de personagens que demonstram uma orientação sexual fora da heteronormatividade tornou-se tão frequente que já é tida como um clichê, chamado de tropo "*Bury your gays*"[40] e, apesar de personagens heterossexuais morrerem o tempo todo, deve-se manter em mente a proporção em que estes são representados em relação àqueles não héteros. Também é possível observar que, a partir do momento em que lésbicas são quase que exclusivamente personagens secundárias, ou seja, dificilmente são protagonistas, tornam-se mais facilmente descartáveis ou suscetíveis à narrativas mais pobres que estão a serviço de outras histórias e personagens. Não é incomum, por exemplo, que a morte de lésbicas seja usada meramente como fator de choque ou para mover um arco específico de uma temporada ou do protagonista.

É necessário realçar que nem toda morte de uma personagem lesbiana ou bissexual se dá nesse modelo ou por essas razões. Algumas personagens encontram seu fim mesmo enquanto protagonistas e, às vezes, como um avanço de sua própria narrativa, é o caso do episódio "San Junipero" da série "***Black Mirror***"[41], onde Yorkie e Kelly morrem mas decidem ficar juntas em uma realidade alternativa. Alternativamente, Poussey Washinton, de "***Orange is the New Black***"[42], morre sufocada por um policial durante uma revolta na prisão de *Litchfield*. Embora sua morte seja trágica, Poussey era uma entre várias personagens relevantes não heterossexuais da série, tornando seu óbito mais que apenas um clichê narrativo que representa a morte ou a dor como uma punição por sua orientação sexual.

---

[40] Tropo "Enterre seus gays"
[41] Produzida pelas empresas produced by Zeppotron for Endemol. Atualmente distribuída mundialmente pela Netflix.
[42] Série original da Netflix.

3. LEXA KOM TRIKRU

Para compreender a representação lésbica em algumas produções audiovisuais e como elas podem reforçar concepções do senso comum, será analisada neste capítulo a construção da personagem Lexa, do programa seriado de televisão estadunidense ***"The 100"***. Como dito anteriormente, o seriado do qual a personagem faz parte é situado em um universo distópico pós-apocalíptico, em que a Terra sofreu um ataque nuclear, tornando-se, supostamente, inabitável e dizimando a humanidade, com exceção de uma parcela da população que já estava vivendo em unidades espaciais fora da órbita terrestre. Com a falência dos recursos dessas unidades espaciais, chamadas de Arca, 100 menores infratores[43] são mandados de volta à Terra para testar a sobrevivência no planeta. Ao chegarem, descobrem não apenas que é possível sobreviver, mas que outros grupos de humanos já o habitam. Estes grupos, apelidados de Terra-firmes, pelos jovens da Arca, são, inicialmente, vistos como hostis, possuindo culturas e leis completamente diferentes daqueles da Arca. A relação complexa e, muitas vezes, letal entre os *Skaikru* (que vieram da Arca) e os Terra-firmes (nascidos na Terra) é um dos principais conflitos da série. Lexa, nosso objeto de estudo, é apresentada na segunda temporada, após a morte de sua mentora, Anya, como a líder desse povo. A personagem tem o título de Comandante ou *Heda* (em trigedasleng, a língua dos Terra-firmes), e é a responsável por unir os 12 clãs de Terra-firmes sob uma coalizão.

Por se tratar de um contexto distópico, a série é proposta de forma que tanto papéis de gênero como rótulos de sexualidade não sejam relevantes nessa sociedade,

[43] Devido a seu espaço e seus recursos escassos, a Arca possui regras e leis rigorosas, como, por exemplo, alimentos e medicações limitadas para cada habitante e número restrito de filhos permitidos por casal. De acordo com as leis da Arca, todos os infratores maiores de idade são mortos, enquanto os menores de idade são mantidos em celas durante um período de tempo de acordo com o delito. Os 100 delinquentes enviados para a terra são, portanto, todos menores de idade e cometeram diferentes tipos de infrações.

decisão defendida por seu criador, Jason Rothenberg, em uma entrevista[44] para o site *AfterEllen*[45]:

> No nosso mundo, eu entendo como isso é importante. No mundo do programa - não é sobre qual é a sua orientação sexual, ou qual seu gênero, se você possui uma deficiência ou não - é apenas se você é forte ou não. Você vai me ajudar a sobreviver hoje ou não? Ninguém se importa com quem você está fazendo sexo ou quem você ama ou qual a sua cor. .[46] (ROTHENBERG, 2016)

Ainda na mesma entrevista Rothenberg observa:

> Então como esse tipo de visão maior de mundo no programa, se tornou óbvio para nós que a sexualidade, que a orientação sexual de alguém seria indiferente.[47] (*Ibid*)

Dessa maneira, as figuras femininas do seriado, frequentemente, têm posições de poder e liderança, enquanto a sexualidade de Lexa e seu relacionamento com Clarke, personagem protagonista do programa, não causam nenhum tipo de estranhamento, ainda que se trate de um relacionamento homossexual. No entanto, reforçamos que nenhuma produção audiovisual pode ser retirada completamente do contexto social em que estamos inseridos, uma vez que este material é consumido por milhões de pessoas por todo o mundo de forma que seu conteúdo pode ter alguma influência ou impacto sobre esse público.

---

[44] Disponível em: http://www.afterellen.com/tv/470483-100-creator-jason-rothenberg-queer-female-lead-clexa-dynamic-season-3 Acesso em: 17 de novembro de 2017.

[45] Site de notícias e entretenimento com conteúdo voltado para lésbicas e mulheres bissexuais.

[46] In our world, I understand how important that is. In the world of the show, it's more—it's not about what your sexual orientation is, or what your gender is, if you're disabled or not—it's just are you strong or not. Are you going to help me survive today or not? Nobody gives a fuck who are you having sex with or who you love or what color you are. (Tradução Livre)

[47] So with that sort of bigger world view in the show, it became obvious to us that sexuality, that someone's sexual orientation would be the same; that it'd be looked at the same way we looked at race or looked at the other things. (Tradução Livre)

3.1 Metodologia: Análise de conteúdo

Para realizarmos a análise sobre a personagem, devemos, primeiramente, explicar o método escolhido. Tendo em vista que buscamos observar mais profundamente vários elementos que compõem Lexa e sua trajetória no seriado, iremos nos obter no seu figurino, nos diálogos, na trilha sonora e nos enquadramentos usados em nas cenas que protagoniza. Optamos por trabalhar com a análise de conteúdo, metodologia explicada por Laurence Bardin como:

> Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter 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) desta mensagem. (BARDIN, 2016, p. 42).

Para a autora, este conjunto de técnicas pode ser usado tanto para a análise de significados quanto de significantes e abrange diferentes produtos comunicacionais, criticando, dessa forma, autores que excluem do campo de aplicação da análise de conteúdo tudo aquilo que não é exclusivamente linguístico como, por exemplo, produções audiovisuais. Bardin, aponta que o analista de comunicação deve buscar "compreender o sentido da comunicação (como se fosse o receptor normal), mas também, e, principalmente, desviar o olhar para outra significação, outra mensagem entrevista por meio ou ao lado da mensagem primeira" (*ibid,* p.47). Desta forma, deve-se buscar não apenas o que está na superfície, mas juntamente a ele, tudo aquilo que pode estar oculto ou colocado de forma menos explícita. De acordo com a autora:

> Não se trata de atravessar significantes, para atingir significados, à semelhança da decifração normal, mas atingir através de significantes, ou de significados (manipulados), outros 'significados' de natureza psicológica, sociológica, política, histórica etc. (*ibid,* p. 48).

Isto posto, Bardin propõe que a análise de conteúdo seja organizada e feita a partir de três etapas, sendo a primeira a Pré-Análise, a segunda a Exploração do material e a terceira o Tratamento dos resultados obtidos e interpretação. A pré-análise é uma fase mais intuitiva de organização e observação inicial do objeto a ser analisado e tem como objetivo sistematizar as primeiras ideias de forma que possa ser criado um esquema preciso para desenvolver as etapas seguintes. A pré-análise é ainda dividida em 3 tópicos sendo eles: As escolhas do **documentos a serem analisados**, a **formulação de objetivos e hipóteses** que serão confirmadas ou não ao final do estudo e a **elaboração de indicadores** para a análise sendo estes a categorização de elementos comuns entre os documentos analisados em temas de acordo com a sua frequência, manifestação e relevância para a hipótese a ser verificada. Estes tópicos, no entanto, não necessariamente devem seguir esta ordem cronológica específica para serem realizados, mas estão fortemente ligados entre si.

A segunda fase da análise é a exploração do material propriamente dito. A partir das escolhas feitas na pré-análise (escolha do material, hipótese e indicadores) tem-se uma observação aprofundada e sistematizada do objeto de pesquisa. Como aponta Bardin "Se as diferentes operações da pré análise forem convenientemente concluídas, a fase de análise propriamente dita não é mais do que a aplicação sistemática das decisões tomadas." (*ibid,* p. 131).

A terceira e última etapa, o tratamento dos resultados obtidos e interpretação, consiste em se propor inferências e, em seguida, interpretações, de acordo com os objetivos iniciais a partir do tratamento dos resultados brutos adquiridos na exploração do material. O resultado deste processo pode ainda levar à novas análises, de acordo com Bardin:

> Por outro lado, os resultados obtidos, a confrontação sistemática com o material e o tipo de inferências alcançadas podem servir de base à outra análise disposta em torno de novas dimensões teóricas, ou praticadas graças a técnicas diferentes. (*ibid,* p. 132)

3.2 Pré-análise

Para começar nossa pré-análise, julgamos necessário explicar nosso interesse pelo objeto de estudo de forma a justificar as escolhas feitas nesta etapa de nosso projeto. Como fãs casuais do seriado, desde sua primeira temporada, o aparecimento de Lexa, rapidamente, tornou-se, para nós, uma das maiores atrações do seriado e sua posterior revelação como personagem lésbica aumentou ainda mais o sentimento de identificação e apreço para com a Comandante. Ao acompanhar notícias sobre o seriado e a personagem, especialmente a partir das mídias sociais dos criadores da série, que mostravam entender a importância da boa representatividade de minorias na televisão, e reconhecer que parte significativa de seu público engajado nessas mídias fazia parte do público LGBT, foi-se criando uma grande expectativa em relação à Lexa e sua história com Clarke. Essa expectativa, no entanto, transformou-se em decepção e tristeza, uma vez que a personagem foi morta menos de dois minutos depois de ter seus sentimentos correspondidos por Clarke. A nosso ver, é relevante estudar a personagem por ser representativa de inúmeros produtos midiáticos contemporâneos, tais como novelas, filmes e outras séries, que repetem o desfecho trágico para uma lésbica.

Desta forma, para separar o material a ser analisado foi feita, inicialmente, uma observação casual e superficial de toda a série, de forma que puderam ser captados elementos e cenas mais relevantes sobre a personagem e sua história. Feito isso, decidimos analisar somente os episódios em que ela aparece de fato, o que se reduz apenas a 15 episódios, sendo destes, nove pertencentes à segunda temporada e seis à terceira. A partir disso, observamos a necessidade de reduzir mais nosso corpus, de forma a concentrar-nos apenas nas cenas em que Lexa aparece, o que somam 66 ao todo.

Essas cenas foram, então, devidamente decupadas, a partir da transcrição dos diálogos, utilizando como fonte os episódios e as legendas disponibilizadas pela *Netflix*. A decupagem também incluiu a descrição de figurinos, maquiagem, cenários, trilha

sonora, enquadramentos, além de descrições das ações realizadas tanto por Lexa, quanto por outros personagens relevantes.

Após realizarmos as etapas de observação superficial inicial, posteriormente a seleção e decupagem do material, propomos duas hipóteses a serem verificadas posteriormente. A primeira é que, apesar da construção de uma personagem lésbica forte e admirável, as circunstâncias da morte de Lexa reforçam tropos narrativos danosos à comunidade lésbica. A segunda hipótese que apresentamos é que o relacionamento com Clarke é o princípio norteador da história de Lexa, a qual, mesmo retratada em várias cenas como singular e poderosa, é apenas um apêndice de Clarke. Para testar as duas hipóteses criamos três indicadores, ou temas, que nos auxiliarão na análise. São eles: a **caracterização da personagem**, isto é, de que forma Lexa é apresentada, tanto na aparência física, quanto em suas ações e falas, momentos em que expressa ideais, força ou vulnerabilidade. O segundo indicador é sua **relação com Clarke,** incluindo a aproximação entre as duas até o romance. O terceiro indicador é **a morte de Lexa**, em que daremos relevância às circunstancias do acontecimento. Os três indicadores estão, muitas vezes, interrelacionados, mas consideramos por bem analisá-los separadamente, com o intuito de observá-los melhor.

3.3 Exploração do material

3.3.1 A caracterização da Comandante

É possível observar, durante as cenas analisadas, como a personagem é construída de forma a ocupar uma posição de poder. Em primeiro lugar, Lexa usa um figurino principal, constituído por um conjunto de calça e camiseta, ambos de cor preta, com adornos de metal e couro, semelhantes a uma armadura em sua cintura, ombros, punhos e coxas. Tal uniforme, apesar de ser ajustado ao corpo da personagem, não a sexualiza, cobrindo seus braços e pernas por completo e se assemelhando a uma vestimenta de batalha. Esse figurino apresenta uma variação durante as cenas

analisadas, que consiste no acréscimo de uma ombreira maior de metal em um só ombro e uma longa faixa vermelha, indicadora do status de Comandante.

Imagem 1 - Lexa fugindo do gorila Pauna na segunda temporada

Fonte: Pinterest[48]

Imagem 2 - Lexa em seu trono em Polis na terceira temporada

Fonte: Reddit[49]

[48] Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/451204456398586281/> Acesso em 14 de dez. 2017
[49] Disponível em: <https://www.reddit.com/r/femalefashionadvice/comments/5xl8ji/whose_tv_style_do_you_wish_you_could_steal/> Acesso em 14 de dez. 2017

É importante que analisemos também a maquiagem da personagem. Lexa possui uma pintura facial que aparece em alguns momentos da narrativa e se caracteriza por uma grande faixa preta na área dos seus olhos, da qual escorrem três linhas por suas bochechas como se feitas pelos dedos indicadores, do meio e anelares. A cor dessa mancha é dada ao fato dela ter o intuito de parecer o próprio sangue da personagem, chamado de sangue da noite. Essa característica é adquirida a partir de herança genética e, segundo a tradição dos Terra-firmes, apenas aqueles com esse sangue escuro podem ser Comandantes.

Imagem 3 - Lexa durante uma batalha na terceira temporada

Fonte: Variety[50]

[50] Disponível em: <http://variety.com/2016/tv/features/100-lexa-dead-showrunner-apologizes-letter-to-fans-1201738607/> Acesso em 14 de dez. 2017

Imagem 4 - Lexa em momento de guerra na segunda temporada

Fonte: Spotern[51]

A pintura reproduzida em seu rosto é semelhante a pinturas faciais tribais e indígenas de diferentes origens, estas tendo diversos significados, entre eles o de guerra, em que a pintura pode ser tanto um pedido de proteção como uma ameaça. Pinturas faciais podem simbolizar, além disso, *status*, dependendo de seus desenhos.

Essa pintura está sempre acompanhada de uma medalha dourada no centro da testa da personagem (o inverso, no entanto, não é regra, podendo Lexa usar apenas a medalha sem a pintura). Tal maquiagem aparece nas cenas analisadas tanto com o figurino completo quanto com o figurino sem a faixa de comandante, como pôde ser percebido nas cenas analisadas. Essa composição da personagem está diretamente associada à posição de poder em que ela se encontra bem como ao seu *status*, tanto de Comandante quanto de guerreira. Lexa nunca vai à qualquer batalha sem essa pintura, assim como apresenta o conjunto de figurino completo quando está à frente do seus exércitos e dos seus súditos.

Um exemplo dessa situação, bastante emblemática na caracterização da personagem, ocorre no episódio quatro da terceira temporada, *Tronos em risco*, em que é possível perceber claramente a importância da faixa em sua vestimenta, ligando-a ao poder de Comandante, e da sua pintura facial em relação à batalhas. No

[51] Disponível em: <https://www.spotern.com/en/spot/tv/les-100/46613/le-maquillage-de-guerre-de-lexa-dans-the-100> Acesso em 14 de dez. 2017

início do episódio a personagem está em um salão com os líderes dos outros clãs, onde seu trono se encontra em posição elevada e central em relação aos outros líderes. Lexa usa, nessa cena[52], a ombreira e faixa vermelha, assim como a medalha dourada em sua testa. No entanto, não apresenta a pintura em seu rosto. A reunião tem como objetivo sentenciar a Rainha Nia de Azgeda[53] por seus crimes. A personagem está sentada quando fala:

> Lexa: *Embaixadores da coalizão, hoje honramos nosso acordo. O clã que ficar contra um de nós fica contra todos.*
>
> Titus (em trigedasleng): *Tragam a acusada.*

A cena se desenvolve com a sentença de morte para Nia, porém ela convoca uma moção de censura para tirar Lexa do trono. Titus (mentor e protetor da Comandante) ignora o anúncio e então outros líderes se levantam simbolizando seu apoio a Nia.

> Nia: *Hoje é o dia do julgamento. Convoco uma moção de censura.*
>
> Titus: *Levem esta rainha para conhecer seu destino.*
>
> Líder (em trigedasleng): *Não tão rápido. Não mais comandante.*
>
> Outros líderes (em trigedasleng): *Não mais comandante.*

O golpe, contudo, não tem validade pois falha em ser unânime. Todos os líderes que o apoiaram são sentenciados à morte, mas Lexa não comanda suas execuções para evitar uma guerra entre os 12 clãs. Ela se dispõe a resolver a ameaça diretamente com Nia.

> Lexa: *Ambas sabemos o que você quer, Nia. Se me acha incapaz de comandar, me desafie e vamos terminar com isso.*
>
> Nia: *Muito bem, você está desafiada.*
>
> Lexa: *E eu aceito seu desafio.*
>
> Titus: *Que assim seja.*
>
> Titus: (em trigedasleng) *Combate único.*

---

[52] Dispponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AoGKteSunNk> Acesso em 14 de dez. 2017

[53] Um dos doze clãs de Terra-firmes.

> Titus: *Guerreiro contra guerreiro. Até a morte. Nia de Azgeda, quem escolhe como seu campeão?*
>
> Nia: *Meu filho, Roan. Principe de Azgeda.*
>
> Titus: *Heda, quem lutará por você?*
>
> Lexa (em trigedasleng): *Sou a comandante, ninguém luta por mim.*

Dessa forma, Lexa segue para a batalha com Roan em uma arena. Nessa cena [54], a personagem aparece usando a ombreira e a faixa vermelha juntamente com a pintura facial e a medalha dourada. Apesar de retirar o acessório com a faixa no início da luta, pode-se concluir a importância desse ornamento em relação ao *status* da personagem, de líder e Comandante dos 12 clãs. Igualmente, pode-se inferir a simbologia da pintura em seu rosto, descrita acima, sendo significativa da personagem como guerreira.

Todavia, é importante lembrar que existem algumas exceções a esta vestimenta, principalmente, na terceira temporada, quando a ambientação se passa em Polis[55]. Durante a segunda temporada, quando está em um acampamento rumo à guerra, a personagem veste roupas casuais, de tecidos leves, disfarçada de prisioneira do próprio povo. Na temporada seguinte, durante alguns de seus momentos mais íntimos, em seu aposento pessoal, a personagem usa uma blusa diferenciada, também de manga comprida e na cor cinza, porém levemente mais solta, com os ombros à mostra e sem adornos. No entanto, em Polis, mesmo nesses momentos íntimos, Lexa sempre está usando sua medalha dourada, mostrando que, ainda que em situações de menor imponência, ela mantém seu *status* de Heda.

Outro ponto observado foi a da exploração dos jogos de câmera. Os enquadramentos em Lexa permitem observar um uso repetitivo do ângulo *contra-plongée*. Essa posição da câmera é conhecida por passar sensação de superioridade do personagem, como é afirmado por Nielson Ribeiro Modro.

> O contra-plongée, ou contra-pico, equivale ao inverso do plongée já que aqui o plano é realizado com o posicionamento da câmera

---

[54] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nKDq5MajwkQ> Acesso em 14 de dez. 2017

[55] A capital para os Terra-firmes.

> com um olhar de baixo para cima, tendo aqui um efeito psicológico de engrandecer o assunto ou mesmo enaltecer o personagem. (MODRO, 2008, p. 32)

Um exemplo da forma mais frequente do uso desse ângulo em relação à Lexa está presente no episódio 14 da segunda temporada, *O guarda-costas de mentiras*, quando Lexa está sentada em seu trono no acampamento da guerra. Clarke entra com um guerreiro Terra-firme, que foi mandado para matar Octavia, do Povo da Arca. Lexa, ao se levantar para ordená-lo que espere por um novo comando, é, então, filmada de baixo para cima. Essa visão que a câmera dá à personagem reforça, de fato, sua situação de comando, principalmente ao dar uma ordem a seu súdito. Tal ângulo é usado mais de uma vez enquanto Lexa está em seu trono, assim como enquanto ela está se pronunciando publicamente à frente de seu povo.

Imagem 5 - Lexa em contra-plongée em Polis na terceira temporada

Fonte: Screencapped

A construção da personagem por meio da maquiagem, do figurino e dos planos fotográficos representa a caracterização de uma mulher independente, modelo diverso do que é esperado usualmente para esse gênero. A ideia da distinção entre os gêneros de forma dicotômica, colocando a mulher em posição de submissão e o homem em posição de poder, é bastante criticada pelos Estudos Feministas, como observa Guacira Lopes Louro:

> A lógica dicotômica carrega essa idéia. Em conseqüência, essa lógica supõe que a relação masculino-feminino constitui uma oposição entre um pólo dominante e outro dominado — e essa seria a única e permanente forma de relação entre os dois elementos. (LOURO, 1997, p. 33)

Dessa forma, a personagem rompe com essa lógica e com o ideal de mulher regido pelo "natural-reprodutivo" e dependente, recusando a reprodução de características tidas como feminilidades[56], segundo a sociedade em que estamos inseridas, e negando a subordinação ao papel masculino.

Lexa é uma guerreira, assim como as lendárias amazonas, e sua autossuficiência em relação à figura do homem, segundo Tânia Navarro-Swain (2000), consiste em uma constante ameaça ao poder do masculino heterossexual, e, dessa forma, ambos não podem coexistir. Então, mesmo que a realidade do programa seja diferente da realidade percebida na maioria dos países do Ocidente, a existência dessa personagem tem grande importância para o imaginário social da sociedade ainda regida por valores patriarcais e heterossexuais.

Entretanto, ao contrário do que Navarro-Swain apresenta como caracterização comum da mulher guerreira e da lésbica, Lexa não é masculinizada. Suas características físicas não tentam imitar as do homem assim como ela não tenta tomar o lugar do papel masculino. A personagem mantém feições e atributos considerados femininos, mesmo estando em uma posição social que é tida como não-feminina para a nossa realidade.

3.3.2 Clexa

Um dos pontos mais frequentes percebidos ao analisar as cenas de Lexa foi, claramente, a presença de Clarke e o relacionamento estabelecido entre as duas personagens no decorrer do programa. Com exceção do momento introdutório de Lexa, quando ainda não fora apresentada à Clarke, todas as demais cenas em que a

---

[56] Óbvias do gênero feminino.

Comandante aparece tem, ou a presença da líder da Arca, ou a mesma como assunto principal.

Não são muitas, porém, as cenas em que Clarke não está fisicamente presente, mas ela se faz evidente no diálogo apresentado, como é observado, por exemplo, no terceiro episódio da terceira temporada, *Vós que entrais*[57]. Lexa está treinando seus possíveis sucessores ao lado de Titus, quando ela menciona a cúpula para negociar um tratado com os *skaikru*.

> Lexa: *Ainda acha que a cúpula é uma má ideia?*
>
> Titus: *Tem boas intenções, Heda. Mas agora não é hora pra isso. Seus inimigos se aproximam. Quando Nia a atacar, seu foco deve ser ela. Em vez disso, a irrita ainda mais oferecendo aos skaikrus um lugar à sua mesa.*
>
> Lexa: *Não vou deixar o medo da guerra ditar nosso objetivo.*

Nesse momento, Titus demonstra preocupação e questiona Lexa em relação à aceitação de sua decisão pelos 12 clãs. Lexa rebate seu indagamento de forma rápida e confiante ao falar:

> Lexa: *Vão aceitar, quando virem Wanheda*[58] *se curvar diante de mim.*
>
> Titus: *Ela nem sequer quer vê-la. E mesmo assim sempre a engrandece, Por quê?*
>
> Lexa: *Clarke engrandece a si mesma. Ela é especial.*

Nesse diálogo, em que Wanheda se refere à Clarke, ela não está presente mas é um dos assuntos centrais da conversa. Percebe-se, também, a atenção que Lexa dedica à personagem quando se refere a ela como especial, palavra que nomeia alguém com características singulares e admiráveis. Além disso, é possível inferir que, uma vez que toda a construção narrativa da Comandante está diretamente ligada à de

---

[57] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zFWymy5-eU4> Acesso em 13 de dez. 2017

[58] Wanheda, traduzido como “Comandante da morte”, é o apelido que Clarke recebe dos Terra-firmes após derrotar os montanheses.

Clarke, a sua existência como personagem sugere uma dependência grande para com a líder da Arca.

Outro ponto importante de ressaltar no relacionamento estabelecido entre as personagens é o de como Clarke influencia as decisões de Lexa e como todas as suas atitudes acabam girando em torno de Clarke. Desde a primeira interação entre as duas líderes, no sétimo episódio da segunda temporada, intitulado *Por muito tempo no abismo*, as imposições de Lexa são realinhadas segundo as vontades de Clarke. A Comandante, que pretende punir o povo da Arca pelo assassinato de 300 de seus guerreiros, permite que Clarke a convença de que os Terra-firmes precisam se unir aos *skaikru* durante a guerra, mesmo que Lexa não estivesse disposta a uma negociação. A personagem, sentada em seu trono com um punhal em mãos, conversa com Clarke[59]

Lexa: *Tem uma resposta para mim, Clarke do Povo dos Céus?*

Clarke: *Eu vim fazer uma oferta.*

Lexa: *Isso não é uma negociação.*

Indra (em trigedasleng): *Deixe-me matá-la e acabar com isso.*

Lexa gesticula para que Indra pare de falar sem desviar seu foco de Clarke.

Clarke: *Posso te ajudar a derrotar os montanheses.*

Lexa: *Prossiga.*

Lexa confia imediatamente em Clarke, colocando seus objetivos e as tradições de seu povo em segundo plano. Posteriormente, outras cenas nos permitirão observar que a Comandante, constantemente, contorna as leis dos Terra-firmes para atender aos pedidos de Clarke, mesmo que não instantaneamente. No quinto episódio da terceira temporada[60], por exemplo, após o povo da Arca dizimar mais um exército de guerreiros Terra-firmes enquanto estes dormiam, Clarke, novamente, recorre à Lexa para poupar o seu povo. A Comandante, que tem como sua maior lei e tradição a teoria de que sangue se paga com sangue, decide revogar essa decisão a pedido da líder da Arca.

---

[59] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fXR3LqGDhiQ> Acesso em 13 de dez. 2017
[60] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WKtEE60Q5Ag> Acesso em 13 de dez. 2017

Lexa: *Então, nos diga, Clarke, Como termina? Pensou em um modo de salvar seu povo de novo?*

Clarke: *Não. Só você pode fazer isso. O que aconteceu aqui foi um ato de guerra. Seu exército veio nos ajudar e meu povo acabou com ele. Tem todo o direito de retaliar. Todo o direito de nos exterminar. Ou pode mudar o modo de agir.*

Indra: *Por que ela mudaria? Sangue se paga com sangue.*

Clarke: *Sério? Pois do jeito que eu vejo, isso só faz com que todos morram. Então, que tipo de líder quer ser? O tipo que mata sempre que pode porque esse é o modo ou o tipo que mostra ao mundo um modo melhor?*

Lexa: *Considera não se vingar de um massacre um modo melhor?*

Clarke: *Se acabar com o ciclo de violência, sim. Se trouxer a paz, sim. Alguém tem que dar o primeiro passo. Que seja você. Você diz que quer paz. Que tudo o que fez era pra atingir isso. Mas, aqui estamos, à beira de outra guerra. Uma guerra que você pode parar.*

Indra: *Comandante, não pode estar considerando isso.*

Lexa: *Não estou considerando. Vou fazer isso.*

Lexa, então, vai contra o desejo e as leis de seu povo, ameaçando a aliança entre os 12 clãs, para atender ao pedido de Clarke. Dessa forma, pode-se inferir que a Comandante, por mais poderosa e imponente que seja, se deixa convencer facilmente pela líder da Arca. O ápice dessa relação em que uma dá as ordens e a outra obedece ocorre no fim do terceiro episódio da terceira temporada, quando, momentos após Titus defender Lexa de um embaixador de Azgeda dizendo que “A Comandante não se curva diante de ninguém”, a personagem se ajoelha para Clarke e diz[61]:

Lexa: *Juro lealdade a você, Clarke kom skaikru. Juro tratar suas necessidades como as minhas e seu povo como o meu.*

[61] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tsFCPxvvSzU> Acesso em 13 de dez. 2017

Imagem 6 - Lexa se ajoelhando para Clarke na terceira temporada

Fonte: Youtube[62]

Em contrapartida, Clarke teria se ajoelhado para Lexa anteriormente no mesmo episódio[63], porém de forma arquitetada, para convencer os outros clãs de que a "poderosa Wanheda", ainda é inferior ao poder da Comandante. Em momento algum durante o programa, no entanto, Clarke demonstra de forma sincera o mesmo compromisso para com a Comandante como Lexa demonstra em relação à líder da Arca.

Também é fácil notar que todas as cenas que a Comandante demonstra vulnerabilidade ocorrem quando está na companhia de Clarke. Lexa reserva seus sentimentos e suas intimidades para a personagem de forma que não o faz com nenhum outro e só deixa transparecer sentimentos pessoais quando está a sós com a líder *skaikru*. O momento em que Lexa demonstra maior confiança em Clarke, por exemplo, é logo antes de sua morte, quando ambas estão deitadas nuas, juntas na cama, em um momento pós sexo. Lexa está envolvida por Clarke, completamente desprotegida. Enquanto isso, elas conversam sobre o passado de Lexa, assunto claramente difícil para a personagem.

---

[62] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=23NIL4iixjg> Acesso em 14 de dez. 2017
[63] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sPUfP3ecTeg> Acesso em 13 de dez. 2017

Imagem 7 - Lexa e Clarke na cama após cena íntima na terceira temporada

Fonte: Tumblr[64]

Imagem 8 - Lexa e Clarke se beijando na terceira temporada

Fonte: AfterEllen[65]

Durante a decupagem, foi observado outro elemento relevante para nossa análise. Ao analisarmos com atenção a trilha sonora da série, foi notado que Lexa não possui uma trilha sonora específica. As cenas que protagoniza dispõem apenas de

[64] Disponível em: <https://www.tumblr.com/search/elyza%20lexa> Acesso em 4 de dez. 2017
[65] Disponível em: <http://www.afterellen.com/tv/477215-100-recap-3-07-may-meet/5> Acesso em 14 de dez. 2017

músicas incidentais, que compõe o ambiente de acordo com o contexto, como, por exemplo, tensão e suspense. As cenas mais íntimas ao lado de Clarke são embaladas pela música “Clexa Theme”[66], composta por Tree Adams.

Finalmente, na cena da morte de Lexa[67], Clarke é tão ou mais importante que aquela que agoniza. Após levar um tiro por engano, Clarke tenta estancar o sangue da Comandante, pressionando o ferimento. Apesar de sua dor, Lexa tenta sempre confortar e cuidar da outra:

> Clarke: *Você vai ficar bem, Fique deitada, está bem?*
> Lexa: *Não tenha medo.*
> Clarke: *Você vai ficar bem. Fique quieta.*

Pouco tempo depois, Titus se aproxima de Lexa, colocando as mãos nas laterais de sua cabeça. Falando com olhos marejados.

> Titus: *Perdoe-me, Heda*.
> Lexa: *(em trigedasleng) Nunca mais tente machucar Clarke. Jure.*
> Titus: *Eu juro.*

Lexa pede a Titus, seu conselheiro e braço direito, apenas para que prometa não machucar Clarke e em diálogo posterior pede para que ele sirva ao próximo comandante assim como a serviu. Não dá qualquer ordem em relação a seu povo, a ações imediatas a serem tomadas ou à manutenção de tradições ou sobre seguir seu modelo de comandar. Em seguida Clarke se volta para Lexa, falando para que ela não desista. Mais uma vez, Lexa se mostra mais preocupada com a segurança de Clarke do que com fato de que está morrendo:

> Lexa: *Não vou. Meu espírito vai continuar a viver.*
> Clarke: *Não, não vou deixar você morrer!*
> Lexa: *Não pode fazer nada agora. O próximo comandante vai proteger você.*
> Clarke: *Não quero o próximo comandante. Quero você.*

Visto que os Terra-firmes acreditam na passagem do espírito de um Comandante para o próximo, Lexa se mostra resignada com sua morte, ao mesmo tempo que consola o par amoroso:

> Lexa: *Clarke.*

---

[66] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9uDewMh5SIU> Acesso em 13 de dez. 2017
[67] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jSKS3eWcTBU> Acesso em 13 de dez. 2017

> Clarke: *Estou aqui.*
> Lexa: *(em trigedasleng) Minha luta acabou*.
> Clarke: *Não, não. Não vou aceitar isso.*
> Lexa: *Você tinha razão, Clarke. A vida é mais do que apenas sobreviver.*

Clarke, então, se despede de Lexa recitando dizeres fúnebres *Skaikru* e a beija. Quando o rosto da Comandante é mostrado novamente, ela se encontra morta.

Através do material aqui analisado podemos inferir que, o fato de Lexa ser uma personagem secundária, certamente faz com que seu desenvolvimento seja mais superficial em relação à protagonista. No entanto, toda a existência de Lexa gira ao redor de Clarke. Apesar de ter uma posição de grande importância para a narrativa de "***The 100***", especialmente na terceira temporada, Lexa tem pouca ou nenhuma interação com a maioria dos outros personagens da série. Ao mesmo tempo, apesar de ser retratada constantemente como forte, independente e dominadora, tem esses aspectos contraditos quando se trata de Clarke, visto que suprime seus desejos e altera suas ações e decisões em favor da *Skaikru*. A dinâmica do relacionamento das duas se assemelha aos relacionamentos heterossexuais, frequentemente retratados em produções audiovisuais, nos quais, de acordo com Liliane Machado (2016), a mulher, em nome do amor romântico, é diminuída tendo sua narrativa direcionada para servir exclusivamente à de seu parceiro. Tania Navarro-Swain caracteriza essa disposição das mulheres em relação ao amor como sendo o dispositivo amoroso. Segundo ela:

> É a reprodução de antigas fórmulas que caracterizaram as mulheres: doces, devotadas, amáveis e, sobretudo, amantes. O amor as atualiza na expressão identitária de 'mulheres': é sua razão de ser e de viver. Elas estão prontas ao sacrifício e ao esquecimento de si por 'amor'. (NAVARRO-SWAIN, 2017)

Esse dispositivo impõe que o desejo máximo das mulheres seja a realização amorosa e que elas não estarão satisfeitas enquanto não encontrarem alguém para amar. Em uma sociedade dominada pelos ideais do homem heterossexual, essa concepção, segundo Navarro-Swain, serve para controlar a mulher, definida por essa idealização do amor romântico. Assim, o fato de a narrativa de Lexa ser voltada

majoritariamente para Clarke a enquadra nessa disposição de mulher presa ao ideal do relacionamento romântico, ainda que esse relacionamento não seja heterossexual. A personagem pode ser a figura máxima de poder dentro do programa, mas se não satisfizer sua busca pelo amor nunca será feliz.

3.3.3 A morte

A morte de Lexa é, sem dúvida, um dos momentos mais polêmicos de todo o seriado "***The 100***". Primeiramente, pela decisão de matar uma das personagens preferidas do público, o que comumente já evoca reação dos fãs, que, muitas vezes, tem forte conexão emocional com aquela produção, como explica Henry Jenkins:

> Fãs reconhecem que o relacionamento com o texto ainda é experimental, que seus prazeres costumam existir à margem do texto original e em confronto com os esforços do produtor em controlar seu significado. Ao mesmo tempo em que fãs demonstram ligação particularmente forte com narrativas populares, agem sobre elas de forma que as tornam propriedades que, em certo sentido, são suas, eles também têm ciência aguda e triste de que essas ficções não pertencem a eles e que outra pessoa tem o poder de fazer coisas com esses personagens que contradizem diretamente os interesses culturais dos próprios fãs. Às vezes os fãs reagem a essa situação com deferência aos produtores televisivos, mas muitas vezes reagem com hostilidade e raiva diante daqueles que detêm o poder de "remanejar" suas narrativas para virar algo totalmente diferente daquilo que a audiência deseja. (JENKINS, 2015, p.43).

Apesar do que observa o autor, a morte de Lexa não é de todo surpreendente no contexto do programa, que se passa em meio a ambientes hostis e guerras constantes. A posição de Lexa enquanto Comandante dos 12 clãs também aumentava seu risco de morte consideravelmente.

Lexa foi mostrada em situações de perigo, frequentemente. Na segunda temporada no episódio *Sobrevivência*[68] *do mais apto* foi confrontada com uma espécie de gorila gigante, chamada Pauna, da qual foi salva por Clarke. Na mesma temporada, ainda, um confronto entre o povo da Arca e os Terra-firmes contra um terceiro grupo chamados de Montanheses a pôs na mira direta de mísseis e outras armas de fogo. Na temporada seguinte, a Comandante se encontra em mais situações de grande risco, como em sua luta pelo trono contra Roan[69], príncipe de Azgeda, extremamente habilidoso, em um combate até a morte, superando-o no último momento, após quase morrer empalada por uma lança. Ou no episódio *Treze*[70], quando Semmet, um de seus súditos, enfurecido com a decisão de Lexa de não se vingar de um ataque cometido contra seu vilarejo pelos *Skaikru*, clama "morte à Comandante" e tenta atacá-la diretamente, sendo impedido por Titus, que o mata antes que conseguisse chegar até ela.

A Comandante também menciona sua própria morte, algumas vezes, durante o seriado, muitas delas, para falar que, no caso de seu perecimento, seu espírito escolherá o próximo Comandante, o que demonstra sua aceitação de que a vida de comandantes costuma ser curta. Este fato, em determinado momento é, inclusive, ironizado por Clarke. Após o duelo com Roan, em *Jogo de Tronos*[71], Lexa visita o quarto da *Skaikru*. As duas se encontram sentadas de forma próxima enquanto Clarke troca as bandagens da mão de Lexa, ferimento fruto do combate.

> Clarke: *Aquela garota que estava com Nia, Ontari. O que vai acontecer a ela?*
>
> Lexa: *Só voltará depois do conclave, após minha morte.*
>
> Clarke: *Fala de alguma coisa além da sua morte?*

As duas então compartilham pequenos sorrisos, um dos raros momentos em que Lexa demonstra esse tipo de reação.

---

[68] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cUlYc25lnZI> Acesso em 13 de dez. 2017
[69] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QJQtUwKNboc> Acesso em 13 de dez. 2017
[70] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e2feUcB01tc> Acesso em 13 de dez. 2017
[71] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=njixdhozL3w> Acesso em 13 de dez. 2017

Os perigos que cercam Lexa não dizem respeito somente às situações de combate ou à sua saúde. Poucas cenas antes de sua morte, em *Treze*[72], após falar à Titus que pediu para Clarke ficar em Polis, apesar de sua ordem de matança contra a Arca, colocada em vigor como resposta à um ataque, Lexa é confrontada acerca do perigo de seus sentimentos pela *Skaikru*. Na cena, Lexa dá as costas à Titus, enquanto uma música tensa é responsável por climatizar a discussão. Durante todo o confronto, a personagem se mostra visivelmente desconfortável e irritada, humor aparente através de seu tom de voz e de ações corporais como um pequeno movimentar de sua mandíbula similar à um ranger de dentes. Titus se aproxima das costas de Lexa:

> Titus: *Neste dia sagrado, lhe imploro que lembre dos meus ensinamentos. Amor é fraqueza. Ser comandante é estar sozinho.*
>
> Lexa*: Não vou ouvir isso de novo.*
>
> Titus: *Vai, sim! Seus sentimentos por Clarke colocam vocês duas em perigo! Sua ordem de matança deve ser executada. Se você se importa com Clarke mande-a para casa. Só assim ela estará segura! Não a faça pagar por seus erros como Costia fez.*

A música da cena fica ainda mais tensa, Lexa olha para Titus e vai em sua direção com raiva, aumentando o volume de sua voz gradualmente até gritar, em um dos raros momentos em que a personagem perde o controle:

> Lexa*: Meus erros? Azgeda cortou a cabeça de Costia e a mandou para mim! E ainda sim os aceitei na minha aliança! Sou perfeitamente capaz de separar sentimentos de dever!*

A afirmação de que os sentimentos de Lexa por Clarke colocam as duas em perigo e a referência à Costia neste diálogo evocam a discussão sobre tropos perigosos à comunidade lésbica. Costia é mencionada somente três vezes durante todo o seriado. A primeira vez, durante *Lembre-se de mim*[73], na segunda temporada, quando Lexa revela para Clarke que perdeu alguém que amava para tentar consolá-la

---

[72] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FSGIrPTZvSs> Acesso em 13 de dez. 2017

[73] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ETYZkkeaXVE> Acesso em 13 de dez. 2017

sobre a morte de um garoto chamado Finn, com quem a protagonista teve um relacionamento amoroso.

> Lexa: *Eu também perdi uma pessoa especial. O nome dela era Costia. Ela foi capturada pela Nação do Gelo, cuja rainha acreditava que sabia meus segredos. Porque ela era minha… eles a torturaram… a mataram e a degolaram.*

A segunda vez é quando, cinco episódios depois, em *O guarda-costas de mentiras*[74], Clarke confronta Lexa sobre sua suposta apatia e frieza, que ela acusa ser uma mentira.

> Clarke: *Você sentiu alguma coisa por Gustus. Você ainda é assombrada por Costia. Você quer que todos pensem que você está acima de tudo, mas eu vejo bem quem você é.*

A terceira vez é na cena com Titus descrita anteriormente, na qual Lexa aponta que Costia teve a cabeça cortada e entregue em sua cama. O lesbianismo de Lexa, desde o primeiro momento em que é apresentado em cena é imediatamente associado com sofrimento. Costia não apenas morreu por ser amada por Lexa, como afirmado pela própria personagem, mas teve uma morte cruel que, apesar de não exibida, foi detalhada através do diálogo. Podemos então inferir que a escolha de explicitar as circunstâncias trágicas da morte de Costia, e de mencionar seu nome nas cenas citadas acima, foi feita deliberadamente para ressaltar a dor e perda de Lexa, que a tinha como único interesse romântico mencionado no seriado, além de Clarke. O fim trágico de Costia e o sofrimento emocional de Lexa acabam por se assemelhar à realidade de muitas lésbicas na sociedade patriarcal "Existem variados tipos de violações à lésbicas, desde sutis humilhações sociais, depreciações e simples invisibilidade, até estupro, tortura e assassinato"[75] (HAWTHORNE, 2016). É neste ponto que observamos a tendência da punição às lésbicas, discutida por Susan Hawthorne (2016), que afirma que, em uma sociedade patriarcal, lésbicas são

---

[74] Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=PV4JE9z3wpA> Acesso em 13 de dez. 2017

[75] There are many different kinds of violations of lesbians, ranging from subtle social humiliations, disparagements and simple invisibility through rape, torture and murder. (Tradução livre)

consideradas merecedoras de punição por representar uma ameaça ao poder masculino.

Se o amor de Lexa por Costia foi castigado pela morte da segunda, o amor de Lexa por Clarke também foi punido com sua própria morte. Sessenta e cinco segundos depois de se relacionar sexualmente com a personagem[76], e de, finalmente, ter seus sentimentos correspondidos, Lexa leva um tiro em seu abdome[77]. Apenas seis minutos depois, estava oficialmente morta. A cena em que Lexa recebe o tiro revela ainda alguns elementos importantes que agravam a situação.

Quando Clarke volta do quarto da Comandante, com o objetivo de deixar Polis e voltar à Arca, após a ordem de matança de Lexa, se depara com um dos jovens da Arca, Murphy, desacordado e amarrado em uma cadeira. Quando vai desamarrá-lo, é surpreendida por Titus. Ele aponta uma arma de fogo para Clarke, objeto não comum de seu povo, e o seguinte diálogo acontece.

> Clarke*: Titus, do que se trata isso?*
>
> Titus*: Sinto muito por ter chegado a esse ponto, Clarke. De verdade.*
>
> Clarke*: Estou partindo agora. Octavia está me esperando. Deixe-me levar Murphy e vamos embora.*
>
> Titus*: Gostaria de poder. Lexa não vai cumprir o seu dever enquanto você viver.*
>
> Clarke*: Titus, pense. Ela vai saber que foi você.*
>
> Titus*: Ela vai pensar que foi ele! Uma arma skaikru nas mãos de um ladrão skaikru. Pode ficar brava o suficiente para declarar guerra!*

Titus então dispara seguidamente enquanto a trilha sonora alta e em ritmo acelerado cria grande tensão. Clarke corre pelo quarto tentando desviar-se das balas. A personagem joga uma cadeira nele, derrubando-o. Ele atira mais uma vez do chão,

---

[76] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d5ZuzB-92Pk> Acesso em 13 de dez. 2017
[77] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Px3-UOcr28> Acesso em 13 de dez. 2017

desequilibrado, a câmera segue a direção da bala, mostrando Lexa entrando no quarto e sendo atingida pelo disparo.

Imagem 9 - Lexa no momento em que é baleada

Fonte: AfterEllen[78]

O diálogo antes do disparo reforça, mais uma vez, que os sentimentos de Lexa por Clarke são impróprios, a ponto de Titus, uma figura masculina e de confiança da Comandante, considerado seu conselheiro e professor, decidir tirar a vida do objeto de afeto da personagem, assim como aconteceu com seu único outro amor. O curto tempo entre a consumação do relacionamento lésbico e o óbito de Lexa também nos leva à concluir que o segundo fato acaba por reforçar de forma mais explícita a ideia de punição da lesbianidade, neste caso, pela morte.

Lexa, apesar de estar sempre em situações de perigo devido a sua posição de poder, morre acidentalmente. A personagem não morre a partir de suas próprias escolhas ou devido a seu status, nem morre lutando, como se esperaria de uma figura cuja força e habilidades de guerra são reforçadas inúmeras vezes durante a série. Também morre sem todas suas particularidades físicas, falecendo sem suas tranças, que a identificam como Terra-firme, sem sua armadura ou maquiagem que a identificam como uma guerreira, e sem sua medalha ou faixa que representam sua posição de comando. Lexa morre, efetivamente, sem tudo aquilo que a fez Comandante, característica alicerce de toda a construção da personagem na série.

[78] Disponível em: <http://www.afterellen.com/tv/477215-100-recap-3-07-may-meet/6> Acesso em 14 de dez. 2017

Imagem 10 - Lexa em seu leito de morte

Fonte: Romanticamente Fantasy[79]

A partir desses acontecimentos, aqui explicitados, podemos inferir que o lesbianismo de Lexa resultou em três diferentes formas de punição: a morte brutal de Costia; sua própria morte, ocasionada por uma figura masculina com função de mentor; e a desconstrução e desvalorização de sua persona. Final condizente com diversas outras narrativas lésbicas, como apontado por Tania Navarro-Swain:

> Acontece, às vezes, no cinema de grande público, surgirem histórias de lesbianismo: geralmente acabam mal e os personagens acompanham as ideias preconcebidas sobre as lesbianas. (NAVARRO-SWAIN, 2000, p.71).

O final guardado para muitas dessas mulheres acaba envolvendo a morte do seu interesse amoroso ou dela mesma, no caso de "***The 100***", ambos os casos acontecem. A representação audiovisual das lesbianas, quando existe, acaba, frequentemente por relacionar este tipo de relação não necessariamente à morte, mas certamente à infelicidade

> 'Maria não me deixe' é o grito silencioso ao ver seu amor se afastando, é a constatação de 'incontornável infelicidade' ligada ao lesbianismo. Este é o destino da 'invertida' fatalidade quase doença, digna de condescendência e comiseração social (*ibid*, p.40)

[79] Disponível em: <http://www.romanticamentefantasy.it/recensione-the-100-3x07-thirteen/> Acesso em 14 de dez. 2017

O ciclo de “incontornável infelicidade” como colocado por Navarro-Swain acomete, em diferentes níveis e de diferentes maneiras, as três personagens do seriado que se envolvem em relacionamentos lésbicos. Costia é torturada e morta pelo seu relacionamento com a Comandante; Lexa sofre com a morte da amada e minutos após um breve momento de felicidade, fruto da consumação de seu relacionamento com Clarke, também perde a vida; e Clarke, por fim, também sofre pela perda da personagem que, posteriormente, revela ter amado.

A falta da presença de lésbicas em produções audiovisuais, assim como a constante representação da morte ou da infelicidade dessas mulheres, acaba por ilustrar a seguinte afirmação de Hawthorne: “Sob o patriarcado, a existência lésbica é negada , ou tornada ilegal[80]” (HAWTHORNE, 2016). O que acontece nas telas, portanto, reforça a ideia de castigo para a figura da lésbica, já institucionalizadas na atual sociedade patriarcal sob a qual vivemos.

[80] Under patriarchy, lesbian existence is denied, or made illegal. (Tradução livre)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi mostrado durante a análise, as circunstâncias da morte de Lexa, principalmente a associação direta da relação sexual entre duas mulheres com a morte da personagem, causada pelo curto tempo entre os dois acontecimentos, e a associação continuada entre o relacionamento lésbico e infelicidade e dor, evocam a concepção da punição da lésbica e reproduz, dessa forma, um tropo narrativo frequentemente utilizado na representação dessa minoria em produções audiovisuais Esse tropo, por sua vez, reforça concepções negativas sobre esta comunidade, que são prejudiciais à ela. Constatamos, portanto, que a primeira hipótese apresentada, de que "as circunstâncias da morte de Lexa reforçam tropos narrativos danosos à comunidade lésbica", está, de fato, correta.

Ao analisarmos as interações de Lexa com a protagonista do seriado, Clarke, buscamos entender a construção dessa relação e seu significado para a narrativa de Lexa. Concluímos, assim, que o relacionamento entre as duas personagens é o pilar principal da história de Lexa, não restando muitas interações significativas entre a Comandante e outros personagens além de Clarke. Por meio dessa análise, observamos, também, a influência de Clarke sobre as decisões de Lexa, que, constantemente, ignora as leis do próprio povo para atender aos pedidos de Clarke. Dessa forma, a veracidade da segunda hipótese proposta, de que "o relacionamento com Clarke é o princípio norteador da história de Lexa, a qual, mesmo retratada em várias cenas como singular e poderosa, é apenas um apêndice de Clarke", também pôde ser comprovada.

Apesar de Lexa ser uma personagem com a qual muitas mulheres, principalmente lésbicas, se identificaram, e de possuir características que atraíram esse público que busca representatividade, não é possível isolar aspectos positivos de aspectos negativos em sua construção, de forma que se possa ignorar os últimos. Muito pelo contrário. A representação inicial, aparentemente positiva, faz com que este público crie um vínculo emocional ainda mais forte com a personagem e que veja nele uma fonte de inspiração. A personagem acaba influenciando seus fãs de diversas

formas, podendo, inclusive, representar uma forma de escape da realidade de opressão e violência, vivida por essas minorias, de forma que o reforço posterior de clichês e estereótipos negativos têm um impacto negativo ainda maior sobre esse público.

Como apontado durante este projeto, a importância de uma boa representação nas mídias não pode ser subestimada, especialmente quando tratamos de minorias sociais, tendo em vista o poder de impacto que os meios de comunicação podem ter sobre as audiências. A representação destes grupos, portanto, deve ser tratada com sensibilidade e, sobretudo, responsabilidade. Desta forma, acreditamos que não apenas necessitamos de mais personagens LGBT nas telas, mas também de mais personagens mulheres que sejam diversificadas, bem construídas e bem executadas. Também acreditamos que, para que isso ocorra, é necessária uma maior participação destes grupos na criação e produção de produtos audiovisuais.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. 1947. Disponível em: <https://socomunicacao.files.wordpress.com/2017/10/adorno_dialetica_esclarec.pdf> Acesso em 25 nov. 2017.

As Hiper Mulheres. [s.i.]: Tribeslife, 2015. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=evv5AcbNP8g>. Acesso em: 20 set. 2017.

AUTOSTRADDLE. **All 193 Dead Lesbian and Bisexual Characters On TV, And How They Died**. Disponível em: <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>. Acesso em: 27 set. 2017.

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

BARROS, Rosana Leite Antunes de. **As ondas feministas**. Disponível em: <http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/60/og/1/materia/471793/t/as-ondas-feministas>. Acesso em: 04 out. 2017.

BECHEDEL TEST. **Bechedel Test Movie List**. Disponível em: <https://bechdeltest.com/>. Acesso em: 25 set. 2017.

BEDNAREK, Monika. **The language of fictional television:** drama and identity. London/New York: Continuum, 2010.

BENDIX, Trish. **“The 100” creator Jason Rothenberg on having a queer female lead & the Clexa dynamic in Season 3**. Entrevista a Jason Rothenberg. Disponível em:

<http://www.afterellen.com/tv/470483-100-creator-jason-rothenberg-queer-female-lead-clexa-dynamic-season-3#5x04JJZQDhzM7pH3.99> Acesso em: 27 set. 2017

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARBONE, Noelle et al. **A Pledge to the LGBTQ Fandom**. Disponível em: <http://lgbtfansdeservebetter.com/pledge/>. Acesso em: 10 abr. 2017.

CARROLL, Aengus; MENDOS, Lucas Ramón. **State-sponsored homophobia a world survey of sexual orientation laws: criminalisation, protection and recognition**. Disponível em: <http://ilga.org/downloads/2017/ILGA_State_Sponsored_Homophobia_2017_WEB.pdf> Acesso em: 31 out. 2017.

Center For The Study Of Women In Television & Film. **Boxed In 2016-17**: Women On Screen and Behind the Scenes in Television. Disponível em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/09/2016-17_Boxed_In_Report.pdf>. Acesso em: 25 set. 2017.

EBC, Agência Brasil. **Pesquisa da Ancine confirma pequena presença feminina no audiovisual.** Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-04/pesquisa-da-ancine-confirma-pequena-presenca-feminina-na-producao>. Acesso em: 25 set. 2017.

GASPARETTO JUNIOR, Antonio. **Primeira Onda Feminista**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/primeira-onda-feminista/>. Acesso em: 04 nov. 2017.

GGB, Grupo Gay da Bahia. **Relatório 2016**: Assassinatos de LGBT no Brasil. Disponível em: <https://homofobiamata.files.wordpress.com/2017/01/relatc3b3rio-2016-ps.pdf>. Acesso em: 31 out. 2017.

HAWTHORNE, Susan. Concentrating patriarchy and power against lesbians: violence torture and shame. **Labrys.** N. 30. Jul-2016/jun-2017. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys30/patriarcado/susan.htm> Acesso em: 10 abr. 2017.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. **Invasores do texto:** fãs e cultura participativa. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

LACEY, Nick. **Image and representation:** Key concepts in media studies. New York: St. Martin's Press, INC., 1988.

LAURETIS, Teresa de. When lesbians were not women. **Labrys**. Set. 2003. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/special/special/delauretis.htm> Acesso em: 10 abr. 2017.

_____. **A tecnologia do gênero**. *In*: HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. Currículo, gênero e sexualidade. **Labrys**. Dez. 2002. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys1_2/guacira1.html> Acesso em: 10 abr. 2017

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora Senac, 2000.

_____. **Máquina e imaginário:** o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001

MACHADO, Liliane. **A fragilidade dos laços femininos:** as representações sobre o rompimento da amizade entre duas garotas na série Stranger Things. In: STEVENS, C et al. **Mulheres e violências:** interseccionalidades. Brasília: Technopolitik, 2017.

MODRO, Nielson Ribeiro. **Nas entrelinhas do cinema**. Joinville: Univille, 2008.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **A construção das mulheres ou a renovação do patriarcado.** Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/renovacao patriarcado.htm>. Acesso em: 22 nov. 2017.

_____. **O que é lesbianismo.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

ROCCO, Maria Thereza Fraga. **A linguagem autoritária.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

The Land of No Men: Inside Kenya's Women-Only Village. [s.i.]: Broadly, 2015. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UrnmBLB-UX4>. Acesso em: 20 set. 2017.

TWITTER. **Jason Rothenberg**. Disponível em: <https://twitter.com/jrothenbergtv/status/570775409643532288?lang=en>. Acesso em: 09 out. 2017.

VINHAL, Gabriela. **A cada 25 horas, uma pessoa LGBT é assassinada no Brasil, aponta ONG.** Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2017/05/17/internas_polbraeco, 595532/a-cada-25-horas-uma-pessoa-lgbt-e-assassinada-no-brasil.shtml>. Acesso em: 31 out. 2017.

WALBY, Sylvia. **Theorizing patriarchy.** Oxford: Black Basil Ltd, 1990.