

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

VIRGÍNIA JANGROSSI

**Representação das mulheres no melodrama contemporâneo: uma análise  
feminista sobre *Grey's Anatomy***

SÃO CARLOS

2019

VIRGÍNIA JANGROSSI

**Representação das mulheres no melodrama contemporâneo: uma análise  
feminista sobre *Grey's Anatomy***

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Imagem e Som do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Linha de Pesquisa de História e Políticas do Audiovisual, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, sob orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dra. Flávia Cesarino Costa e da Prof<sup>ª</sup>. Dra. Margarida Maria Adamatti.

SÃO CARLOS

2019

VIRGÍNIA JANGROSSI

**Representação das mulheres no melodrama contemporâneo: uma análise  
feminista sobre *Grey's Anatomy***

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Imagem e Som do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Linha de Pesquisa de História e Políticas do Audiovisual, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Flávia Cesarino Costa e da Prof<sup>a</sup>. Dra. Margarida Maria Adamatti.

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Flávia Cesarino Costa | UFSCar

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Margarida Maria Adamatti | UFSCar

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Mariana Baltar Freire | UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ramayana Lira de Sousa | Unisul



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Virgínia Jangrossi, realizada em 02/09/2019:

---

Profa. Dra. Flavia Cesarino Costa  
UFSCar

---

Profa. Dra. Margarida Maria Adamatti  
UFSCar

---

Profa. Dra. Mariana Baltar Freire  
UFF

---

Profa. Dra. Ramayana Lira de Souza  
UNISUL

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Mariana Baltar Freire, Ramayana Lira de Souza e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

---

Profa. Dra. Flavia Cesarino Costa

Jangrossi, Virgínia

Representação das mulheres no melodrama contemporâneo: uma análise feminista sobre Grey's Anatomy / Virgínia Jangrossi. -- 2019.  
269 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador: Flávia Cesarino Costa, Margarida Maria Adamatti

Banca examinadora: Mariana Baltar Freire, Ramayana Lira de Sousa

Bibliografia

1. Audiovisual. 2. Feminismo. 3. Melodrama. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325

*À minha mãe, ao meu pai (In Memoriam) e às mulheres em luta.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Capes pela concessão da bolsa para a realização desta pesquisa.

À professora Dra. Flávia Cesarino Costa e professora Dra. Margarida Maria Adamatti pela orientação deste trabalho. À Flávia pelas aulas de teoria do audiovisual, que me fizeram descobrir o interesse pela área acadêmica. Agradeço também por ter sido a primeira professora a abraçar este projeto sem interpor entraves quanto ao objeto de pesquisa selecionado, sempre incentivando e auxiliando a continuação de minha trajetória acadêmica. À Margarida pela inspiração profissional, pelo suporte, atenção e tempo dedicados para ler e ouvir as dúvidas que surgiram ao longo da escrita, pela imensa contribuição bibliográfica, pela revisão minuciosa e pelo aprendizado compartilhado durante as (longas) reuniões. Agradeço também a amizade construída a partir da orientação e a constante preocupação com meu bem-estar acadêmico e pessoal.

Aos professores Drs. Mariana Baltar Freire e Tiago Batista pelos comentários e contribuições valiosas feitas durante a qualificação. E também à professora Dra. Ramayana Lira de Sousa pelos generosa e gentil contribuição feita durante o exame de defesa.

À minha mãe pelos ensinamentos feministas indiretos, pelo apoio incondicional às minhas decisões, em especial ao meu retorno à vida acadêmica. Ao meu pai, pelo exemplo dado em relação à dedicação profissional. À Walkyria e Valéria pela determinação para alcançarem seus objetivos, e por sempre me auxiliarem no que fosse preciso. À Vanessa por ser o primeiro exemplo acadêmico familiar do qual me recorde e que, mesmo em áreas distintas, inspirou minha trajetória.

À Meghan e Pranavi que sempre incentivaram e ajudaram no que fosse necessário para dar prosseguimento às minhas aspirações acadêmicas. À Meghan por ser solícita e paciente quanto às minhas necessidades profissionais. À Pranavi pelas conversas motivacionais, sempre reiterando a importância do empoderamento feminino, da autovalorização e obstinação quanto ao crescimento profissional e pessoal.

À Jéssica A. pelos primeiros debates feministas na graduação. À Cecília e Danielle pelas conversas sobre *Grey's Anatomy*. À Susana, Fernanda C. e Hanna, amigas que conheci no mestrado e que tive a oportunidade de compartilhar debates feministas tanto teóricos, quanto práticos, que enriqueceram não só a pesquisa, mas também trouxeram aprendizados que levarei ao longo da vida.

À Thaisa pela amizade, tão longa quanto *Grey's Anatomy*, que nos deu a oportunidade de crescermos juntas, mesmo que fisicamente distantes. À Ruanna pelo suporte, compreensão

e acolhimento fundamentais nestes últimos anos. À Fernanda S. pela paciência em ouvir repetidas vezes as angústias da vida pessoal e acadêmica. À Camila B. pela ternura, respeito e pelo incentivo mútuo de empoderamento. À Marina por cuidar profissionalmente da minha saúde mental, criando um ambiente seguro para que eu pudesse compartilhar todos os tipos de experiência de vida.

Ao Rafa, Dante, Clara e Sophia, pelo amor, risadas e aprendizados inusitados que somente a convivência com crianças nos permite experimentar.

## RESUMO

Por meio do estudo de *Grey's Anatomy* (Shonda Rhimes, 2005 –), produzido pela emissora ABC, esta dissertação analisa a estrutura da série e a representação das questões relativas ao universo feminino no que se refere à representação da liberdade sexual das mulheres, o mito do amor romântico, as relações de maternidade e aborto, e os conflitos enfrentados pelas mulheres no ambiente de trabalho. Fundamentada na teoria feminista e nos textos sobre melodramas canônicos e televisivos, o objetivo é avaliar como uma série destinada à cultura de massa incorpora ambiguidades e fissuras na representação das temáticas mencionadas e de que modo influenciam, diegeticamente, o empoderamento das mulheres.

**Palavras-chave:** Feminismo, melodrama, representação das mulheres, amor romântico, liberdade sexual, sexualidade, casamento, maternidade, aborto, carreira, séries, *Grey's Anatomy*.

## ABSTRACT

This thesis aims to analyze the structure of *Grey's Anatomy* (Shonda Rhimes, ABC, 2005 –) and examine how the television series portrays themes associated with female subjects, such as the myth of romantic love, sexual freedom, motherhood, abortion, and gender inequalities in the work environment. Drawing from the feminist and the melodramatic theories as well as American television studies, this thesis scrutinizes how a series that targets mass culture incorporates ambiguities while portraying these themes. It also analyzes the impact these narrative fissures might have on female empowerment.

**Keywords:** Feminism, melodrama, female representation, sexual freedom, sexuality, romantic love, wedding, marriage, motherhood, abortion, career, series, *Grey's Anatomy*.

*Anyone who tells you they are doing it all perfectly is a liar.*

*Whenever you see me somewhere succeeding in one area of my life, that almost certainly means that I am failing in another area of my life.*

*Shonda Rhimes*

## Sumário

<b>Introdução: melodrama, serialidade e feminismo</b>	13
Melodrama, televisão e serialidade	13
Feminismo, a autora no texto e a cultura dominante	16
O que analisar em 300 episódios? O enredo de <i>Grey's Anatomy</i>	20
A linguagem audiovisual <i>mainstream</i> pode ser progressista?	24
Análise narrativa do (melo)drama por meio da repetição musical	27
<i>The love story, daughter's of second wave and the Superwoman</i> : a estrutura dos capítulos	29
<b>Parte I – <i>The love story</i>: mito e problemas relacionados à tríade “sexualidade, amor e casamento”</b>	33
1. Casamento, sexualidade e o mito do amor romântico	34
1.1 Fissuras na representação da sexualidade feminina: desejo e repressão	37
1.1.1 Arquetipos femininos contemporâneos	39
1.1.2 Representação das mulheres: dois pontos de vista	42
1.1.3 Feminilidade: mulheres agentes ou objetos do olhar?	46
1.1.4 Relações dicotômicas entre liberdade sexual e valores morais do patriarcado	52
1.1.5 Objetificação masculina <i>versus</i> objetificação feminina	56
1.1.6 Moral masculina intacta	60
1.2 “ <i>I made myself into what he wanted</i> ”: submissão e poder em relacionamentos afetivos	61
1.3 <i>Is the end really happy?</i> Amor romântico e feminismo podem coexistir?	93
1.4 Fechamentos narrativos e (melo)drama	115
1.4.1 <i>Romantic friendships also have an end</i> : despedida de Cristina por meio da música	115
1.4.2 <i>Chasing cars</i> : finais trágicos e recomeços	118
1.4.3 Finalização de dois relacionamentos	122

<b>Parte 2 - Filhas da Segunda Onda: relações dialéticas entre mães e filhas e o direto ao corpo</b>	124
2. Melodrama familiar contemporâneo: é possível desmistificar a maternidade?	125
2.1 <i>“My mother was nurturing as a steak knife”</i> : Meredith como filha	128
2.2 <i>“We don’t do well with mothers”</i> : culpabilização das mães	141
2.3 Gestações indesejadas, aborto espontâneo e novas constituições familiares	144
2.4 <i>“Children should have parents who want them”</i> : adoção e aborto	152
<b>Parte 3 – Igualdade não é equidade: desigualdade de gênero no ambiente de trabalho e a questão do assédio</b>	177
3. <i>Superwomen and the work environment</i> : conflitos pós-segunda onda do feminismo	178
3.1 Igualdade não é equidade: o corpo gestante e a divisão do trabalho	180
3.2 <i>“I have a career and a family, and I’m going to do both”</i> : Meredith como mãe	191
3.3 <i>Learn how to fight for yourself</i> : desigualdade salarial	208
3.4 <i>“You are anything but ordinary”</i> : reconhecimento profissional e premiação	216
3.5 <i>“If you want to rebuild, you have to tear it down first”</i> : assédio sexual no ambiente de trabalho	233
<b>Considerações finais</b>	247
<b>Bibliografia</b>	258
<b>Fonte primária</b>	265
<b>Lista de imagens</b>	266
<b>Anexos</b>	269

## INTRODUÇÃO: MELODRAMA, SERIALIDADE E FEMINISMO

Por meio do estudo de *Grey's Anatomy* (Shonda Rhimes, 2005 –), produzido pela emissora ABC, esta dissertação pretende analisar a estrutura da série e a representação das questões relativas ao universo feminino no que se refere à representação da liberdade sexual das mulheres, o mito do amor romântico, as relações de maternidade e aborto, e os conflitos enfrentados pelas mulheres no ambiente de trabalho. Fundamentada na teoria feminista e nos textos sobre melodramas canônicos e televisivos, o objetivo é avaliar como uma série destinada à cultura de massa incorpora ambiguidades e fissuras na representação das temáticas mencionadas e de que modo influenciam, diegeticamente, o empoderamento das mulheres.

Através da análise fílmica, embasada nas teorias do melodrama e do feminismo, visa-se observar tanto o desenvolvimento narrativo de Meredith Grey, quanto os relacionamentos e histórias paralelas às vivenciadas pela protagonista. Ao acompanhar o percurso de Grey serão apresentados os estereótipos femininos do qual a série se utiliza, bem como o modo como a trama, direta ou indiretamente, perpassa a segunda, terceira e quarta ondas do feminismo.<sup>1</sup>

No entanto, antes de aprofundar esta análise, percebeu-se a necessidade em especificar e delimitar as acepções dos termos melodrama e feminismo. Por serem popularmente conhecidos, os significados podem variar de acordo com o referencial teórico tanto dos pesquisadores que os abordam, quanto dos leitores desta dissertação. Pelo fato de serem termos norteadores desta pesquisa, acredita-se ser fundamental eliminar possíveis ambiguidades. Assim, os próximos subitens desta introdução visam apresentar os principais conceitos que serão debatidos ao longo deste trabalho.

## MELODRAMA, TELEVISÃO E SERIALIDADE

Em seu livro *The melodramatic imagination*, Peter Brooks descreve que

as conotações da palavra [melodrama] são provavelmente similares a todos nós. Elas incluem: a compaixão pelo forte emocionalismo; moral polarizante e esquematização; [...]; perseguição dos bons, e a recompensa final da virtude;

---

<sup>1</sup> Optou-se por utilizar a divisão em ondas para facilitar a visualização e compreensão do contexto histórico, político e social ao qual estamos nos referindo ao longo da análise. No entanto, tem-se conhecimento de que esta nomenclatura possui problemas, em especial por considerar as rupturas e não necessariamente as continuidades existentes um período e outro.

expressão exagerada e extravagante; [...] suspense e peripécias de tirar o fôlego. (1995, p.11-12) [Tradução da autora]

Apesar desta definição ter sido escrita para os melodramas do teatro e da literatura, o livro de Brooks foi bastante utilizado para o embasamento teórico dos estudos sobre os melodramas cinematográficos canônicos das décadas de 1930 e 1950.<sup>2</sup> Contudo, além da apropriação desta teoria por pesquisadores do cinema, Jane Feuer constatou que esta citação “descreve perfeitamente a [...] forma dominante na televisão americana: a série contínua ou ‘novela’.” (1984, p.4) A aproximação feita pela teórica entre série (*serial*) e novela (*soap operas*) incitou algumas questões formais e narrativas. Ao estudar *Grey's Anatomy*, com qual tipo de melodrama estamos trabalhando? Até que ponto é possível utilizar os estudos da forma e do estilo de melodramas canônicos para desenvolver a análise de uma série contemporânea? Embora seja exibido no *prime-time* da televisão americana, seria possível fazer uma associação entre *Grey's Anatomy* e as novelas?

Mesmo que tanto as novelas, quanto as séries e seriados sejam constituídos por narrativas divididas em episódios que se estendem por um longo período de tempo (meses ou anos), alguns teóricos tentaram explicitar as diferenças entre esses formatos por conta do valor pejorativo normalmente associado às novelas. Como nos Estados Unidos a programação televisiva é dividida em dois grandes períodos, sendo o *daytime* das 10 horas da manhã até as 4 horas da tarde, e o *prime-time* das 8 horas da noite às 11 horas da noite (FEUER, 1984), um dos elementos utilizados para diferenciar estes produtos foi o horário de exibição. Assim, convencionou-se que *soap opera*, ou novela, é um termo “usado para descrever (e degradar) dramas de baixo orçamento exibidos durante o dia, que para pessoas de fora parece ter um ritmo lento e brega [...]” (GERAGHTY, 1991, p.3). Por outro lado, no *prime-time* seriam exibidas as séries e seriados de dramas orientados para ação e de maior orçamento (SKILL Apud GERAGHTY, 1991).

No entanto, atualmente, as fronteiras entre estes formatos não são mais tão bem delimitadas.<sup>3</sup> Como tanto as séries do *daytime*, quanto as do *prime-time* “dividem uma forma narrativa que consiste em diversos *plot lines* e uma narrativa contínua” (FEUER, 1984, p. 4), ao invés de tentar definir *Grey's Anatomy* em um desses polos, para fins desta análise, pretende-se caracterizá-lo como “melodrama televisivo”, visto que este termo “abrange tanto séries

<sup>2</sup> No ‘Prefácio 1995’ do livro *The melodramatic imagination* (1995), Brooks cita os teóricos que utilizaram este livro para o desenvolvimento de análises filmicas. Dentre eles: Laura Mulvey, Tom Gunning, Christine Gledhill, David Rodowick, Charles Musser, Stephen Heath, Miriam Hansen, Ann Kaplan e Linda Williams.

<sup>3</sup> Para uma análise minuciosa sobre séries, seriados e novelas ler: GERAGHTY, Christine. *Women and Soap Opera: A Study of Prime-Time Soaps*. Cambridge: Polity Press, 1991.

quanto as novelas, e exclui outros tipos de programas que têm a forma de seriados de narrativa episódica que se opõe às séries contínuas” (FEUER, 1984, p.5). Desse modo, embora algumas das teorias utilizadas para explicar a estrutura de *Grey's Anatomy* sejam oriundas de estudos das novelas, por ser popularmente conhecida como uma série, será mantida esta nomenclatura.

Além disso, por se tratar de um melodrama televisivo, observou-se a necessidade de explicitar que esta pesquisa não tem como objetivo discutir as questões qualitativas da televisão, visto que já existem excelentes livros relacionados a esta temática.<sup>4</sup> Contudo, enfatiza-se aqui a importância do uso do formato televisivo que permitiu tanto a ampla popularização da série, quanto sua longevidade. Como exposto por Fiske (1986),

Para ser popular, a televisão deve alcançar uma ampla diversidade de público e, para ser escolhida [pelo público], deve ter um texto aberto (ECO, 1979) que permita que várias subculturas produzam significado a partir deles e que vá ao encontro das necessidades da identidade de suas próprias subculturas. Portanto, deve ser polissêmica. Porém, o texto televisivo não pode ser anarquicamente aberto a ponto de que qualquer significado possa ser derivado dele. (FISKE, 1968, p. 392)<sup>5</sup>

Pode-se inferir, portanto, que a serialidade foi um dos fatores essenciais para a popularização mundial da série *Grey's Anatomy* por mais de uma década.<sup>6</sup> Por conta da segmentação e da longa extensão narrativa, foi (e ainda é) possível abordar inúmeras temáticas, que podem ser desenvolvidas densamente. Além disso, podem ter seus significados ampliados por meio da leitura polissêmica, ou, como escrito por Dow, polivalente. A leitura polivalente possibilita que, ao invés de criarem diferentes significados, os espectadores elaborem diferentes avaliações sobre o texto audiovisual (DOW, 1996), o que permite que saiam da posição de passividade de forma prazerosa. No entanto, “o texto pode apelar a uma variedade de público somente se houver um quadro ideológico comum que todos reconheçam e possam usar, mesmo que muitos se oponham a ele.” (FISKE, 1986, p.403)<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Para mais informações sobre os critérios qualitativos da televisão ler: McCABE, Janet; AKASS, Kim. *Quality TV – Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris, 2007.

<sup>5</sup> “In order to be popular, television must reach a wide diversity of audiences, and, to be chosen by them, must be an open text (Eco, 1979) that allows the various subcultures to generate meanings from it that meet the needs of their own subcultural identities. It must therefore be polysemic. But the television text is not anarchically open so that any meaning can be derived from it.” (FISKE, 1986, p.392)

<sup>6</sup> Além da serialidade, a popularização das séries e surgimento de novos espectadores foi facilitada após o surgimento das plataformas de *streaming*. No entanto, o estudo destas plataformas não faz parte do escopo deste trabalho.

<sup>7</sup> “[...] here I am referring to that dimension of popularity that refers to a text's ability to give pleasure to as wide a range of audiences as possible. The text can appeal to this variety of audiences only if there is a common ideological frame that all recognize and can use, even if many are opposed to it.” (FISKE, 1986, p.403)

Nota-se, portanto, que corroborando, ou não, a ideologia dominante, o pano de fundo da sociedade capitalista e patriarcal (comum aos espectadores de *Grey's Anatomy*) permitiu um amplo engajamento. Além disso, mesmo que, em geral, haja uma leitura preferencial criada pelos realizadores audiovisuais, a existência destas aberturas (ou fissuras) na trama propiciou grandes vantagens para a popularização de séries como a que será aqui analisada.

Ainda no âmbito formal, sabendo que o centro da estética melodramática se encontra no excesso (BROOKS, 1995), esta análise se debruçará também nos demais elementos que proporcionam o exagero do estilo. Como exposto por Feuer, nas séries do *prime-time*

o excesso não pode simplesmente se centrar na *mise-en-scène*,<sup>8</sup> porque o visual limitado da televisão coloca sua ênfase representacional em outro lugar.<sup>9</sup> Ação, edição, música de fundo e o uso de lentes zoom geralmente conspiram para criar um grande (melo)drama, ainda mais quando essas convenções televisivas são determinadas por representações fortemente psicanalíticas. (FEUER, 1984, p.9-10).<sup>10</sup>

A forma, portanto, será utilizada para explicitar o modo como os ímpetos de empoderamento feminino são retratados em um melodrama televisivo contemporâneo. Contudo, em momentos nos quais o mecanismo formal já tenha sido apresentado e esteja apenas se repetindo, poderá haver uma omissão de uma descrição detalhada, para que assim seja possível dar prosseguimento aos pontos importantes, e novos, da análise.

## FEMINISMO, A AUTORA NO TEXTO E A CULTURA DOMINANTE

Como *Grey's Anatomy* retrata um universo permeado por temáticas geralmente atreladas ao público feminino que não necessariamente precisariam ser feministas, percebeu-se a necessidade em diferenciar ambos os termos. Apesar de terem radical parecido, estas palavras não são sinônimas uma da outra.

---

<sup>8</sup> “Em francês, originalmente, *mise-en-scène* (pronuncia-se miz-an-cene) significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, a prática de direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor *encena o evento* para a câmera.” (BORDWELL, 2018, p.205)

<sup>9</sup> Embora Feuer use o termo ‘visual limitado’ para se referir à TV, na contemporaneidade, muitas séries têm apresentado cinematografias, cenários e efeitos visuais bastante elaborados.

<sup>10</sup> “Excess in prime-time serial cannot easily centre upon *mise-en-scène*, for television’s limited visual scale places its representational emphasis elsewhere. Acting, editing, musical underscoring and the use of the zoom lens frequently conspire to create scenes of high (melo)drama, even more so when these televisual conventions are overdetermined by heavily psychoanalytical representations.” (FEUER, 1984, p.9-10)

Considerando que o feminino é resultado de um constructo social, esta análise parte dos conceitos de Beauvoir que ao utilizar as palavras ‘mulher’ e ‘feminino’ não faz referência a uma “essência imutável”, “mas [descreve] o fundo comum sobre o qual se desenvolve toda a existência feminina singular” (2009, n.p). Assim, toma-se por base os conceitos de feminino que representam o senso-comum à sociedade para que se possa questionar suas implicações no objeto de estudo a ser analisado. Por outro lado, apreende-se como feminismo

[...] a luta para acabar com a opressão sexista. Seu objetivo não é beneficiar somente um grupo específico de mulheres, nem uma raça ou classe de mulheres em particular. Não privilegia mulheres sobre homens. [O feminismo] tem o poder de transformar nossa vida de modo significativo. Mais importante, feminismo não é um estilo de vida, nem uma identidade pronta ou papel que alguém possa interpretar. (hooks<sup>11</sup>, 2015, p.28)<sup>12</sup>

Deste modo, partindo da análise do arco-narrativo da protagonista, este trabalho se debruçará sobre questões feministas associadas ao que se convencionou chamar de “gênero feminino”. Além disso, em momentos específicos, serão traçados paralelos entre ela e as demais personagens que estejam, de alguma forma, passando por um dilema semelhante cuja resolução se dará de modo distinto. O objetivo da análise é mostrar que, embora as personagens femininas possam enfrentar um problema de mesma temática, a experiência do ser mulher não é homogênea. Como observado por Gordon,

Há tradições do pensamento feminino, da cultura das mulheres, e da consciência feminina que não são feministas... O feminino somos nós, nossos corpos e a nossa experiência social construída. Não é o mesmo que feminismo, que não é uma excreção ‘natural’ dessa experiência, mas uma interpretação política controversa e uma luta, de modo algum universal para mulheres. (1986, p.30)<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> “bell hooks foi um nome construído pela autora, combinando parte do nome e sobrenome da sua mãe e avó, como um ato simbólico para invocar o reconhecimento da sua ancestralidade e seu lugar de origem, o que tem sido uma prática política recorrente por parte das mulheres negras. Além disso, radicaliza e questiona a norma gramatical hegemônica quando o escreve em letras minúsculas, ao invés de letras maiúsculas para nomes próprios. Para a autora, o mais significativo são suas ideias explanadas nos textos, não necessariamente seu nome.” (COSTA, 2018, p.189).

<sup>12</sup> “Feminism is the struggle to end sexist oppression. Its aim is not to benefit solely any specific group of women, any particular race or class of women. It does not privilege women over men. It has the power to transform in a meaningful way all our lives. Most importantly, feminism is neither a lifestyle nor a ready-made identity or role one can step into.” (hooks, 2015, p.28)

<sup>13</sup> “There are traditions of female thought, women's culture, and female consciousness that are not feminist...The female is ourselves, our bodies and our socially constructed experience. It is not the same as feminism, which is not a 'natural' excretion of that experience but a controversial political interpretation and struggle, by no means universal to women.” (GORDON, 1986, p.30)

Visa-se, portanto, apontar que *Grey's Anatomy* opõe-se à “mística feminina”,<sup>14</sup> termo cunhado por Friedan, em 1963, para se referir ao imaginário das mulheres que acreditavam que ao serem educadas para se preocuparem com seus maridos, filhos e questões domésticas, teriam encontrado a verdadeira realização feminina, passando a se compadecerem das outras que, porventura, tivessem outros objetivos de vida. Diferindo disso, *Grey's Anatomy* apresenta um núcleo de personagens mulheres que desejam ser bem-sucedidas profissionalmente. Em contrapartida, no âmbito de vida pessoal, o casamento e a maternidade são apresentados como opções e não como desejo da coletividade feminina.

Apesar de ser usada a questão de gênero como elo de ligação para o desenvolvimento deste trabalho, é fundamental considerar os demais fatores que influenciam na construção da individualidade das mulheres. Inseridas em uma sociedade patriarcal, mesmo que na diegese todas as protagonistas sejam médicas que, no presente da narrativa, pertencem à mesma classe social, cada uma delas possui *backgrounds* distintos. Assim, tem-se desde personagens de classe baixa, que moravam dentro do próprio carro ou em um *trailer park*,<sup>15</sup> até filhas de homens extremamente ricos ou de médicos renomados. Além disso, a série é composta por atrizes de diferentes etnias, que incluem mulheres brancas, negras, asiáticas e latinas.<sup>16</sup> Como exposto por Lauretis,

[...] o sujeito feminino sempre é construído e definido em gênero, começando pelo gênero. Nesse sentido, portanto, se diferenças entre mulheres são também diferenças dentro das mulheres, o feminismo não só existe apesar dessas diferenças, mas, mais importante, como estamos começando a perceber agora, não pode continuar a existir sem elas. (LAURETIS, 1986, p.14)<sup>17</sup>

<sup>14</sup> É importante destacar que a ‘mística feminina’ toma como referência as mulheres brancas de classe média. Para mais informações sobre um feminismo interseccional, ler: hooks, bell. *Feminist Theory - From margin to center*. London: Routledge, 2015.

<sup>15</sup> Quando Izzy, uma das personagens da série, diz ter morado em um *trailer park*, indica-se a classe social baixa a qual pertencia. Diferindo, portanto, de Derek (par romântico da protagonista), que morava em um trailer por opção, não denotando pobreza.

<sup>16</sup> Inicialmente, logo após lançamento de *Grey's Anatomy*, Rhimes tentou se desvincular das questões raça, tendo inclusive mencionado em uma entrevista para o New York Times: “Vivemos em uma sociedade pós direitos civis, somos filhas do pós-feminismo, tomamos como garantia que vivemos em um mundo diverso.” (RHIMES, 2005). Além disso, mencionou que a seleção do elenco da série ocorreu as cegas, isto é, sem indicações étnicas para a escolha dos intérpretes. No entanto, ao longo do desenvolvimento do trabalho da *showrunner* – tanto em *Grey's Anatomy* quanto nas demais séries criadas por ela – percebe-se que as questões de raça tornaram-se bastante fortes nas obras da autora. Além de escolher protagonistas negras para conduzirem as tramas de *Scandal* (Shonda Rhimes, ABC, 2012 – 2018) e *How to Get Away with Murder* (Peter Nowalk, ABC, 2014 –), Rhimes passa a abordar temáticas presentes no contexto político norte-americano atual, como, por exemplo, o movimento *Black lives matter*, tanto em *Scandal* quanto em *Grey's Anatomy*.

<sup>17</sup> “the female subject is always constructed and defined in gender, starting from gender. In this sense, therefore, if differences among women are also differences within women, not only does feminism exist despite those differences, but, most important, as we are just now beginning to realize, it cannot continue to exist without them.” (LAURETIS, 1986, p.14)

Desse modo, apesar deste trabalho ter como recorte a análise de uma personagem que, exceto pela questão do gênero, não se enquadra em outras categorias geralmente oprimidas pela sociedade, é fundamental considerar que o ambiente diegético certifica a existência dessa pluralidade. A escolha em usar o termo pluralidade ao invés de diversidade se dá pelo fato de que essas diferenças apresentadas visam retratar o ambiente extradiegético de um modo mais verossímil. Rhimes, criadora da série,<sup>18</sup> acredita que exibir personagens de diferentes gêneros, orientação sexual e etnias corresponde a uma representação da sociedade existente no espaço fora da tela. Para a criadora

[...] a palavra diversidade [...] sugere uma outra coisa. Como se fosse algo especial. Ou raro. Diversidade! Como se houvesse algo diferente contar histórias envolvendo personagens mulheres, negros e LGBTQs na TV. Eu tenho uma palavra diferente: NORMALIZAR.<sup>19</sup> Estou normalizando a TV. Estou fazendo a TV parecer como o mundo se parece. Mulheres, pessoas negras, pessoas LGBTQ correspondem a mais de 50% da população. O que significa que não é nada fora do comum. Estou fazendo o mundo da televisão parecer NORMAL. Estou NORMALIZANDO a televisão. (RHIMES, 2015, p.234-235)<sup>20</sup> [Ênfase no original]

Mesmo que o intuito de Rhimes seja criar um universo diegético que represente as pessoas que compõem a sociedade no ambiente fora da tela, “as próprias ferramentas e técnicas do cinema, como parte da realidade, são expressões da ideologia dominante: elas não são neutras, como muitos cineastas [...] parecem acreditar”. (JOHNSTON, 1999, p.36)<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Embora Rhimes seja a criadora da série, tendo escrito diversos roteiros, por se tratar de uma série tão extensa, se faz necessário mencionar que ela possui uma equipe de roteiristas. Para coordená-los e manter a homogeneidade estética/narrativa, Rhimes era também a *showrunner* da série. Assim, apesar de não dirigir nenhum episódio, ela assumia a decisão final sobre o controle criativo. Atualmente, porém, Rhimes delegou esta função de *showrunner* à Krista Vernoff. Entretanto, por ser a criadora da série, decisões principais – como, por exemplo, prosseguir com o episódio que apresenta a história de uma paciente que fora estuprada, indo contra às diretrizes da emissora – ainda são aprovadas, ou não, por ela.

<sup>19</sup> Em geral, o audiovisual propagou nas telas o “padrão” branco/hétero normativo. Assim, quando Shonda Rhimes tenta desvencilhar-se deste padrão, a criadora utiliza o termo normalizar, como forma de expressar que no contexto fora de tela não existe somente o padrão. Neste caso, a “diversidade na tela” corresponderia a uma amostragem mais próxima aos dias atuais, representando as inúmeras pessoas negras, LGBTQs e mulheres que existem extradiegeticamente. Portanto, normalizar difere de normatizar. Rhimes, nesta frase, tenta expressar um distanciamento em relação ao padrão ‘normativo’, aproximando-se de uma representação que opta por chamar de plural.

<sup>20</sup> “[...] the word diversity [...] suggests something... other. As if it is something... special. Or rare. Diversity! As if there is something unusual about telling stories involving women and people of color and LGBTQ characters on TV. I have a different word: NORMALIZING. I’m normalizing TV. I am making TV look like the world looks. Women, people of color, LGBTQ people equal WAY more than 50 percent of the population. Which means it ain’t out of the ordinary. I am making the world of television look NORMAL. I am NORMALIZING television.” (RHIMES, 2015, p.235-235)

<sup>21</sup> “the tools and techniques of cinema themselves, as part of reality, are an expression of the prevailing ideology: they are not neutral, as many 'revolutionary' film-makers appear to believe.” (JOHNSTON, 1999, p.36)

Desse modo, apesar de a criadora utilizar outra palavra para tentar se distanciar do possível preconceito e sexismo atrelados ao termo diversidade, é preciso questionar o quanto a visão de mundo de Rhimes corrobora, ou não, a ideologia que prevalece na sociedade patriarcal. Como escrito por Comolli e Narboni “todo filme é político, [por ser] determinado pela ideologia que o produz” (1990, p.69).<sup>22</sup>

Assim, é preciso analisar o discurso de Rhimes em relação ao modo como são abordados os temas que permeiam o universo das mulheres na diegese. Para isso, pretende-se avaliar se ao retratar este universo feminino, os ímpetos feministas do período histórico atual resultam de fato no empoderamento dessas mulheres, ou se a estrutura patriarcal em que estão inseridas termina por impossibilitar que isso se efetive.

### **O QUE ANALISAR EM 300 EPISÓDIOS? O ENREDO DE *GREY'S ANATOMY***

Para efetuar esta análise será tomado como base o arco-narrativo de Meredith Grey desde seu primeiro dia como interna<sup>23</sup> no *Seattle Grace Hospital*<sup>24</sup> (1:1)<sup>25</sup> até o momento em que ela, após ganhar o prestigiado prêmio *Harper Avery* (14:7), decide devolvê-lo por conta de princípios morais (14:21).<sup>26</sup> A escolha deste recorte se deu para que fosse possível acompanhar a evolução da protagonista, tanto pessoal quanto profissionalmente, visto que, embora sempre desejasse ser bem-sucedida em sua carreira, a vida pessoal (familiar e amorosa), sempre foi uma parte importante na construção da psicologia da personagem. Desse modo, o estudo desta trajetória permite acompanhar os principais marcos da vida de Meredith, desde a apresentação dos conflitos com os pais e com Derek, que virá a ser marido dela, até tornar-se mãe e ficar viúva e, por fim, atingir sucesso e reconhecimento profissional.

A escolha de um arco-narrativo tão amplo se dá pelo fato de a narrativa seriada ser bastante extensa. Assim, as resoluções dos conflitos podem demorar diversos episódios, ou mesmo mais de uma temporada. Pois, diferindo dos filmes, as séries

---

<sup>22</sup> “every film is political, inasmuch as it is determined by the ideology which produces it (or within it is produced [...])” (COMOLLI; NARBONI, 1990, p.69)

<sup>23</sup> Durante o período de internato, os médicos são chamados de internas/internos (em inglês *interns*).

<sup>24</sup> Ao longo das temporadas, por motivos diegéticos, o hospital virá ser chamado de *Seattle Grace-Mercy West* e, posteriormente, mudará novamente de nome, vindo a ser chamado de *Grey Sloan Memorial*.

<sup>25</sup> Quando inseridos no corpo do texto, os episódios serão designados como (temporada:episódio). Desse modo: (1:1) refere-se ao episódio 1 da 1ª temporada, (14:7) refere-se ao episódio 7 da 14ª temporada, e assim sucessivamente.

<sup>26</sup> O tão almejado prêmio *Harper Avery* terá seu nome modificado para *Catherine Fox* (14:21). Esta modificação está atrelada ao contexto fora de tela e faz referência aos assédios que aconteceram em Hollywood, denunciados no ano de 2017. Este assunto, no entanto, será debatido mais a fundo no item 3.5 desta dissertação.

[...] são organizadas em termos de temporadas do programa [...], as partidas com cliff-hangs no final de cada temporada asseguram que o público está mais preocupado com a continuidade do que com a resolução. Não há, por exemplo, uma sensação de que uma resolução é possível ou iminente. Mesmo os fechamentos narrativos aparentes, como um casamento ou uma morte, oferecem combustível para mais problemas narrativos e, em uma série, as histórias não são resolvidas em um único episódio. (GERAGHTY, 1991, p.12)<sup>27</sup>

Assim, compreende-se que o resumo da trama que será apresentado neste subitem destaca os momentos mais relevantes na vida da protagonista, ilustrando alguns dos principais conflitos e resoluções parciais, até o momento em que a personagem obtém o reconhecimento profissional tão almejado.

Filha de Ellis Grey (Kate Burton), uma cirurgiã renomada que ganhou duas vezes o prêmio *Harper Avery* e que desenvolveu o *The Grey Method*,<sup>28</sup> Meredith deseja provar-se profissionalmente capaz e não quer que o legado da mãe seja uma ponte para que ela atinja esse objetivo. Ao contrário, inúmeras vezes tenta se desvencilhar dos projetos que Ellis havia iniciado, para se afastar deste estigma. No entanto, ao envolver-se com seu chefe, Derek Shepherd (Patrick Dempsey), a protagonista é acusada pelos próprios amigos e pela residente<sup>29</sup> Miranda Bailey (Chandra Wilson) de usar um atalho para conseguir participar das melhores cirurgias. O envolvimento entre eles torna-se ainda mais problemático quando Grey descobre que Derek é casado.

Após divórcio de Shepherd, embora o casal tente estabelecer um relacionamento estável, os traumas de Meredith em relação ao abandono<sup>30</sup> dela pelo pai (Thatcher Grey) e ao relacionamento não-afetuoso que tivera com a mãe, agem como catalisadores do medo que a personagem tem de estabelecer vínculos afetivos com as demais pessoas que se aproximam dela com ternura. Assim, além de terminar temporariamente o relacionamento com Derek, ela é rude com Susan – esposa de Thatcher – que tentar agir como mãe substituta para ela, e evita o contato

---

<sup>27</sup> “[...] are organized in terms of a season of programmes [...], the cliff-hanging departures at the end of each season ensure that the audience is more concerned with continuance than resolution. There is never, for instance, a sense that a resolution is possible or imminent. Even apparent narrative closures such as a wedding or a death merely offer the opportunity for more problems to fuel the narrative and stories are not resolved in a series, in a single episode.” (GERAGHTY, 1991, p.12)

<sup>28</sup> *The Grey Method*, diegeticamente, é uma técnica laparoscópica para tratar a vesícula biliar. Embora receba este nome, Meredith fará uma correção, dizendo que o método foi criado em parceria entre Ellis Grey e outra médica, Marie Cerone, retificando o nome para *Grey-Cerone Method* (14:22).

<sup>29</sup> Residente é a médica responsável pelos internos. No entanto, ela é subordinada ao Atendente (supervisor). Nesse caso, Bailey é chefe de Meredith, mas subordinada a Derek, que é chefe das duas médicas.

<sup>30</sup> Thatcher não abandona a família, é Ellis quem muda de cidade e se divorcia do marido. No entanto, por não haver nenhum esforço por parte dele para estabelecer contato com a filha, ela se sente abandonada.

com suas meias-irmãs Molly, Lexie e, futuramente, Maggie. Somente após iniciar terapia,<sup>31</sup> Meredith compreenderá alguns dos próprios medos, bem como as próprias relações afetivas, em especial, a que tivera com sua mãe.

Embora Derek, aparentemente, compreenda os traumas e os motivos que levaram Meredith a ter se distanciado dele, quando o relacionamento entre eles sai da esfera pessoal para a profissional, demarca-se uma postura hierárquica, em que Derek se coloca como superior. Assim, Shepherd assume todos os créditos de um trabalho realizado em parceria com Meredith. Além disso, usa como justificativa o fato de que ela acabara de iniciar a carreira profissional para afirmar que ela não merecia nenhum reconhecimento. Mesmo após esse fato, o casal segue trabalhando em conjunto. No entanto, quando Derek inicia uma pesquisa para tentar encontrar uma cura para o Alzheimer, Grey altera dois dos envelopes, um com o medicamento e outro com o placebo, para fazer com que a esposa do chefe do hospital, ao invés de receber o placebo, recebesse o remédio que possivelmente poderia curar a doença. Ao tomar esta atitude que poderia prejudicar não somente a pesquisa, como também a carreira de Derek e a credibilidade do hospital, a parceria entre eles cessa. Mesmo vindo ao conhecimento de Shepherd que a atitude da esposa visava auxiliar uma personagem bem quista por ambos, ele se separa, novamente, de Meredith.

No entanto, antes dos problemas profissionais, o desejo de ter filhos, acrescido da dificuldade de Meredith em engravidar, fez com que o casal desse início ao processo de adoção de Zola, bebê que veio do Malauí para receber cuidados médicos nos Estados Unidos. Assim, a ruptura entre eles coincide com a concessão da guarda de Zola. A decisão em adotar o bebê se dá pelo fato de que, após um aborto espontâneo, Meredith tenta engravidar, porém não consegue. Esse motivo faz com que Grey procure uma clínica de fertilidade, onde descobre ter um útero hostil. Paralelamente às tentativas frustradas de Meredith em gerar um bebê, outra médica, Callie (Sara Ramirez) descobre-se grávida, o que faz com que Grey sinta inveja. No entanto, é o personagem masculino quem apresenta a ideia de adoção. Após iniciar os trâmites, outra personagem engravidada, sua melhor amiga, Cristina Yang (Sandra Oh), que opta por realizar um aborto.

Para recuperar o casamento, Meredith, que treinava suas habilidades profissionais para se tornar uma neurocirurgiã, muda de especialização e, assim como sua mãe, segue a carreira

---

<sup>31</sup> Como apresentado por Brooks, “a psicanálise como ‘cura pela fala’ revela ainda mais sua afinidade com o melodrama, o drama da articulação: cura e resolução em ambos os casos são resultado da articulação que é o esclarecimento. Porque a psicanálise, assim como o melodrama, é o drama do reconhecimento”. (1995, p.201-202).

como cirurgiã geral. Após adotar Zola, Meredith consegue engravidar. Depois um parto conturbado, seguido por uma cirurgia no baço, a personagem fica internada no hospital, não podendo, portanto, retornar ao trabalho. Ao receber alta, para que o casal pudesse dividir a responsabilidade pelo bebê, ambos tiram licença maternidade/paternidade. No entanto, a série não apresenta uma visão idealizada sobre esta temática. O casal aparece exausto, sujo, desorganizado e reclamando das noites mal dormidas. Quando voltam ao trabalho, enquanto Derek não tem problemas para retomar a antiga rotina, Meredith aparece tendo de amamentar o bebê e socorrer a outra filha na escola, o que faz com que ela seja proibida por Cristina de realizar uma cirurgia que requer nova técnica. Apesar de tanto Meredith quanto Derek terem se ausentado do trabalho, apenas a mulher é acusada de estar profissionalmente desatualizada. Ao não permitir Grey no centro cirúrgico, Cristina explicitamente diz que apesar de ambas terem iniciado a carreira juntas, ao optar por ser uma boa mãe e não conseguir acompanhar as inovações em sua área de atuação, as habilidades profissionais de Meredith deixam de ser extraordinárias. Embora esse diálogo suscite a briga entre elas, isso também impulsiona a competitividade de Meredith.

Após enfrentar as dificuldades profissionais mencionadas, a personagem vê-se viúva. Para processar o luto, Meredith desaparece por alguns meses, só retornando a Seattle após dar luz a Ellis, última filha biológica do casal, que recebe este nome em homenagem à mãe da protagonista.

Embora a narrativa apresente possíveis pares românticos à Meredith, após a morte do marido ela permanece sozinha.<sup>32</sup> No entanto, profissionalmente, sua carreira avança sobremaneira. Após realizar um transplante da parede abdominal em uma paciente, Grey recebe o tão almejado prêmio *Harper Avery*. Enquanto ouve o discurso de premiação, Meredith vê a imagem de sua falecida mãe em meio às pessoas que celebram essa vitória. Embora ela e a mãe tivessem uma relação bastante conturbada, ao visualizá-la com uma expressão terna em um momento de glória, tem-se a impressão de um fechamento positivo na relação entre mãe e filha.

Alguns episódios depois, Meredith descobre que o recém falecido Harper, que dava nome ao prêmio, era um assediador de mulheres. Para simbolizar que a protagonista não compactua com as atitudes grotescas do médico, ela opta por devolver o troféu. Em conversa com Meredith, Jackson (neto de Harper) expressa o desejo de reparar o dano causado às vítimas. Juntos, estes personagens encontram uma solução. Ao invés de Catherine Avery (Debby Allen)

---

<sup>32</sup> Como está análise vai até o episódio 21 da 14ª temporada, não será abordada a vida afetiva de Grey após a morte do marido, visto que, até este episódio, a única tentativa de romance entre ela e outro personagem não foi bem-sucedida, resultando na saída do possível parceiro da série.

assumir a culpa pela atitude masculina, como havia sido sugerido pela advogada responsável pelo caso, Meredith e Jackson sugerem destruir a Fundação Harper Avery, reconstruindo-a com o nome de Fundação Catherine Fox (nome de solteira de Catherine, nora de Harper, que havia trabalhado arduamente para o crescimento da fundação). Assim, após o discurso de retratação, bem como do fim de um legado ancorado em uma dominação masculina imoral, Meredith aceita o prêmio com as devidas correções na estatueta.

### **A LINGUAGEM AUDIOVISUAL *MAINSTREAM* PODE SER PROGRESSISTA?**

Apesar dos inúmeros *plots* e dos diversos incidentes narrativos, é possível perceber que os principais conflitos da série giram em torno do casamento ou da carreira de Meredith (ou da possibilidade de a protagonista colocar a carreira dela e/ou do marido em risco). Nota-se, portanto, que os ímpetos feministas entram em confronto com o bem-estar da família, estabelecendo o conflito direto entre público e privado. No entanto, é preciso pontuar que a existência desse embate em relação à posição da mulher na sociedade patriarcal já se encontrava presente como tema central dos *women's films*<sup>33</sup> (filmes de mulheres). Como observado por Kaplan, “a questão crucial dos melodramas familiares é que o eixo entre bom e mau se torna polarizado ao redor do posicionamento da mulher. O trabalho do filme está centralizado no problema que ela causa dentro da narrativa” (1983b, p.46).<sup>34</sup> Assim, nos melodramas familiares, ao invés da centralidade em um vilão, é a posição da mulher em tentar resistir à ordem masculina (patriarcal) que desestabiliza a trama (KAPLAN, 1983b).

Além das questões temáticas, a linguagem cinematográfica tradicional também exerce grande influência na representação das mulheres. Como nas narrativas hollywoodianas clássicas, em geral, ao invés de as personagens femininas serem agentes da narrativa, elas eram fetichizadas e objetificadas para o prazer masculino (MULVEY, 1983), na década de 1970, surgiu o questionamento sobre como criar obras que escapassem desse estereótipo. Assim, iniciou-se o debate sobre a influência mútua entre a forma e o enredo. No entanto, não houve um consenso entre as teóricas do período. Mulvey, por exemplo, acreditava que para mudar o modo de representação das mulheres nas telas, ou para abordar temáticas não reacionárias, era necessária uma ruptura definitiva com o modelo vigente. Johnston, no entanto, escrevia que

---

<sup>33</sup> “f

<sup>34</sup> “the crucial thing in the family melodrama is that the good/evil axis becomes polarized around the positioning of woman. The work of the film centers on the problem she causes within the narrative” (KAPLAN, 1983b, p.46).

[...] deveria ser desenvolvida uma estratégia que abarcasse ambas as noções de que um filme deveria ser tanto uma ferramenta política quanto entretenimento. Por muito tempo estes [filmes] têm sido vistos como dois polos opostos com pouca similaridade. Para que seja possível conter a objetificação no cinema, nossas fantasias coletivas precisam ser liberadas: o cinema de mulheres deve incorporar o funcionamento do desejo: tal objetivo demanda o uso do filme de entretenimento. Ideias derivadas do filme de entretenimento, então, devem informar o filme político, e ideias políticas devem informar o cinema de entretenimento: um processo de mão dupla. Finalmente, uma repressiva e moralista afirmação de que o cinema de mulheres é um processo coletivo de fazer cinema é enganosa e desnecessária: devemos operar em todos os níveis: dentro do cinema dominado por homens e fora dele. (JOHNSTON, 1999, p. 39-40)<sup>35</sup>

Sabendo que *Grey's Anatomy* é um produto *mainstream*, este trabalho apresenta uma perspectiva mais semelhante ao pensamento de Johnston. Acredita-se que, por mais que os filmes de autor/vanguarda, evoquem explicitamente uma crítica à sociedade contemporânea, a complexidade do conteúdo e da linguagem cinematográfica, demandam conhecimentos específicos prévios por parte dos espectadores, tanto sobre feminismo, quanto sobre audiovisual, tornando-os pouco acessíveis.<sup>36</sup> Desse modo, visa-se analisar como uma série exibida no horário nobre da televisão americana há mais de uma década, cujo formato possui grande apelo à cultura de massa, aborda temas controversos e se, por meio do formato de entretenimento, exerce críticas ao patriarcado.

Embora *Grey's Anatomy* não tenha sido uma série pioneira na representação do universo feminino – tendo surgido após séries como *Dr. Quinn, Medicine Woman*; *The Mary Moore Tyler Show*; *Designing women*; *Cagney and Lacey*,<sup>37</sup> que possuíam ímpetus feministas – a serialidade e a utilização de um tema já explorado anteriormente em outras séries, permitiram

---

<sup>35</sup> “[...] a strategy should be developed which embraces both the notion of films as a political tool and film as entertainment. For too long these have been regarded as two opposing poles with little common ground. In order to counter our objectification in the cinema, our collective fantasies must be released: women's cinema must embody the working through of desire: such an objective demands the use of the entertainment film. Ideas derived from the entertainment film, then, should inform the political film, and political ideas should inform the entertainment cinema: a two way process. Finally, a repressive, moralistic assertion that women's cinema is collective film-making is misleading and unnecessary: we should seek to operate at all levels: within the male-dominated cinema and outside it.” (JOHNSTON, 1999, p. 39-40)

<sup>36</sup> Se comparada à popularidade e a facilidade do acesso de séries destinadas à cultura de massa, como *Grey's Anatomy* (televisão, *streaming*, etc.) que mantém mais de 6 milhões de espectadores por episódio na televisão americana ao longo de mais de uma década, pode-se pensar que a quantidade de público de diversos filmes de autor/vanguarda é mais restrita e menos popular.

<sup>37</sup> Para mais informações sobre séries dos anos 1970 e 1980 que trabalharam com temáticas feministas ler: D'ACCI, Julie. *Defining Women: Television and the Case of Cagney and Lacey*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.

DOW, Bonnie J. *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Women's Movement since 1970*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.

a rápida popularização da obra. Além disso, ao acompanhar a série por mais de trezentos episódios, o espectador sente-se familiarizado com a trama e, embora acredite estar desfrutando

da novidade da história, [...] de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas...A série, nesse sentido, responde à necessidade infantil, mas nem por isso doentia, de ouvir sempre a mesma história, de consolar-se com o *retorno do idêntico*, superficialmente mascarado. (ECO, 1989, p.123)

Desse modo, por conta da familiaridade do espectador em relação aos personagens, bem como da linguagem *mainstream* de fácil compreensão, mesmo explorando assuntos tabus que refletem o contexto político externo, como, por exemplo, casamento entre pessoas do mesmo sexo, aborto e assédio, Rhimes teve a possibilidade de manter a série no ar. Assim, *Grey's Anatomy* pôde acompanhar as principais alterações que ocorreram na sociedade norte-americana ao longo dos últimos catorze anos.

Ao preservar uma grande audiência, mesmo ao retratar assuntos controversos à sociedade conservadora, nas temporadas mais recentes a criadora da série passou a explorar estas temáticas de forma mais explícita. No entanto, desde as primeiras temporadas era possível identificar mensagens progressistas. Por exemplo, quando Meredith coloca um anúncio a procura de *roommates*, se congelado o frame, é possível ler “nenhum apoiador de Bush precisa se candidatar” (1:02).<sup>38</sup> Por ser inicialmente exibida somente na televisão, essas mensagens não eram necessariamente percebidas pelo público. No entanto, ainda nas primeiras temporadas, a ideia da criação de uma *free clinic* para atender os pacientes mais necessitados,<sup>39</sup> de certo modo, já demonstrava um posicionamento político-social. Contudo, a partir da décima segunda temporada, a explicitação deste tipo de mensagem se tornará mais nítida. Assim, serão exibidas personagens que se autodenominam feministas ou que se opõem ao governo vigente. A chefe Miranda Bailey, por exemplo, diz “é assim que uma feminista é”, quando quer que Meredith lute para ter um salário melhor (12:3).<sup>40</sup> Além da chefe, outra personagem, agredida fisicamente pelo namorado, expressa não conseguir entender como permitiu que o relacionamento entre eles chegasse a esse ponto sendo que ela é feminista (14:10). Em relação à política, Amelia

<sup>38</sup> “Absolutely no Bush supporters need to apply” (1:02)

<sup>39</sup> É preciso levar em conta que, diferentemente do Brasil, os americanos não possuem um sistema de saúde universal gratuito. Embora o Obamacare tivesse o intuito de reduzir custos, ainda não era gratuito.

<sup>40</sup> Quando Bailey é promovida a chefe do hospital, ela oferece a Meredith o cargo de chefe de cirurgia geral. No entanto, ao invés de oferecer um pagamento justo, ela entrega um contrato com salário abaixo da média. Quando Webber vai até Bailey, reivindicando os direitos de Meredith, ela diz que Grey precisa aprender a lutar por si mesma, e pelo salário justo que merece. E conclui o diálogo com Webber dizendo “This is what a feminist looks like, sir”.

Shepherd (Caterina Scorsone) diz que preferia não saber quem é o presidente atual (14:4). E, por fim, a narrativa apresenta casos de assédio que colocam abaixo o prestígio da dinastia Avery que dá nome ao tão sonhado prêmio de medicina.

## ANÁLISE NARRATIVA DO (MELO)DRAMA POR MEIO DA REPETIÇÃO MUSICAL

Apesar de *Grey's Anatomy* ser popularmente conhecido como melodrama, Shonda Rhimes, concebeu a série como uma dramédia.<sup>41</sup> Assim, apesar de a história se passar em um hospital – local em que vários personagens enfrentam situações de vida ou morte – utiliza-se a comicidade, como estratégia narrativa, para amenizar a atmosfera dramática. Este fato, de certa forma, justificaria o tom mais leve das primeiras duas temporadas em relação às demais.<sup>42</sup>

No entanto, inicialmente, o foco da trama se encontrava na competitividade entre os estagiários, bem como nos envolvimento amorosos (diegeticamente visto como) inapropriados entre estagiárias – Meredith Grey e Cristina Yang – e seus chefes – Derek Shepherd e Preston Burke (Isaiah Washington), respectivamente. No entanto, os diálogos por si só não dariam conta de expressar satisfatoriamente a atmosfera e tom almejados. Desse modo, o fator que corroborou sobremaneira para criar uma atmosfera romântica, enfatizar a adrenalina das cirurgias e a comicidade das situações foi o uso da trilha musical e dos efeitos sonoros.

Melodrama ou dramédia, *Grey's Anatomy* fez uso diegético e não-diegético de mais de mil e quinhentas músicas<sup>43</sup> ao longo de mais de trezentos episódios. Além disso, todos os episódios foram nomeados com títulos de canções.<sup>44</sup> Como analisado por Gorbman, a “música serve para aliviar o prazer da significação incerta. [...]. Ela interpreta a imagem, aponta a significação correta para o evento retratado. Ela dá informações que complementam a potencial ambiguidade entre imagem e som” (1987, p.58).

---

<sup>41</sup> Shonda Rhimes fala sobre a concepção de *Grey's Anatomy* em sua aula de roteiro para televisão. Disponível em: <https://goo.gl/5h4obC>. Acesso em: 21 de janeiro de 2018

<sup>42</sup> A série mantém alívios cômicos em todas as temporadas. Contudo, como diversos personagens que compõem o núcleo de protagonistas morrerá (diegeticamente) de modo trágico, pode-se perceber uma atmosfera mais pesada com o passar do tempo.

<sup>43</sup> A lista com todas as músicas tocadas na série encontra-se disponível em: <https://goo.gl/dRCmbV>. Acesso em: 21 de janeiro de 2018.

<sup>44</sup> Única exceção se deu no episódio 302, por questões políticas, contra a violência doméstica: “Originalmente intitulado como 'Four Seasons in One Day', o nono episódio da décima quarta temporada da série agora levará o nome '1-800-799-7233, número de telefone da Linha Nacional de Violência Doméstica nos EUA”. Informação disponível em: <https://goo.gl/kdxsk6>. Acesso em: 21 de janeiro de 2018.

Embora *Grey's Anatomy* não pertença ao escopo de filmes hollywoodianos clássicos ao qual Gorbman (1987) se refere, o uso da música respeita os princípios por ela proposto.<sup>45</sup> No entanto, como Kassabian aponta,

[...] a música sem dúvida dá fortes sugestões de como o ouvinte deveria se sentir em relação a uma cena particular, mas o esquema de Gorbman não permite diferentes relações da música nos ouvintes, nem como eles podem divergir na percepção do significado quando uma cena específica é analisada como uma unidade inteira. (KASSABIAN, 2001, p.41)

Desse modo, há uma crítica de Kassabian a Gorbman por não considerar que a música, além de ter relevância e significados na diegese, também possui relações com a sociedade. Assim, apesar de a trilha musical constituída de música *pop* ter sido, por muito tempo, descartada como uma concessão à ganância e ao comercialismo dos produtores (SMITH, 1998), em entrevista dada à ABC,<sup>46</sup> a supervisora musical da série Alexandra Patsavas relata que a escolha da trilha – que aparece tanto diegética, quanto não-diegeticamente – é essencial para a criação da atmosfera e do tom almejados. No entanto, em geral, a decisão final ocorre após a concepção e, em alguns casos, a filmagem dos roteiros, já com as cenas em mente.

Assim, mesmo que o tom da temporada seja discutido entre Patsavas e a criadora da série antes do início das gravações, a escolha musical está subordinada à atmosfera diegética que se deseja criar. Ao selecionar músicas *pop*, mesmo que os espectadores/ouvintes não possuam nenhum conhecimento musicológico específico eles conseguirão associar a melodia ao conteúdo dramático da cena,<sup>47</sup> acrescido a isso, também podem trazer outras significações pessoais.

Além deste motivo, não se pode negar a existência de uma relação de *cross-marketing* entre a trilha e a série. No entanto, ainda não foi desenvolvido um estudo quantitativo que prove se, das mil e quinhentas músicas utilizadas, a maioria das canções eram preexistentes, ou se houve

---

<sup>45</sup> Para ver os sete princípios do uso da música, ler: GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. BFI Pub., 1987

<sup>46</sup> Disponível em: <https://goo.gl/mcCVxB>. Acesso em: 24 de janeiro de 2018.

<sup>47</sup> Destaca-se aqui que as músicas *pop* não são as primeiras, nem os únicos tipos de música que não demandam conhecimento musicológico dos ouvintes para que possam ser compreendidas. A música de concerto também não requer este tipo de conhecimento. Sabe-se também que a associação entre melodia e conteúdo dramático de uma cena não se dá exclusivamente com música *pop*. Esta associação ocorre também com música de concerto, por exemplo. Prova disto é que o modelo clássico de música para filmes hollywoodianos se estabeleceu a partir do repertório sinfônico Romântico. Como exposto nos estudos de Gorbman, por ser formal e semanticamente acessível aos espectadores/ouvintes que o repertório composicional Romântico foi adotado pela indústria de Hollywood no período clássico. Assim, com esta observação sobre a música *pop*, pretende-se apenas certificar que este modelo se manteve, pois, estas músicas “apontam a significação correta para o evento retratado, [...] dando informações que complementam a potencial ambiguidade entre imagem e som” (GORBMAN, p.58, 1987).

um maior lançamento das músicas a partir da série, ou ainda se, mesmo existindo previamente, a maioria delas só fez sucesso após inserção na série.

Sabe-se, no entanto, que *Grey's Anatomy* “serviu de plataforma para artistas emergentes, incluindo Brandi Carlile (*The Story*), Gomez (*How We Operate*), Scars on 45, Katie Herzig, The National, Feist, Mat Kearney, The Fray and Rilo Kiley, entre outros incontáveis, todos antes de atingirem um sucesso *mainstream*” (GOLDBERG, 2014).<sup>48</sup> Além disso, algumas canções, como *All of me* (2013) de John Legend, tiveram sua estreia na série.

Apesar da importância da trilha musical para acentuar momentos tristes e exacerbar momentos românticos, este estudo não tem como principal intuito se debruçar sobre a questão sonora. Em um determinado momento desta dissertação, partindo das considerações de Gorbman e Kassabian de que a música evoca uma significação e que tenta pontuar as sensações que o ouvinte/espectador deve apreender, será feito um estudo de caso específico do uso da música *pop* na série *Grey's Anatomy* através da análise de duas músicas específicas: *Where does the good go* (Tegan e Sara, 2004) e *Chasing cars* (Snow Patrol, 2006).<sup>49</sup> Neste último caso, serão analisadas também as versões feitas pelas bandas *Sleeping at last* (2016)<sup>50</sup> e *The Wind and The wave* (2015).

## ***THE LOVE STORY, DAUGHTER'S OF SECOND WAVE AND THE SUPERWOMAN: A ESTRUTURA DOS CAPÍTULOS***

A primeira parte deste trabalho visa analisar a construção da história de amor e a perpetuação do mito do amor romântico entre o casal de protagonistas Meredith Grey e Derek Shepherd, bem como de Cristina Yang e Preston Burke ao longo das cinco primeiras temporadas da série *Grey's Anatomy*.

Por conta do viés conservador das histórias de amor que, em geral, sublimam a sexualidade em detrimento do amor (NEALE, 1986), a primeira parte desta dissertação efetuará uma leitura feminista destes relacionamentos. Considerando as relações de poder e diferença

<sup>48</sup> “*Grey's* has served as a musical platform for emerging artists, including Brandi Carlile (“The Story”), Gomez (“How We Operate”), Scars on 45, Katie Herzig, The National, Feist, Mat Kearney, The Fray and Rilo Kiley, among countless others, all before many had achieved more mainstream success.” (GOLDBERG, 2014)

<sup>49</sup> Popularmente conhecida como “hino” da série, *Chasing cars* foi lançada no álbum *Eyes Open* (A&M/Universal), em 1 de maio de 2006. Contudo, como mencionado tanto em entrevista de Patsavas, quanto no *NY Times*, a canção atingiu o sucesso, chegando ao topo das músicas mais tocadas, na manhã seguinte à inserção da música no episódio final da segunda temporada, exibido no dia 15 do mesmo mês.

<sup>50</sup> A versão de *Chasing cars* feita pela banda *Sleeping at last* estreou no episódio exibido em 23 de abril de 2015. No entanto, a data de lançamento consta como 2016, quando foi lançado o álbum *Covers*.

hierárquica entre os casais, visto que ambas as mulheres se relacionam com seus chefes, seria possível analisar o amor por um viés não patriarcal? Ao ridicularizarem noivas e cerimônias de casamento, estariam Meredith e Cristina representando uma espécie de resistência aos padrões tradicionais? Caso este seja o intuito, será que isto é suficiente para indicar uma oposição ao modelo vigente?

Para que seja possível responder a essas perguntas, primeiramente, será estudado o modo como o relacionamento entre Meredith e Derek foi desenvolvido. Partindo do encontro casual entre eles, será debatida a forma como a liberdade sexual de Meredith se transmutará no encontro com o “par perfeito”. Pelo fato de o envolvimento entre Grey e Shepherd ter se iniciado enquanto este ainda era casado, será realizado um estudo do triângulo amoroso entre Shepherd, Meredith e Addison Montgomery (Kate Walsh).

Além dos relacionamentos românticos heterossexuais, esta primeira parte analisará a amizade entre Meredith e Cristina por meio do estudo de “amizades românticas” (hooks, 2002), que são vínculos tão importantes quanto o casamento. Por fim, será feita uma análise de como a música tem papel fundamental no auxílio da exacerbação melodramática dos fechamentos narrativos entre Grey e Yang, bem como entre a protagonista e o marido, propiciando à trama que expressasse o que não se poderia dizer por meio das palavras, isto é, o inefável (DOANE, 1987).

A segunda parte se debruçará sobre as relações conturbadas entre mães e filhas por meio do estudo de Meredith e sua mãe Ellis, bem como de Cristina e sua respectiva mãe, Helen. Além disso, também serão observadas as alterações nos pontos de vista de Meredith e Cristina ao terem a possibilidade de tornarem-se, ou não, mães. Através de uma leitura feminista, visa-se compreender se as contradições e lacunas presentes nestes relacionamentos permitem que a série expresse uma forma de arte menos repressiva à mulher (KAPLAN, 1983b).

Considerando que nos melodramas familiares hollywoodianos a maternidade pode ser retratada pelo viés do autossacrifício ou da dualidade maniqueísta, a segunda parte analisará em qual destes polos Ellis e Helen se encontram, ou se existe outra categoria para as personagens. Como a representação de ambas ocorre por intermédio do ponto de vista das filhas, se faz necessário refletir sobre a aplicabilidade da proposição de Kaplan (1983a) que escreve que “independentemente de sermos ou não mães, viemos ao feminismo como filhas e falamos desta posição. Por isso, não é nenhuma surpresa que levemos tanto tempo para chegar a uma posição em que nos identificamos com as mães e começamos a olhar pelo ponto de vista delas.” (p.172). Por conta da ausência de identificação com as mães, há uma postura crítica por parte das filhas.

Pela faixa etária de Ellis e Helen, é possível inferir que a juventude dessas personagens coincidiu com a eclosão da segunda onda e do *Women's Liberation*. Como estes fatores propiciaram uma fissura na mística feminina e instigaram o surgimento das mulheres de carreira, ao desaprovarem o modo de agir de suas respectivas mães, estariam Meredith e Cristina criticando também os resultados deste feminismo? Será que a série encontra um meio-termo para representar as figuras maternas?

Para responder a estas perguntas, inicialmente, será apresentado um panorama do mito da maternidade. Compreendendo que esta temática aparece como tema central tanto do melodrama familiar, quanto de alguns filmes de autor/vanguarda na década de 1970, será traçado um paralelo entre estas representações em ambos os gêneros cinematográficos. Embora possua características tipicamente melodramáticas, *Grey's Anatomy* retrata as relações familiares em um ambiente público. Assim, além de analisar as relações entre mães e filhas, será observado como a questão profissional é representada, se há alguma alteração positiva ao retratar mulheres que trabalham ou se é atribuída culpa a elas por estarem ausentes do lar. Como, no entanto, a série apresenta várias protagonistas que se deparam com dilemas maternos, o foco desta análise encontra-se nas relações conturbadas de Meredith e de Cristina para com suas respectivas mães. Além disso, será exibido o modo como ambas lidam com a maternidade em suas respectivas vidas pessoais, visto que para Grey e Yang serão apresentadas opções que vão da gestação e adoção até o aborto.

Por fim, a terceira parte desta dissertação tem como principal objetivo debater a mudança de lugar de Meredith Grey na díade mãe e filha. Saindo da posição de filha, que a todo momento criticava o comportamento materno e a ausência de carinho e atenção, a protagonista torna-se mãe. Pelo desejo em ser diferente de Ellis, ao invés de repercutir o ideal de *career mother* dos anos 1970, Meredith passará a retratar a problemática do *Having it all*, enfrentada ao longo da terceira onda do feminismo. Em outras palavras, a personagem tentará conciliar de modo extraordinário tanto a esfera profissional, quanto a esfera doméstica (marido e filhos). Ao expressar este desejo, esta dissertação questiona quais são as possíveis soluções apresentadas pela trama para que a protagonista possa escapar do estereótipo da *Superwoman*, visto que sua realização é praticamente impossível. Será que existe um modo de atingir este objetivo com uma representação verossímil?

Para compreender melhor como a série retrata o dilema carreira *versus* maternidade, agora do ponto de vista materno, analisaremos a trajetória de Meredith após o nascimento do primeiro filho biológico, bem como das complicações enfrentadas pelo corpo gestante ao longo da gravidez e durante a lactação. Acrescido a isso, serão observadas as tentativas da trama em

apresentar a igualdade de gêneros quando tanto Meredith, quanto o marido tiram licença maternidade/paternidade para cuidar do recém-nascido. Anos depois, quando Meredith – viúva e mãe de três filhos – vier a ganhar o tão prestigiado prêmio *Harper Avery*, será questionado se seria possível pensar que a série acaba repercutindo o estereótipo da *Superwoman*.<sup>51</sup>

Ao retirar o foco narrativo da dualidade carreira *versus* maternidade, a série apresentará os problemas femininos enfrentados no ambiente de trabalho. Além disso, também debaterá a questão do assédio. Ao abordar este assunto, a trama apresentará uma solução divergente ao que, geralmente, é proposto pela sociedade patriarcal. Por não atribuir culpa às mulheres pelo comportamento imoral masculino, seria possível pensar que *Grey's Anatomy* aponta uma alteração factível na estrutura social? Ou a solução é demasiadamente utópica?

---

<sup>51</sup> “The term superwoman was coined in the early 1980, implicitly blaming the situation on women themselves. The term deflected attention away from the fact that women were forced to do it all because men would not give up their traditional entitlement to women's household work.” (WILLIAMS, 2000, p.46)

## PARTE I – *THE LOVE STORY*: MITO E PROBLEMAS RELACIONADOS À TRÍADE “SEXUALIDADE, AMOR E CASAMENTO”

Este capítulo visa analisar a construção da história de amor e a perpetuação do mito do amor romântico entre o casal de protagonistas Meredith Grey e Derek Shepherd, bem como de Cristina Yang e Preston Burke ao longo das cinco primeiras temporadas da série *Grey's Anatomy*.

Considerando o viés conservador das histórias de amor que, em geral, sublimam a sexualidade em detrimento do amor (NEALE, 1986), este capítulo efetuará uma leitura feminista destes relacionamentos. Por se tratar de uma série melodramática, a todo momento os envolvimento emocionais geravam conflitos atrelados à carreira que, no nível do diálogo, possuíam importância primordial. Contudo, ao interpretar o significado por detrás dos signos, será que o amor estaria mesmo subordinado às questões profissionais? Segundo hooks, “mulheres e homens que ainda estão seduzidos pela dominação não podem conhecer o amor” (2002, p.74).<sup>52</sup> Considerando as relações de poder e diferença hierárquica entre os casais, seria possível analisar o amor por um viés não patriarcal? Ao ridicularizarem noivas e cerimônias de casamento, estariam Meredith e Cristina representando uma espécie de resistência aos padrões tradicionais? Caso este seja o intuito, será que isto é suficiente para indicar uma oposição ao modelo vigente?

Para que seja possível responder a essas perguntas, primeiramente, será estudado o modo como o relacionamento entre Meredith e Derek foi desenvolvido. Partindo do encontro casual entre eles, se debaterá a forma como a liberdade sexual de Meredith será transmutada para o encontro com o “par perfeito”. Pelo fato de o envolvimento entre Grey e Shepherd ter se iniciado enquanto este ainda era casado, será efetuado um estudo do triângulo amoroso entre Shepherd, Meredith e Addison Montgomery (Kate Walsh). Levando em conta que melodramas românticos tradicionais, em geral, sublimavam o desejo sexual em detrimento do envolvimento amoroso, será observado também o modo como a liberdade sexual das mulheres é retratada ao longo destas primeiras temporadas.

Após isso, para que seja possível discutir a submissão feminina presente em determinados relacionamentos amorosos, será estudado o desenvolvimento amoroso de Cristina e Burke. Embora nem Cristina, nem Meredith expressem o desejo de realizar uma cerimônia de casamento usando um vestido de noiva, por diferentes razões, ambas acabam se sujeitando ao

---

<sup>52</sup> “Women and men who are still seduced by domination cannot know love” (hooks, 2002, p.74).

planejamento de cerimônias tradicionais de casamentos, que no final acabam não ocorrendo. O que não necessariamente significa algo negativo.<sup>53</sup>

Além dos relacionamentos românticos heterossexuais, também será debatida a amizade entre Meredith e Cristina por meio do estudo de “amizades românticas” (hooks, 2002), que são vínculos tão importantes quanto o casamento. Por fim, após a partida da melhor amiga para Zurique, seguida pela a morte do marido, a protagonista se verá sozinha. Para pontuar estes finais de relacionamento, se fará uma análise de como a música tem papel fundamental no auxílio da exacerbação melodramática destes fechamentos narrativos, propiciando à trama que expressasse o que não se poderia dizer por meio das palavras, o inefável (DOANE, 1987).

## 1. CASAMENTO, SEXUALIDADE E O MITO DO AMOR ROMÂNTICO

Assim como a TV e novelas românticas de hoje reforçam e difundem noções acerca da necessidade do amor e de sua inelutável natureza, não resta dúvida de que no passado a poesia, as peças teatrais, as canções, as pinturas, a literatura popular e as baladas faziam o mesmo. (MACFARLANE, 1990, p.135)

Obras de arte povoaram o imaginário da população ao longo dos anos auxiliando na perpetuação do mito do amor romântico. Fossem elas romances britânicos do século XVI, folhetins franceses do século XIX, ou mesmo o cinema hollywoodiano clássico da década de 1950, ou novelas contemporâneas, a temática do amor foi trabalhada e retrabalhada ao longo dos séculos. Muitas destas obras apresentavam os percalços enfrentados por jovens enamorados que desejavam ficar juntos, mesmo que a união entre eles contrariasse a vontade de suas respectivas famílias. Independentemente da resolução, era possível atrelar a ideia de casamento ao amor. Embora no ocidente contemporâneo esta relação possa parecer uma obviedade, nem sempre casamento esteve vinculado ao ideal romântico e/ou ao desejo sexual. Como observado por Araújo (1999, 2002), o casamento é uma instituição mutável que sofre alterações a medida que a sociedade muda:

Da antiguidade à idade média, eram os pais que cuidavam do casamento dos filhos. O casamento não consagrava um relacionamento amoroso. Era um negócio de família, um contrato que dois indivíduos faziam não para o prazer, mas a conselho de suas famílias e para o bem delas. O principal papel do casamento era servir de base a alianças cuja importância se sobrepunha ao

---

<sup>53</sup> Em se tratando de uma dissertação de mestrado, será apenas citado o relacionamento entre Callie e Arizona, bem como a constituição familiar entre elas, deixando em aberto para demais pesquisas a análise dos relacionamentos homossexuais apresentados na série.

amor e à sexualidade. Escolha e paixão não pesavam nessas decisões, e a sexualidade para a reprodução era parte da aliança firmada. (ARAÚJO, 2002, n.p).

Além da associação que se normatizou em relação à tríade “casamento, sexualidade e amor”, outro mito que pode permear o imaginário popular no ocidente cristão é o de que as questões matrimoniais sempre tiveram raízes na Igreja Católica. Contudo, “a sacralização do casamento [...] só aconteceu por volta do século XII e foi só no século XIII que a normatização da moral cristã se estabeleceu, instituindo o sacramento do matrimônio, tornando-o monogâmico e indissolúvel” (ARAÚJO, 1999, p.13), desde que voltado à procriação. Percebe-se, portanto, que o casamento do modo como é conhecido no século XXI, atrelado ao amor e à sexualidade é uma invenção da sociedade burguesa (ARAÚJO, 2002).

Com a ascensão do capitalismo e o advento da modernidade, que culminaram na dessacralização da sociedade e na perda de influência da Igreja, fazia-se necessário encontrar outros métodos para preservar a moral e conter a sexualidade da população. Inserido neste contexto histórico surge, na Inglaterra (entre os séculos XVIII e XIX), o casamento malthusiano. Para conter o crescimento demográfico desenfreado (em um período no qual não havia métodos contraceptivos) e estabilizar a economia, o casamento malthusiano incentivava a união tardia. Além disso, na visão de Malthus, a procriação deixa de ser o principal motivo para o casamento. Desse modo, caso não desejassem ter filhos, o amor deveria ser motivo suficiente para preservar a união do casal (MACFARLANE, 1990). Assim, o “casamento passou a ser visto mais do que um vínculo cujo objetivo primário era a divisão de recursos e a criação de novos trabalhadores. A colonização europeia das culturas tornou possível a idealização da submissão feminina” (hooks, 2002, p.75-76).<sup>54</sup>

Paralelamente a isto, no campo da literatura e das artes, surgem os folhetins e o melodrama. De acordo com Brooks, o melodrama “passa a existir próximo ao começo do século XIX e esta forma própria é vital para a imaginação moderna” (1995, p. xv).<sup>55</sup> Por conta das alterações estruturais na sociedade moderna,

Muitos pesquisadores interpretaram o melodrama como uma resposta cultural à insegurança moral e à vulnerabilidade material que as pessoas sentiam ao enfrentar um mundo que não estava mais ancorado nas estruturas estáveis fornecidas pela autoridade monárquica, feudal e religiosa. O melodrama

---

<sup>54</sup> “Marriage came to be seen as more than a bonding whose primary purpose was the sharing of resources and the breeding of future workers. European colonization of the cultures made it possible to idealize female submission” (hooks, 2002, p.75-76).

<sup>55</sup> “comes into existence near the start of the nineteenth century, and that this form itself is vital to the modern imagination” (1995, p. xv).

clássico preencheu uma necessidade psicológica ao oferecer uma certeza moral por meio de designações absolutamente inequívocas de virtude e vilania. Ao mesmo tempo, a fixação ‘paranoica’ do melodrama na incessante vitimização dos inocentes expressava a ansiedade inerente e a desordem do mundo pós-feudal, pós-sacralizado do capitalismo nascente. (SINGER, 2001, p.11)<sup>56</sup>

Apesar do vasto leque de temáticas moralizadoras que podem ser abordadas, Huppés (2000) constatou que uma das matrizes dos melodramas canônicos é a “busca da realização amorosa”, que pode, ou não, ser o fio condutor da trama. Segundo a autora,

Quando a busca da realização amorosa ocupa o primeiro plano, o enredo mostra um jovem casal enamorado, procurando afastar os empecilhos interpostos à sua união. Ambos experimentam um afeto sincero, mas não conseguem remover os obstáculos que os separam. A felicidade é retratada ou mesmo impossível devido a entraves de natureza social. Existe uma diferença entre eles que o amor não consegue elidir, embora tenha força suficiente para destruí-los. Separam-nos a classe social, o estado civil, a oposição familiar [...]. (HUPPES, 2000, p.35)

Nota-se, portanto, que apesar de terem origem em países distintos, tanto o ideal de amor romântico quanto os melodramas de caráter moralizador foram propagados em meio ao desenvolvimento da sociedade moderna, burguesa e capitalista. No entanto, para que os melodramas conseguissem sustentar a fantasia do amor romântico e preservar “valores morais”, se fez necessário reprimir ou sublimar a sexualidade (NEALE, 1986). Por serem utilizados como mecanismo de contenção sexual, “o elemento essencial para a fantasia melodramática não [era] a união do casal por meio da sexualidade, mas sim a união do casal por meio do amor” (NEALE, 1986, p.13).<sup>57</sup>

Considerando que tanto a estruturação do casamento ocidental, como a propagação do ideal de amor romântico possuem bases conservadoras, seria possível falar de amor por um viés feminista? Em seu livro *Communion: The Female Search for Love*, bell hooks aponta a ausência de espaço para se debater este assunto entre mulheres feministas:

---

<sup>56</sup> “A number of scholars have interpreted melodrama as a cultural response to the moral insecurity and material vulnerability people felt as they faced a world no longer moored by the stable structures provided by monarchic, feudal, and religious authority. Classical melodrama filled a psychological need by offering moral certainty through utterly unambiguous designations of virtue and villainy. At the same time, melodrama’s “paranoid” fixation on the relentless victimization of innocents expressed the inherent anxiety and disarray of the postfeudal, postsacred world of nascent capitalism.” (SINGER, 2001, p.11)

<sup>57</sup> “the key to melodramatic fantasy [was] not the union of a couple through sexuality, but rather the union of a couple through love” (NEALE, 1986, p.13).

Nenhuma mulher feminista proclamou em voz alta que estava procurando amor. Todas nós éramos encorajadas a agir como se a força de trabalho, carreiras e dinheiro importassem mais que o amor. [...] Tínhamos medo de falar sobre a ausência de amor. Publicamente, a maioria das mulheres agia como se o poder fosse mais importante que o amor. Está inverdade tinha que ser desmascarada para que pudéssemos colocar o amor novamente nas demandas – e insistirmos que deveria haver um equilíbrio entre trabalho e amor. (hooks, 2002, p.59)<sup>58</sup>

Partindo da citação de hooks, que aponta a importância entre balancear trabalho e amor, este capítulo analisa o modo como a sexualidade feminina é apresentada na série. Além disso, questiona se é possível efetuar uma leitura feminista do relacionamento entre Meredith Grey e Derek Shepherd, bem como do de Cristina Yang e Preston Burke. Pelo fato de Derek ainda ser casado ao conhecer Meredith, analisa-se também a estrutura e resolução do triângulo amoroso entre Shepherd, Addison e Grey. Além dos relacionamentos entre casais, debate-se a amizade entre Grey e Yang. Por fim, observa-se como a música auxilia no excesso melodramático dos fechamentos narrativos quando Meredith se despede de Yang e, posteriormente, de Derek.

### **1.1 FISSURAS NA REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE FEMININA: DESEJO E REPRESSÃO**

Desde a década de 1970, com a publicação de textos canônicos, como *Prazer visual e cinema narrativo* de Laura Mulvey, a teoria feminista analisou a escopofilia<sup>59</sup> no cinema hollywoodiano clássico sob aspectos distintos. Pelo pioneirismo, Mulvey foi bastante criticada ao selecionar como escopo de seu trabalho apenas os espectadores masculinos e, assim, não levar em consideração o público feminino como sujeito do olhar. No entanto, não se pode negar que, majoritariamente, no cinema hollywoodiano clássico enquanto os personagens masculinos eram responsáveis pelo desenvolvimento da trama, a figura da mulher era relegada ao prazer fetichista e/ou escopofílico.

---

<sup>58</sup> “No feminist woman proclaimed loudly that she was looking for love. All of us were encouraged to act as though the workforce, careers, and money were more important than love. [...] We were afraid to talk about the absence of love. Publicly, most women acted as though power was more important than love. This untruth had to be unmasked for us to place love on the agenda again – and insist that there has to be a balance between work and love.” (hooks, 2002, p.59)

<sup>59</sup> “O cinema oferece um número de prazeres possíveis. Um deles é a escopofilia. Há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado.” (MULVEY, 1983, p.440)

Posteriormente, Mulvey, bem como outros teóricos, buscaram novas possibilidades para estudar o prazer visual e a identificação. Em 1989, no texto *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)*, Mulvey analisa filmes sob uma perspectiva na qual a protagonista oscila entre a passividade feminina e a masculinidade regressiva,<sup>60</sup> em que as protagonistas centrais são incapazes de atingir uma identidade sexual estável; e, em 1991 no texto *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship*, Miriam Hansen teoriza o prazer visual partindo do pressuposto de que um personagem masculino, mesmo sendo agente da narrativa, também pode ser objeto de desejo das espectadoras.

Porém, como analisar uma personagem central ativa e que, assim como Rodolfo Valentino no estudo de Hansen, pode ser sujeito do olhar e ao mesmo tempo evocar prazer escopofílico? E se essa trama contar com duas mulheres bastante feminilizadas, que além de proporcionarem prazer visual – tanto para os personagens masculinos, quanto para os espectadores – também expressam os próprios desejos e agem em direção aos próprios impulsos sexuais? É possível pensar em uma sexualidade sem culpa para elas?

Partindo destes questionamentos, desenvolve-se uma análise da protagonista Meredith Grey, ao longo das três primeiras temporadas,<sup>61</sup> através do paralelo entre ela e outros dois personagens: Addison Montgomery e Derek Shepherd.

A escolha em relacionar esses três personagens se dá pelo fato de que a sexualidade e o desejo os colocaram em um triângulo amoroso que culminou em questões morais ambíguas, visto que, embora Derek fosse casado com Addison, os espectadores idealizavam o romance entre ele e Meredith. Porém, quais mecanismos narrativos possibilitaram aos espectadores a idealização deste romance?

Para responder estas perguntas, faz-se uma análise da representação destas mulheres à luz das teorias feministas de cinema por meio do estudo destas duas personagens. Além disso, discute-se como a construção do relacionamento com resquícios de traços sadomasoquistas entre os três personagens cria mecanismos que, ao julgar a liberdade sexual feminina como algo

---

<sup>60</sup> “Estou me concentrando em filmes nos quais a protagonista central feminina é mostrada como sendo incapaz de alcançar uma identidade sexual estável, dividida entre o profundo mar azul da feminilidade passiva e a diabólica masculinidade regressiva.” (MULVEY, 1989, p.30)

<sup>61</sup> Embora se considere importante o desenvolvimento de estudos mais abrangentes em relação a representação das mulheres em séries norte-americanas, este subitem da dissertação se propõe analisar esta representação em um recorte específico das três primeiras temporadas de *Grey's Anatomy*. Deste modo, as conclusões traçadas neste texto não devem ser generalizadas para outros objetos, nem mesmo para o desenvolvimento das demais temporadas da série.

moralmente incorreto, eximem o personagem masculino da culpa quanto às próprias atitudes (ou ausência delas).<sup>62</sup>

### 1.1.1 ARQUETIPOS FEMININOS CONTEMPORÂNEOS

Como o nome da série apresenta, *Grey's Anatomy* tem como figura central Meredith Grey, que conduz os espectadores na trama através de sua perspectiva tanto imagética, quanto narrativamente por meio do uso da *voz over*<sup>63</sup> da personagem<sup>64</sup>.

Meredith, recém-formada em medicina, é apresentada como uma jovem sexualmente livre, assim como as heroínas dos contemporâneos *chick lits* (romances para mulheres).<sup>65</sup> “Longe de ser virginal, a maioria das heroínas são sexualmente experientes [...] ocasionalmente se envolvendo em encontros casuais. [...] No entanto, esta atitude aparentemente ‘livre’ em relação ao sexo não representa toda a história.” (GILL; HERDIECKERHOFF, 2006, p.494).<sup>66</sup>

Deste modo, apesar de a cena inicial introduzir Grey como a mulher que acabara de ter relações sexuais com um homem que conheceu em um bar, sem sequer saber o nome dele, ainda se preserva certa inocência da personagem. Mesmo após sexo casual, não é mostrado o corpo de Meredith. Assim que acorda, pega um pano para se cobrir, de modo que faz parecer como se estivesse vestida com um roupão. Em contraposição a isso, o espectador vê Derek, sem camisa, abotoando a calça. Neste ponto, o episódio piloto se apresenta de modo diferente do que foi exposto pela teoria feminista sobre as narrativas hollywoodianas clássicas, cujas convenções “baseadas nos mecanismos psíquicos de voyeurismo, fetichismo e narcisismo”, dependiam e reproduziam “a polaridade convencional do masculino como o agente do ‘olhar’ e a imagem da mulher como objeto do espetáculo e da narrativa” (HANSEN, 1991, p.263). Aqui o corpo masculino é exibido ao espectador para que seja olhado e objetificado.

<sup>62</sup> Parte desta dissertação foi publicada na Revista Movimento e encontra-se disponível para leitura: <http://bit.ly/2OX6OzI>. Acesso em: 17 de outubro de 2019.

<sup>63</sup> O conceito de *voz over* utilizado vem da terminologia descrita por Michel Chion em seu livro *The voice in cinema* (1999): “The French term for the word ‘voiceover’ is ‘voix-off’ (as if any voice could be ‘off’) and it designates any acousmatic or bodiless voices in a film that tell stories, provide commentary, or evoke the past. Bodiless can mean placed outside a body temporarily. Detached from a body that is no longer seen and set into orbit in the peripheral acousmatic field.” (CHION, 1999, p.49)

<sup>64</sup> Majoritariamente os episódios são narrados por Meredith, no entanto, podem ocorrer exceções.

<sup>65</sup> Enquanto o termo *chick lit* refere-se à obras literárias, *chick flick* abarca diversos gêneros audiovisuais criados para mulheres, incluindo adaptações literárias dos *chick lits*: “There seem to be few genres that feminist critics have ignored, but there is one to which they have given special attention, and that is the woman’s film, a genre that developed through several stages to become the chick flicks of today.” (HOLLINGER, 2012, p.35)

<sup>66</sup> “Far from being virginal, most of the heroines are sexually experienced [...] casually engaging in one night stands. [...] However, this apparently ‘liberated’ attitude towards sex is not the whole story.” (GILL; HERDIECKERHOFF, 2006, p.494).



Imagem 1: Apresentação entre Meredith e Derek | Direitos reservados à emissora ABC.

Além disso, nesta cena, há uma relação controversa quanto à representação da liberdade sexual de Meredith, visto que, ao cobrir o corpo e dizer que a situação é “humilhante em muitos níveis”, a expressão corporal e facial – ao esconder o rosto para se despedir – reforçam um comportamento tímido, e quase inocente, como se quisesse demonstrar que aquela situação não era habitual para ela. Assim, por meio deste comportamento, a “inocência é restaurada para permitir que o leitor possa apreciar o cenário tradicional do encontro sexual ‘especial’ entre o herói e a heroína.” (GILL; HERDIECKERHOFF, 2006, p.494).<sup>67</sup> Estabelecendo-se assim uma atmosfera levemente romântica entre eles.

Narrativamente, a ambiguidade moral e o constrangimento são ainda mais intensificados quando Meredith descobre que o homem que expulsara de casa pela manhã é seu chefe no hospital. Por não querer prejudicar a carreira prestes a ser iniciada, ela pede a Derek que esqueça os acontecimentos ocorridos na noite anterior.

Os diálogos entre eles, embora possuam um tom cômico, proporcionam novamente uma inversão dos papéis masculinos e femininos tradicionais, visto que Derek diz que Meredith se aproveitou dele por estar bêbado, vulnerável, ser bonito; ao que a protagonista responde que ele nem é tão bonito. Nesse aspecto, é interessante destacar que mesmo que o corpo de Derek tenha sido mostrado para objetificação e prazer escopofílico e, portanto, se enquadre em certos

<sup>67</sup> “Innocence is narratively restored to allow for the reader to relish in the traditional scenario of the 'specialness' of the sexual encounter between hero and heroine.” (GILL; HERDIECKERHOFF, 2006, p.494).

padrões estéticos através de um charme peculiar, a fala de Meredith tenta conter o ego do personagem masculino.<sup>68</sup>

Mesmo que, de modo distinto, haja uma objetificação de ambos – seja através do corpo parcialmente despido de Derek, ou dos *close-ups*<sup>69</sup> de Meredith – a relação construída entre eles e apresentada aos espectadores possui uma erotização menos exacerbada quando comparada à de Addison, esposa de Derek.

Antes de Addison aparecer em quadro, o espectador se depara com um plano-próximo de Derek, com um olhar surpreso, para, em seguida, ser revelada a imagem desta mulher misteriosa.



Imagem 2: Chegada de Addison | Direitos reservados à emissora ABC.

À primeira vista, seja pela postura corporal ereta, bem como pela sobrancelha arqueada, características que expressam a autoconfiança da personagem, Addison representa uma figura feminina que, além de extremamente bela, por conta de sua forma de caminhar, da roupa preta – que contrasta com os tons de vermelho do cabelo e do batom – corroboram a criação de uma mulher com a sensualidade semelhante ao arquétipo de uma das variações das *femme fatales*, o da *vamp*. O termo *vamp* surgiu no começo do século XX, de modo que ao utilizá-lo aqui, faz-se adequação ao momento contemporâneo. Como descrito por Somerville, nas versões mais severas, as *vamps* eram “mulheres diabólicas cujo cinismo e natureza fria reduziam os homens ao nível de animais” (p.88, 2014). Embora a sexualidade de Addison, bem como a das *vamps*, esteja associada ao poder de destruir os homens, há uma construção dual da personagem, visto que ao longo da narrativa também são apresentadas características positivas sobre ela, humanizando-a. Por exemplo, Addison é a melhor obstetra do país e expressa ternura para com

<sup>68</sup> Posteriormente, será debatida a objetificação de outros personagens masculinos em relação ao prazer visual e ao estereótipo de beleza e virilidade masculinos.

<sup>69</sup> “A beleza da mulher enquanto objeto e o espaço da tela se unem; ela não é mais a portadora da culpa e sim um produto perfeito, cujo corpo, estilizado e fragmentado nos *close-ups*, é o conteúdo do filme e o recipiente direto do olhar do espectador.” (MULVEY, 1983, p.448)

os demais personagens. Mesmo Meredith, que teria motivos para odiá-la, ao ver a preocupação de Addison em operar sua melhor amiga, Cristina Yang, virá a dizer algumas vezes ela é “irritantemente doce e dolorosamente inteligente” (2:3). Construída para ser a mulher perfeita, como a própria criadora da série diz, Addison “seria o tipo de mulher que todos esperamos que não exista, e, desejamos que fôssemos superficiais o suficiente para odiá-la propriamente”.<sup>70</sup>

Desse modo, nota-se que a apresentação contrastante dessas personagens femininas funciona como um preâmbulo da dualidade na representação da liberdade sexual das mulheres e do quanto isto influenciará o relacionamento delas em relação ao protagonista masculino.

### 1.1.2 REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES: DOIS PONTOS DE VISTA

Ao longo da primeira temporada, o espectador acompanha Meredith que tenta, de todas as formas, evitar um envolvimento com o chefe. Por se encontrar em um ambiente competitivo, o relacionamento entre eles é visto pelos demais colegas de trabalho – incluindo Cristina Yang e sua *roommate*<sup>71</sup> Izzy Stevens (Katherine Heigl) – como um atalho para que ela consiga participar das melhores cirurgias.<sup>72</sup>

Apesar de Meredith ter sido apresentada como moderna e sexualmente livre, quando ela cede ao amor que sente por Derek e aceita os julgamentos direcionados a ela, constata-se que a personagem tem uma visão bastante romantizada sobre o amor:

Meredith (V.O): No final do dia, fé é uma coisa engraçada. Ela surge quando você realmente não espera. É como se um dia você percebesse que o conto de fadas pode ser um pouco diferente do que você sonhou. O castelo, bom... pode não ser um castelo. E não é tão importante que seja feliz para sempre. Apenas que seja feliz agora. (1:8)<sup>73</sup>

A narração de Meredith reforça a idealização de um romance clichê, com um tom de inocência, que faz com que os espectadores acreditem nos sentimentos dela. Neste caso, o amor

<sup>70</sup> Trecho disponível na bíblia de série disponibilizada no curso de roteiro para televisão com Shonda Rhimes. Disponível em: <https://goo.gl/5h4obC>. Acesso em: 3 de janeiro de 2019.

<sup>71</sup> O termo *roommate* (em português ‘colega de quarto’) refere-se ao fato de Meredith e Izzy morarem na mesma casa, não necessariamente dividirem o mesmo quarto.

<sup>72</sup> O julgamento se dá antes de as personagens assimilarem que o comportamento de Meredith é fruto de sentimentos sinceros, e não de um interesse profissional. De modo que, posteriormente, estas mesmas personagens protegerão e defenderão Meredith após Derek tê-la magoado.

<sup>73</sup> “Meredith (V.O): At the end of the day, faith is a funny thing. It turns up when you don't really expect it. It's like one day you realize that the fairy tale may be slightly different than you dreamed. The castle, well...it may not be a castle. And it's not so important that it's happy ever after. Just that it's happy right now.” (1:8)

prevaleceria sobre as questões hierárquicas do trabalho e colocaria, portanto, um fim ao dilema sobre o *affair*. Contudo, Grey descobre que Derek é casado.

Tanto Meredith, quanto os espectadores são surpreendidos ao se depararem com a informação, visto que a protagonista já havia questionado Shepherd sobre seu passado e ele, ao invés de mencionar seu estado civil ou relacionamentos anteriores, terminara por contar algumas anedotas sobre si próprio. A justificativa pela omissão do casamento só será apresentada quando a própria Addison, indiretamente, contar à Meredith.

De todo modo, a chegada inesperada da esposa faz com que a protagonista se sinta inferiorizada, tanto pelo fato de Addison possuir características físicas das *femme fatales*, quanto por parecer que Meredith é amante de um homem casado. Essa impressão errônea, faz com que uma paciente da obstetra se recuse a ser atendida por Grey, por julgá-la imoral. Ao que Addison revela:

Addison: Senhora Philips, eu não tenho nem a classe, nem a paciência da Dra. Grey. Então, vamos deixar as coisas bem claras. Meu marido não me traiu, fui eu quem o trai. Portanto, a mulher enganada aqui é a Dra. Grey. Então, eu acredito que você deva a ela um enorme pedido de desculpas (2:1).<sup>74</sup>

A partir deste momento, percebe-se que mesmo que Addison tenha um estereótipo sensual das *vamps*, e a sexualidade da personagem tenha escapado aos padrões morais da sociedade patriarcal – o que justificaria a crise no casamento – existe uma sororidade<sup>75</sup> entre as mulheres do seriado. Este fato aproxima Addison, para os espectadores, de uma representação mais semelhante à das *the-good-bad-girls*<sup>76</sup>, que, possuem o *sex-appeal* das *vamps*, mas revelam um coração generoso e bondade inata (MORIN, 1989).

Contudo, para Derek a carga negativa associada à esposa permanece. Por ter sido traído, o personagem ainda a vê como a *vamp* responsável por destruir a vida e os ideais amorosos dele, de modo que, ao se dirigir a ela, Shepherd faz uso de termos bastante ofensivos:

Derek: Você é realmente satã. Você percebe isso, né? Se satã tivesse uma forma física, ele seria você. Em todo lugar, todo o tempo. [...] Como você

<sup>74</sup> “Addison: Ms. Philips, I lack Dr. Grey's class and patience so, let me set the record straight. My husband didn't cheat on me, I cheated on him. So, the wronged woman here, Dr. Grey. So, I think you owe her one hell of an apology. “(2:1)

<sup>75</sup> O termo sororidade, derivado do latim “soror” que significa irmã, é utilizado para se referir à união, empatia e solidariedade entre mulheres.

<sup>76</sup> “[...] uma espécie de síntese da *vamp*, da amorosa e da virgem se processa no *glamour* para produzir a *good-bad-girl*. A *good-bad-girl* possui um *sex-appeal* igual ao da *vamp*, à medida que se apresenta como mulher impura: roupas leves atitudes ousadas e carregadas de insinuações, subentendidos, relações suspeitas. Mas o fim do filme nos revelará que ela escondia todas as virtudes da virgem: alma pura, bondade inata e coração generoso”. (MORIN, 1989, p.15)

ainda não pegou sua vassoura e voou de volta para Nova Iorque, onde você pertence?

Addison: Pare de ser frívolo.

Derek: Pare de ser uma vadia adúltera\* (2:4).<sup>77</sup>

Embora o espectador saiba que o personagem foi traído, isso não exime o fato de ter omitido que era casado. Porém, narrativamente, há uma tentativa de minimizar a gravidade deste fato quando Meredith dá a ele a chance de contar a história:

Derek: Subi as escadas. Então, no que eu atravessava o corredor, tentava me preparar para o que eu iria ver quando entrasse no meu quarto. Eu piso em uma jaqueta masculina que não me pertence. E tudo que eu achava que sabia começou a mudar. Porque a jaqueta que não me pertence é a jaqueta de alguém que eu conhecia. E o que eu sabia é que quando eu entrasse no meu quarto, eu não ia ver apenas que minha mulher estava me traindo. Eu ia ver que minha mulher estava me traindo com Mark, que era meu melhor amigo. *Isto é tão rotineiro, comum e sujo, e cruel. Principalmente cruel.* (2:1)<sup>78</sup>

Além da narração minuciosa, o personagem enfatiza o próprio sofrimento através de um diálogo melodramático no qual ele atribui adjetivos ao fato ocorrido, destacando a crueldade da ação.<sup>79</sup> Por fim, conclui o diálogo dizendo que conhecer Meredith o salvou de seu sofrimento. Colocando-se na posição de vítima, Derek espera que a protagonista o perdoe. Desse modo, seria minimamente justificável que ele tivesse omitido os fatos sobre seu passado para esconder a própria dor e poder recomeçar a vida. No entanto, em nenhum momento é mencionada a reação explosiva do personagem, que será apresentada mais adiante. Estabelece-se assim, a confissão de Addison *versus* a vitimização do marido.

---

<sup>77</sup> “Derek: You really are Satan. You realize that right? If Satan were to take physical form, he'd be you. Everywhere, all the time. [...] How come you haven't got on your broomstick and gone back to New York, where you belong?/Addison: Stop being petty./ Derek: Stop being an adulterous bitch.” (2:4)

\* O termo utilizado por Derek usa para ofender a esposa em inglês é *adulterous bitch*. Apesar de *bitch* ter sido traduzida como vadia, a palavra tem um significado relativamente mais brando que *whore*, também traduzida da mesma forma. Se faz necessária esta distinção, visto que quando Derek indiretamente vier a chamar Meredith de vadia, Grey diz que ele não tem esse direito (Grey: *You don't get to call me a whore*), denotando um julgamento ainda mais ofensivo por parte dele.

<sup>78</sup> “Derek: One night I parked my car, I unlock my front door, go inside my house, and something 's different. Nothing's different, everything's the same, but yet, still, something's different. And I stand there for a while. And then I know. See, there are moments for me, you know, usually when I'm in the OR, when I just know what's gonna happen next. So I go upstairs. As I'm walking down the hall, I trying to prepare myself for what I'm gonna see when I go into my bedroom. I step on a man's jacket that doesn't belong to me. And everything I think I know just shifts. Because the jacket that doesn't belong to me is a jacket that I recognize. And what I know now is that when I go into my bedroom, I'm not just gonna see that my wife is cheating on me. I'm gonna see that my wife is cheating on me with Mark, who happened to be my best friend. It's just so pedestrian, common and dirty, and cruel. Mostly just cruel. I left, came out here.” (2:1)

<sup>79</sup> No item 1.3 desta dissertação será analisada as semelhanças entre esta narração de Derek ao *plot* do filme de *O diário de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001).

A narrativa só abrirá o questionamento da traição sob a perspectiva da esposa dezessete episódios depois (2:18), quando Meredith questiona a postura de Derek como marido, perguntando se ele era de fato bom para a esposa e se ele acha que Addison não o teria traído caso eles tivessem tido filhos. Se, por um lado, pela primeira vez se pensa em não colocar a culpa da traição somente na figura feminina, por outro, ela faz uma associação entre sexualidade desenfreada e a maternidade, sendo que esta funcionaria como elemento que dessexualiza as mulheres. Assim, a inserção do filho no reino do simbólico,<sup>80</sup> supriria o desejo de possuir um falo<sup>81</sup> (MULVEY, 1983). Além disso, com a repressão do desejo sexual se facilitaria a dominação do homem sobre ela (e suas pulsões).<sup>82</sup> Como Kaplan observa:

[...] a própria mãe no patriarcado é relegada ao silêncio, ausência e marginalidade. O que o patriarcado tem insistido em focar é na mulher castrada, como faltando a ela o status que confere aos homens o lugar de ‘em posse de’, que tem sido usado para dominar as mulheres (KAPLAN, 1983a, p.172)<sup>83</sup>

Assim, imagina-se que as convenções narrativas – e sociais – colocariam Addison em uma posição submissa a Derek e, conseqüentemente, ao patriarcado. Porém, quando a mulher, extremamente bela, que gera prazer visual, não assume o papel da passividade feminina e não controla os impulsos sexuais, o homem pode utilizar duas formas para manter a dominação sobre ela: ou a submete ao perdão – transformando-a em objeto do olhar – ou a punição (MULVEY, 1983). Como a esposa evoca um desprazer e a ameaça da castração,<sup>84</sup> Derek opta pela segunda.

Após descobrir que foi traído, o personagem joga as roupas da esposa para fora de casa, em seguida, a pega pelo braço e tranca para fora, na chuva (3:1). Do lado externo, Addison

---

<sup>80</sup> “O desejo de entrar no reino do simbólico vem da ‘verificação da diferença entre os sexos [que] suscita uma inveja do pênis; esta acarreta, do ponto de vista da relação com os pais, um ressentimento para com a mãe, que não deu o pênis, e a escolha do pai como objeto de amor, na medida em que ele pode dar o pênis ou o seu equivalente simbólico, o filho.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 179)

<sup>81</sup> Como a questão do falocentrismo levanta divergências nos debates feministas, pensa-se aqui no falo como uma metáfora para o desejo de possuir o ser amado, independentemente do gênero.

<sup>82</sup> Pulsão é o “processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud uma pulsão tem sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão), o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional, é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir sua meta.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.394)

<sup>83</sup> “To all intents and purposes, the mother qua herself is, in patriarchy, relegated to silence, absence, and marginality. What patriarchy has instead focused on is the status of woman as castrated, as lacking a status that confers on males the place of ‘in possession,’ which has been used to dominate women.” (KAPLAN, 1983a, p.172)

<sup>84</sup> “[...] em termos psicanalíticos, a figura feminina coloca um problema mais profundo. Ela também conota algo que o olhar continuamente contorna, e rejeita: sua falta de um pênis, que implica uma ameaça de castração e, por conseguinte, em desprazer.” (MULVEY, 1983, p.447).

chora e suplica ao marido para que possa entrar novamente na casa. Ao ouvir a esposa em prantos, Shepherd permite que ela retorne. Essa cena, porém, só será apresentada através do *flashback* das lembranças de Addison, na terceira temporada, quando ela descobrir que Derek a traiu com Meredith.

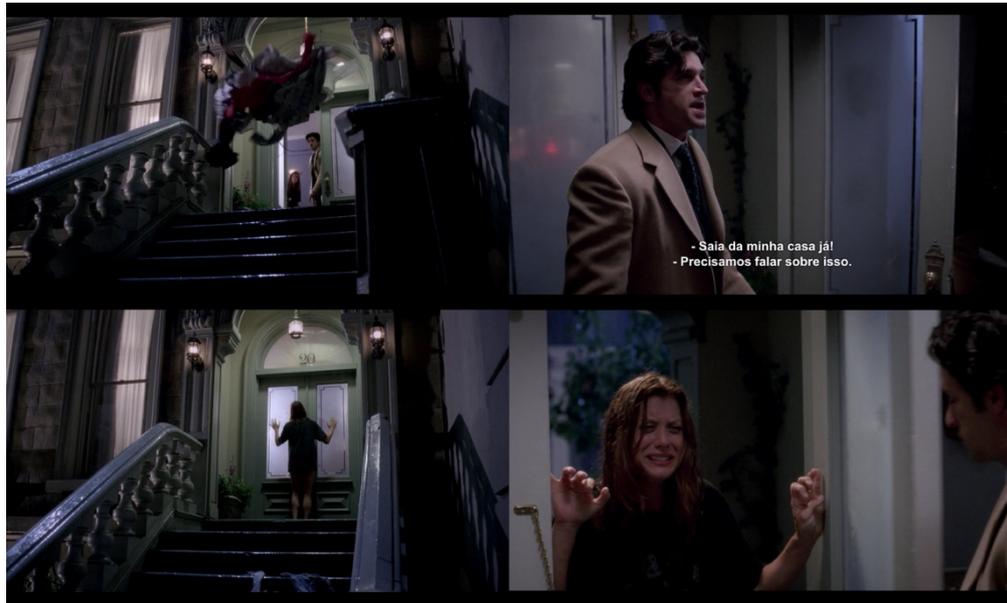


Imagem 3: Addison expulsa de casa pelo marido | Direitos reservados à emissora ABC.

Embora Derek fosse o personagem que supostamente deveria aparecer destruído após ação “cruel e vampiresca” da esposa, vê-se que Addison é quem está imageticamente destruída. A punição dela, porém, estava só no começo. A omissão desta cena, de certo modo, permite que ela tenha sua punição prolongada ao longo de toda a segunda temporada. Fato este que será analisado pelos resquícios sadomasoquistas do relacionamento entre os três personagens do triângulo amoroso.

### 1.1.3 FEMINILIDADE: MULHERES AGENTES OU OBJETOS DO OLHAR?

Ao sujeitar Meredith a um olhar “fixo, curioso e controlador” (MULVEY, 1983) nota-se uma perseguição física, e também escopofílica, de Derek ao torná-la seu objeto de posse. No entanto, o personagem também exerce um comportamento semelhante em relação a Addison. Apesar de chamá-la de satã e *adulterous bitch*, quando Addison entrega a ele os papeis do

divórcio e humaniza-se ao aceitar os termos ofensivos,<sup>85</sup> Shepherd não consegue colocar um fim imediato ao casamento.

A passividade do personagem masculino, acarretada pela indecisão, impulsiona a agência de Meredith em lutar por seu objeto de desejo:

Meredith: Eu menti. Eu não estou fora desse relacionamento. Na verdade, estou dentro. Tão dentro que é humilhante, que estou aqui implorando. [...]. Sua escolha é simples. Ela ou eu. E eu tenho certeza que ela é ótima. Mas, Derek, eu te amo... de um jeito tão, tão grande... 'como fingir gostar do seu estilo de música, deixar você comer o último pedaço de *cheesecake*, segurar um rádio em minha cabeça do lado de fora da janela', desse jeito infeliz que me faz te odiar, te amar. Então, me escolha. Me escolha. Me ame. (2:5)<sup>86</sup>

No entanto, mesmo após o pedido, Derek opta por tentar salvar o casamento. Apesar de permanecer com a esposa, Shepherd utiliza a traição para humilhá-la inúmeras vezes, tanto na intimidade, quanto publicamente. Além disso, raros são os momentos em que ele expressa desejo por ela. Esta ausência do desejo do personagem masculino é enfatizada quando Addison expressa a vontade de ter relações sexuais com o marido. Como o impulso sexual, mais uma vez, parte de uma personagem feminina, a reciprocidade não ocorre. É como se quando a ação e as pulsões sexuais não partissem dele, houvesse uma repulsa a essas investidas, visto que “o desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la” (MULVEY, 1983, p.438).

Assim, diferindo dos demais episódios, em ambas as cenas – tanto quando Meredith declara seu amor por Shepherd, quanto na cena em que Addison pede para ter relações sexuais com ele – nenhuma destas personagens aparece muito feminilizada. Reforçando-se, portanto, o estereótipo de que a agência está associada ao masculino e a passividade ao feminino.

Embora as duas personagens se enquadrem nos padrões de beleza hollywoodianos, e que esses padrões sejam expressos de forma distinta, ambas sempre aparecem bastante feminilizadas. No entanto, enquanto a maquiagem de Meredith é sempre mais sutil e acentua uma beleza pura e sem falhas, a de Addison, eleva a beleza “quotidiana” ao nível de beleza superior, radiosa e imutável (MORIN, 1989), destacando o padrão estético sensual.

<sup>85</sup> “Addison: Derek, você já pensou que, mesmo se eu fosse satã ou uma vadia adúltera, eu ainda poderia ser o amor da sua vida?”. (2:4)

<sup>86</sup> “Meredith: I lied. I'm not out of this relationship. I'm in. I'm so in, it is humiliating. Because here I am begging [...] Okay, here it is. Your choice. It's simple. Her or me. And I'm sure she's really great. But, Derek, I love you... in a really, really big ... "pretend to like your taste in music, let you eat the last piece of cheesecake, hold a radio over my head outside your window", unfortunate way that makes me hate you, love you. So pick me. Choose me. Love me.” (2:5)

Mesmo que Meredith, habitualmente, não use brincos, nem colares, na cena em que ela decide lutar por seu objeto de desejo, além da ausência de acessórios e do uso de uma maquiagem neutra, ela aparece vestida em seu uniforme cirúrgico, que esconde tanto as nuances do corpo, quanto todo o cabelo dela.

No caso de Addison a diferença é um pouco mais contrastante. Diferentemente de Meredith, exceto por duas cenas, Addison é sempre feminilizada de modo exacerbado. Na maioria das vezes ela utiliza brincos, colares, salto alto, saia ou vestidos, que deixam o corpo dela a mostra. Em contraposição a isso, no episódio em que Addison verbaliza seu desejo sexual pelo marido, ela aparece de calça comprida e boina. No entanto, ao se tornar sujeito agente na cena, o desejo da esposa é frustrado, visto que Derek não corresponde ao pedido.



Imagem 4: Addison (acima) e Meredith (abaixo): Feminilidade em oposição à agência | Direitos reservados à emissora ABC.

Outra característica marcante no figurino e maquiagem da personagem é que, embora na maior parte do tempo a paleta de cores de Addison seja escura, com predominância das cores preta e marrom para o figurino, e tons de vermelho na maquiagem, quando a crise no casamento aparece de forma mais amena – embora nunca cesse – esta paleta se altera um pouco. Nesses momentos, Addison apresenta uma maquiagem bastante neutra, semelhante à de Meredith, e, além disso, seu figurino passa a ser composto por azul e branco, como se o casamento abrandasse as características da *femme fatale*.



Imagem 5: Características da *femme fatale* aparecem neutralizadas | Direitos reservados à emissora ABC.

Derek, porém, não corresponde a nenhuma das investidas, nem a de Meredith, menos ainda a de Addison. Como Hansen observou em Rodolfo Valentino, é possível transpor a mesma questão do olhar para Derek. Assim como Valentino, ao ser objetificado por essas mulheres, Shepherd tem a origem do próprio olhar desestabilizada, o que o torna vulnerável a tentações que ameaçam a sua soberania de sujeito masculino (HANSEN, 1991). Desse modo quando as mulheres se tornam agentes e assumem o controle sobre os próprios desejos, o personagem masculino sente-se ameaçado.

No entanto, pode-se destacar três situações que instigam o desejo de Derek pela esposa. Uma delas se dá no episódio do *Thanksgiving* (2:9), quando o personagem chega em seu trailer e vê Addison, através do vidro do carro – que funciona como uma espécie de tela que a emoldura para contemplação e distanciamento – esperando pelo marido, cabisbaixa. Após esperar o dia todo, emocionalmente devastada, ela pergunta se Derek já está satisfeito em se vingar, ou se ele a magoaria mais.<sup>87</sup> Somente quando Addison, até então de sexualidade ameaçadora, aparece fragilizada, ele a deseja. Neste momento, a esposa não evoca o medo da castração. E, colocado na posição de *voyeur*, o espectador acredita na existência de

[...] um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com *suas* fantasias voyeuristas. Além do mais, [...] o brilho das formas de luz e sombra na tela ajudam a promover a ilusão de uma separação *voyeurista*. Embora o filme esteja realmente sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado. (MULVEY, 1983, p.441)

<sup>87</sup> “Addison: Derek, você terminou de se vingar de mim? Quero dizer... Eu preciso saber, porque senão... preciso encomendar uma pele mais grossa, ou algo assim.” (2:9)

Assim, após presenciar a relação sadomasoquista entre eles, o espectador pode contemplar o beijo através do plano emoldurado.



Imagem 6: Prazer *voyeurista* do espectador através da moldura | Direitos reservados à emissora ABC

Este plano, porém, incita certo distanciamento dos espectadores. Como na maioria das vezes os personagens estão em situações conflituosas, a decupagem corrobora o reforço desta sensação. Por exemplo, quando discutem no elevador, ao invés de ser possível ver a expressão dos personagens, a câmera é posicionada atrás deles, causando certo incômodo por não ser um local favorável para que se possa ver com clareza ambas as expressões faciais. Contudo, nem mesmo em um dos poucos momentos ternos, como a apreciação do beijo entre eles, pode ser vista através de um plano próximo ou *close-up*. Desse modo, certifica-se que o espectador permaneça distanciado do relacionamento entre eles, e sinta-se desconfortável nas situações em que os personagens discutem.

A segunda situação que instiga desejo do marido se dá por conta do sentimento de possessividade de Derek em relação à esposa. Ao vê-la rindo enquanto conversa com outro homem, impossibilitado de agir, o personagem expressa ciúme e descontentamento perante a situação (2:20).

Embora em *Grey's Anatomy* exista tanto o olhar de desejo de Meredith, quanto de Derek, o olhar dele não controla exclusivamente a narrativa, nem o decorrer das ações. Assim, a reação de Shepherd, ao ver a esposa do outro lado do hospital, pode ser associada ao prazer *voyeurista* semelhante à análise feita por Mulvey (1983) em relação ao filme *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954). Enquanto Addison está do mesmo lado do agente do olhar, a presença dela evoca pouco interesse sexual por parte do marido. Porém, ao distanciar-se e suscitar o medo de uma nova traição, o ciúme provoca um aumento no desejo de Derek. Do mesmo modo, o interesse de Derek por Grey, neste momento, se desfaz. Mesmo que

claramente Shepherd estivesse flertando com a protagonista, o ciúme altera o foco masculino, colocando-o na esposa.



Imagem 7: Ciúme e possessividade de Derek em relação a Addison | Direitos reservados à emissora ABC.

O terceiro fato está diretamente associado à relação entre ele e Meredith e, também, envolve a ideia de posse. Isto é, quando Derek percebe que está “perdendo” Meredith para outro homem, ele tenta compensar essa ameaça à própria masculinidade através da tentativa de ter relações sexuais com a esposa.

Apesar da possessividade e da tentativa de salvar o casamento, as pulsões sexuais dele em direção a Meredith superam as que ele sente pela esposa, o que culminará no *affair* entre Meredith e Derek enquanto ele ainda permanece casado. Assim, o personagem que até então acusara a esposa de traição, termina por traí-la.

Quando Addison descobre o ocorrido, o figurino dela contrasta sobremaneira do que fora analisado até o momento. Até então haviam sido percebidas algumas leves variações que oscilavam entre a sensualidade exacerbada e a suavização de sua feminilidade. No entanto, ao constatar o fim do casamento, Addison aparece sem maquiagem,<sup>88</sup> com roupas sujas e enormes para si própria. Destruindo assim a imagem de *femme fatale* a qual havia construído.

<sup>88</sup> Sabe-se que no audiovisual os atores sempre utilizam maquiagem, mesmo que a maquiagem seja natural, ou funcione para destacar traços naturalistas, como o cansaço. Para fins desta análise, será empregado o termo ‘sem maquiagem’ em comparação as sequências descritas anteriormente.



Imagem 8: Estereótipo da *femme fatale* destruído | Direitos reservados à emissora ABC.

Antes desse episódio, Addison era vista como o tipo de mulher cuja sexualidade exacerbada era capaz de destruir os personagens masculinos. Fato este que é destacado por Derek inúmeras vezes. No entanto, no momento em que quebra todos os estereótipos de feminilidade fetichista, Addison questiona os demais personagens se ela é desejável. A justaposição da pergunta associada a caracterização visual, reforça a dissonância da cena, visto que neste momento todo ideal de sensualidade feminina se desfaz. Assim, nota-se que tanto quando trai, como quando é traída, destrói-se a feminilidade de Addison. Todavia, a reação dela difere da do marido. Ao invés de confrontá-lo, a personagem vai ao bar para expressar a própria tristeza.

#### 1.1.4 RELAÇÕES DICOTÔMICAS ENTRE LIBERDADE SEXUAL E VALORES MORAIS DO PATRIARCADO

Quando Derek escolhe ficar com a esposa, as colegas de trabalho de Meredith, bem como os espectadores, notam um percurso pelo qual a protagonista passa para tentar amenizar o sofrimento. Assim, ao ver Meredith dispersa e desarrumada, as demais médicas sentem empatia. Além disso, ao perceberem que Grey não tem condições de reagir a Derek, elas a defendem. De modo distinto, Bailey e Cristina notam que o personagem masculino ou persegue Meredith, ou age com uma ternura tóxica em relação à protagonista. Quando Shepherd é gentil, atencioso ou demonstra preocupação em relação ao bem-estar de Meredith, ele não permite que a protagonista se distancie e esqueça o sentimento de amor por ele. Essas atitudes não permitem que o vínculo entre eles seja cortado, de modo que Meredith não consegue se recuperar emocionalmente. Em ambos os casos, tais gestos, que soam ao espectador como uma forma de Derek demonstrar amor, também fazem com que Meredith não consiga se livrar dos sentimentos por ele.

De forma maternal Bailey pede a Derek que se afaste de Grey:

Bailey: Dê a volta, vá embora. [...]. Se afaste da minha estagiária. Ela é um acidente de trânsito humano, e todos estão reduzindo a velocidade para olhar os estragos. Ela está fazendo o melhor que pode com o que restou para ela. Você não consegue ver isso porque você está dentro da situação, mas você não pode ajudá-la agora. Você só tornará as coisas pior. Vá embora. Deixe ela cicatrizar. (2:7)<sup>89</sup>

Em contraposição a isso, Cristina, mais incisiva, o ataca pela falta de sinceridade e falta de compaixão:

Derek: Qual seu problema? Sou seu chefe. O que está acontecendo?  
Cristina: Não, nesse momento você não é meu chefe. Estamos no elevador. Essa é sua especialidade, né? Momentos do *McDreamy* no elevador.<sup>90</sup> [...]. Sabe, só por um momento eu não sou Dra. Yang e você não é Dr. Shepherd. Você é o cara que ferrou minha amiga. O cara que fez ela (*sic*) pegar um cachorro que ela não pode manter, e que ela só pegou porque o namorado dela mentiu sobre a esposa dele. (2:14)<sup>91</sup>

Ambos os diálogos apresentados enfatizam a sororidade entre as personagens femininas. No entanto, as falas de Derek reforçam que por não possuir argumentos válidos, ele utiliza sua posição de poder para tentar impedir que a discussão se desenvolva.

Além da proteção das colegas de trabalho, para tentar resolver os problemas emocionais, Meredith retoma a postura assumida no episódio piloto, a de uma mulher sexualmente livre. Embora o espectador não veja todos os homens com quem ela tem relações sexuais ao longo desse período, ao expulsar um deles, Meredith diz exatamente a mesma frase que utilizara com Derek no primeiro episódio. No entanto, dessa vez, além de saber o nome do rapaz, sua postura corporal já não demonstra mais timidez, como se isso fosse algo rotineiro a ela. Fato este que é ainda mais reforçado em uma conversa com Cristina: “Eles sempre parecem tão tristes quando

<sup>89</sup> “Bailey: Turn around. Walk away. [...] Come on, look. You can't do this. You don't have the right. Not anymore./ Derek: I just wanna find out if she's okay./ Bailey: No she's not! She's a human traffic accident and everybody is slowing down to look at the wreckage. She's doing the best she can with what she has left. Look I know you can't see this because you're in it but you can't help her now. It'll only make it worse. Walk away. Leave her to mend.” (2:7)

<sup>90</sup> *McDreamy* é o apelido que as estagiárias dão para Derek. E a menção ao elevador se dá porque a maioria das vezes em que Derek flerta com Meredith eles estão no elevador.

<sup>91</sup> “Derek: What is your problem? I'm your boss. What's the matter... / Cristina: No you're not my boss right now. We're in na elevator. That's your specialty right? *McDreamy* moments in elevators./ Derek: Dr. Yang./ Cristina: You know just for a moment, I'm not Dr. Yang and you're not Dr. Shepherd. You're the guy who screwed up my friend. The guy who drove her to get a dog she can't keep. The dog she only got because her boyfriend lied to her about his wife./ Derek: I never lied to her!” (2:14)

os expulso de casa. Como explicar que quando pegamos um homem no bar e o levamos para casa para sexo não existe um lar e crianças no futuro?” (2:10).

Apesar do diálogo entre as personagens mostrar uma inversão dos papéis masculino e feminino, e enfatizar que essas relações são puramente físicas e não emocionais, o subtexto – que ficará explícito em uma conversa com George<sup>92</sup> – mostra que a personagem não é de fato livre, mas sim, procura meios de preencher o vazio deixado pelo relacionamento anterior.

No entanto, essa suposta liberdade sexual da personagem acarreta diversos problemas. Mesmo que este episódio se desenvolva dentro da chave cômica, há uma evocação ao medo literal da castração. O rapaz, expulso por Meredith, aparece no hospital em que ela trabalha apresentando um quadro de priapismo,<sup>93</sup> tendo de se submeter a procedimentos dolorosos em seu órgão genital. Para que o conhecimento das ações de Meredith chegue até Derek, a narrativa faz com que o caso do paciente, embora pareça relacionado à vida sexual, seja consequência de um problema neurológico, que faz com que ele tenha de ser tratado por Shepherd. Mesmo casado, Derek revela ser extremamente doloroso ver Meredith com outro homem. Porém, ao perceber que este era um relacionamento efêmero, o incômodo é amenizado. Somente ao ver que Grey poderia de fato envolver-se emocionalmente com outro personagem, Derek utiliza o comportamento sexualmente livre para julgá-la, chamando-a indiretamente de vadia.

Ao ouvir o discurso moralista, Meredith assume uma postura de empoderamento feminino. Inicialmente reage de modo enfurecido, com um tom de voz assertivo, como se essas atitudes dissessem que a personagem tem direito de tomar decisões sobre o próprio corpo.

Meredith: Eu nunca deveria ter te contado sobre o George.

Derek: Não, tudo bem, estou feliz em saber sobre ele, e sobre o veterinário. Você está rodada.

Meredith: O que você disse para mim?

Derek: É imperdoável.

Meredith: Eu não lembro de ter pedido a você para me perdoar.

Derek: [...]. Quem é o próximo? Alex? Porque ouvi dizer que ele gosta de transar com todo mundo. Vocês dois têm isso em comum.

Meredith: Você não tem o direito de me chamar de vadia. Quando eu te conheci, eu achei que tinha encontrado a pessoa com quem eu iria passar o resto da minha vida. [...] Todos os homens, todos os bares, e o complexo de pai não importavam. Tinham acabado. Você me deixou. Você escolheu a Addison. Agora terminei de colar os pedaços. E não vou me desculpar pela

<sup>92</sup> “George: Então, você não superou Derek. Você queria ter superado, mas não superou. Então você fica tentando encontrar um substituto, alguma forma temporária para se sentir melhor. E não está funcionando. E não vai funcionar porque sexo casual sem significado e pênis problemáticos não são o que você quer. Você quer algo melhor, você merece algo melhor. Nem todo cara é um pesadelo!” (2:10)

<sup>93</sup> Priapismo é o nome citado por Dra. Bailey (chefe de Meredith) ao se deparar com o paciente que se encontra com o pênis ereto, impossibilitado de retornar ao estado flácido.

forma que escolhi para consertar o que você quebrou. Você não tem o direito de me chamar de vadia. (2:24)<sup>94</sup>



Imagem 9: Premissa de empoderamento feminino *versus* submissão amorosa | Direitos reservados à emissora ABC.

No entanto, ao longo do desenvolvimento do diálogo, ficará implícito que “a liberação sexual (aqui representada pela noção da busca de prazer sexual por meio de mais de um parceiro) não é realmente o que as mulheres querem” (GILL; HERDIECKERHOFF, 2006, p. 494),<sup>95</sup> visto que o tom de voz e a expressão facial antes fortes e assertivos terminarão por esboçar a tristeza de Meredith perante o julgamento de Derek.

Além disso, esta conversa reforça o discurso sexista de Shepherd em relação à postura da protagonista. Ao compará-la ao personagem masculino que tem a fama de ter relações sexuais com todas as personagens, percebe-se que para Alex essa postura era aceitável, enquanto para ela isto é apontado como algo que a degrada.

Permanecendo na função de juiz da moral feminina, ao longo das três primeiras temporadas, além do julgamento direcionado a Meredith, Derek parece não cansar de acusar e punir a esposa. Ele se direciona a Addison através de palavras pejorativas, como, por exemplo, *satan* e *adulterous bitch*, já mencionados anteriormente. Além do vocabulário, Derek ou não olha para ela enquanto conversam, ou a olha com desdém.<sup>96</sup> Acrescido a isso, a todo momento, ele utiliza a questão da traição para atacá-la. Publicamente esse fato é ainda mais problemático, diversas vezes ele aponta a traição em frente aos demais colegas de trabalho, deixando-os

<sup>94</sup> “Derek: No, it's fine, I'm glad I know. About him. And the vet. You really get around./ Meredith: What did you just say to me?/ Derek: It's unforgivable./ Meredith: I don't remember ever asking you to forgive me./ Derek: So was the knitting a phase? Who's next? Alex? Because I hear he likes to sleep around. You two have that in common./ Meredith: You don't get to call me a whore. When I met you, I thought I had found the person that I was going to spend the rest of my life with! I was done. So all the boys and all the bars and all the obvious daddy issues, who cared? Because I was done. You left me. You chose Addison. I'm all glued back together now. I make no apologies for how I chose to repair what you broke. You don't get to call me a whore.” (2:24)

<sup>95</sup> “that sexual liberation (here represented by the notion of pursuing sexual pleasure through more than one partner) is not what women really want” (GILL; HERDIECKERHOFF, 2006, p. 494)

<sup>96</sup> A ausência do contato visual ocorre inúmeras vezes, exceto nas cenas anteriormente analisadas.

desconfortáveis. Somado a isso, quando Mark Sloan (Eric Dane) – personagem com quem Addison tivera relações sexuais enquanto ainda era casada – aparece no hospital, após agredi-lo sem nenhuma explicação, Derek e Addison são convocados à sala do chefe, e, ao invés de responder pelos próprios atos, o marido deixa que ela, novamente, confesse a traição – dessa vez perante uma figura de autoridade. E, não bastando as situações de humilhação pública, na noite de natal, Derek diz à esposa que o envolvimento entre ele e Meredith não foi vingança, e sim amor. Ao humilhar a esposa, o espectador tem a sensação de que essa postura é consequência do amor dele por Meredith. No entanto, a todo momento Derek aparece pronto a julgar ambas as mulheres que acredita pertencerem a ele, exercendo assim um papel sádico, que faz com que as duas sofram.

### 1.1.5 OBJETIFICAÇÃO MASCULINA *VERSUS* OBJETIFICAÇÃO FEMININA

Ao não controlar os impulsos sexuais, Addison, que seria a representação da mulher fatal, é a personagem que serviria para trazer um ‘ensinamento’ sobre como a sexualidade exacerbada faz mal aos princípios do patriarcado. Ao ter relações sexuais com o melhor amigo do marido, ela destrói a instituição familiar, bem como os demais laços afetivos de Derek. Desse modo, cria-se no ambiente de trabalho um julgamento moral quanto a esse comportamento feminino.

Porém, quando Mark Sloan – personagem com quem Addison tivera relações sexuais enquanto ainda era casada – aparece no hospital, a questão da traição é amenizada pelas personagens femininas. Ao contemplá-lo e objetificá-lo visualmente, Izzy e Cristina dizem ser compreensível o comportamento de Addison.

Extremamente charmoso e galanteador, Sloan é apresentado aos espectadores em uma tentativa de flerte com Meredith. Porém, antes mesmo que o público soubesse o nome do personagem, ele é agredido por Derek. A partir desse momento, se terá acesso a outra versão sobre o *affair* entre Addison e Mark. Embora seja sedutor, Mark vai a Seattle para recuperar o relacionamento com Addison, o que demonstra que, apesar da sexualidade desenfreada (por flertar com diversas mulheres), a traição não foi algo superficial.

Apesar das demonstrações de amor por Addison, o estereótipo de homem bonito e sedutor predomina, de modo que o personagem é objetificado, mas não idealizado, diferindo da representação de Shepherd. Enquanto Derek recebe o apelido de *McDreamy*, que simbolizaria que ele é o homem dos sonhos; Sloan recebe o apelido de *McSteamy*, que seria o homem-objeto.

Além disso, outro estereótipo pode ser destacado quanto à profissão deles: enquanto Shepherd é um neurocirurgião, Sloan lida com as questões estéticas, portanto, é cirurgião plástico. Desse modo, enquanto Meredith e Addison idealizam Derek, as demais personagens femininas objetificam Sloan.



Imagem 10: Objetificação do corpo masculino: Derek (acima) e Mark (abaixo). | Direitos reservados à emissora ABC.

Embora a objetificação do corpo masculino de Derek e Sloan seja mais explícita em comparação à de Addison e de Meredith, não se pode dizer que a objetificação feminina não esteja presente. Apesar de não vermos essas personagens nuas, visto que mesmo nas cenas em que elas estão prestes a (ou acabaram de) ter relações sexuais, não há uma exibição explícita desses corpos, o prazer escopofílico e a erotização ocorrem por outros mecanismos. Através do uso de *close-ups*, bem como da exacerbação da feminilidade e da sensualidade das personagens, evoca-se um prazer fetichista e a objetificação de ambas. No caso de Meredith, como o figurino e maquiagem são menos sensuais, além dos excessivos *close-ups* da protagonista, a encenação e a decupagem apresentam planos dos personagens masculinos, Derek e Finn, olhando para ela com desejo e boquiabertos (2:27).



Imagem 11: Objetificação feminina | Direitos reservados à emissora ABC.

Embora em determinados momentos Meredith demonstre certo incômodo com os olhares (2:7),<sup>97</sup> durante o baile, quando percebe o olhar de Derek para ela, não mais romantizado, e sim de desejo sexual (2:27), há uma reciprocidade da personagem.



Imagem 12: Incômodo de Meredith ao ser olhada | Direitos reservados à emissora ABC.

<sup>97</sup> Inicialmente, a série não problematiza a perseguição de Derek no ambiente de trabalho. No entanto, com a popularização dos movimentos *#MeToo* e *Time's Up*, essa situação virá a ser problematizada em 2018, pela atual *showrunner* Krista Vernoff. Este assunto, porém, será discutido mais densamente no item 3.5 desta dissertação.



Imagem 13: Meredith como sujeito e objeto do olhar | Direitos reservados à emissora ABC.

Além de ser objeto, Meredith também é agente do olhar e objetifica Derek. Ao arquear levemente a sobrancelha esquerda, a personagem sinaliza que Shepherd tem permissão para ir atrás dela. E, mesmo que no nível do diálogo a constante perseguição visual de Derek pareça incômoda, chegando ao ponto de Meredith pedir a ele que pare: “Você está olhando para mim! Você me vigia. E Finn tem planos, e eu gosto dele. Ele é perfeito para mim! Eu estou realmente tentando ser feliz! E eu não consigo respirar, não consigo respirar com você olhando assim para mim! Então, pare!”,<sup>98</sup> o subtexto acarretado pelo magnetismo sexual iniciado na cena anterior culminará na relação sexual entre eles.

Após a traição de Derek, Addison encontra a calcinha de Meredith no terno do marido (3:1). Na cena em que isso acontece, a personagem aparece no trailer de Shepherd, vestindo o terno dele e com a calcinha nas mãos, em um plano em *plogée*, reforçando a inferioridade acarretada pela situação.



Imagem 14: Addison encontra objeto símbolo da traição e o expõe no hospital | Direitos reservados à emissora ABC.

<sup>98</sup> “Meredith: You are looking at me! And you watch me. And Finn has plans and I like Finn. He's perfect for me! And I'm really trying here to be happy! And I can't breathe! I can't breathe with you looking at me like that! So just stop!” (2:27)

Além disso, ao vestir o terno do marido, considerando o que ela fizera para ele, é como se agora ela estivesse vivenciando na pele o mal que o causara. Para expor o ocorrido, a esposa pendura a calcinha no quadro de anúncios do hospital (3:2). Esse gesto soa como uma forma de constrangimento e punição. No entanto, a punição é mais direcionada à Meredith do que a Derek, visto que o objeto utilizado para isso é um símbolo feminino.

A infidelidade de Derek e o *slut-shaming*<sup>99</sup> de Meredith não têm uma repercussão maior porque outra médica, Callie (que já havia pego o casal em flagrante), diz ser a dona da calcinha.

### 1.1.6 MORAL MASCULINA INTACTA

Durante as três primeiras temporadas, a narrativa de *Grey's Anatomy* oscila entre a indecisão de Derek em optar por salvar o casamento ou iniciar uma nova relação ao lado de Meredith. A passividade do personagem masculino instiga ação por parte de ambas as mulheres. Enquanto Meredith o faz através de uma declaração de amor, Addison o faz por meio de um pedido sexual. Corroborando as análises de Hansen (1991) e Mulvey (1983), ao ter a soberania masculina ameaçada pelo olhar e pela agência das personagens femininas, Shepherd não corresponde a nenhuma dessas investidas. O desejo de Derek só é expresso quando Meredith e Addison aparecem fragilizadas de alguma forma, ou quando se tornam objetos de desejo de outros personagens masculinos.

Embora o sentimento de posse seja direcionado a ambas, o modo como ele as trata é bastante diferente. Ao mesmo tempo em que Derek desvaloriza e pune Addison que, ao não controlar os impulsos sexuais ameaçou a masculinidade dele, ele fetichiza Meredith, transformando-a na mulher ideal. Como observado por Mulvey, ao agir desta forma, inconscientemente, o personagem utiliza duas vias de saída para aliviar a ansiedade da castração,

[a] desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado [...]; ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa [...]. (MULVEY, 1983, p.447)

Assim, Addison é vista como objeto culpado e Meredith é transformada em uma imagem tranquilizadora. Desse modo, ao optar pelo relacionamento com Meredith, percebe-se

---

<sup>99</sup> *Slut-shaming* é o nome atribuído ao comportamento de degradar mulheres pelos comportamentos sexuais, modo de se vestir, número de parceiros, etc.

que Shepherd escolhe permanecer com a mulher que menos ameaça a masculinidade dele e que melhor se enquadra nos padrões morais esperados pela sociedade patriarcal.

Nota-se, portanto, que Shepherd sempre esteve pronto a fiscalizar moralmente o comportamento de ambas as personagens. Ele julga a traição da esposa, mas termina por traí-la. Contudo, ele não é acusado, nem punido pela mesma atitude. Além disso, ao ver Meredith expressar sua liberdade sexual, a chama de vadia. Ao agir dessa forma, reitera-se que polo masculino exerce a função de preservar os “bons-costumes” – neste caso, a repressão das pulsões sexuais femininas. Em contraposição a isto, há um intuito de mostrar o empoderamento das mulheres através dos diálogos que invertem as posições tradicionais. Além disso, na maior parte do tempo é possível observar uma relação de sororidade entre as personagens femininas, criando um ambiente mais acolhedor e menos crítico em relação a estes comportamentos.

Embora haja uma tentativa de equilibrar essas fissuras, ao longo dessas três primeiras temporadas, o desfecho narrativo termina por pender ao lado mais tradicional. Quando Derek decide assumir a culpa pelo fracasso do casamento e procura a esposa, ele se depara com Mark, seminu, saindo do chuveiro. Desse mofo, reitera-se a sexualidade desenfreada de Addison. Como consequência disto, a trama exime o personagem masculino de toda a carga de culpa, tornando possível a constituição do mito do “amor romântico” entre Meredith e Derek.

## **1.2 “I MADE MYSELF INTO WHAT HE WANTED”<sup>100</sup>: SUBMISSÃO E PODER EM RELACIONAMENTOS AFETIVOS**

A cultura popular frequentemente envia uma mensagem para as mulheres, e para todo mundo, que as mulheres de carreira são fracassadas na esfera do amor. Uma das mais poderosas forças que enfraquece as mulheres que trabalham tem sido a representação na cultura de massa das ‘feministas’ que trabalham como sendo narcisisticamente autocentradas e más. (hooks, 2002, p.150)<sup>101</sup>

Embora Meredith e Cristina sejam melhores amigas e suas respectivas trajetórias, tanto de vida pessoal, quanto profissional sejam bastante semelhantes, a construção de ambas as

---

<sup>100</sup> Frase dita por Cristina sobre o relacionamento que tivera com Burke (6:13).

<sup>101</sup> “Popular culture consistently sends the message to females, and everyone else, that successful career women are failures when it comes to love. One of the most powerful forces undermining working women has been mass media’s representation of the working ‘feminist’ career women as narcissistically self-centered and evil.” (hooks, 2002, p.150)

personagens permite exibir uma análise distinta tanto da personalidade de Cristina, como da construção do relacionamento entre ela e Preston Burke.

Por não exibir sentimentalidade excessiva, não expressar o desejo de encontrar ‘o par perfeito’, e por dedicar-se quase que exclusivamente à carreira e quase nunca falar sobre a própria vida pessoal, o comportamento de Yang pode ser associado ao padrão masculino, ou ao estereótipo de mulheres frívolas que, conseqüentemente, “não sabem amar”. Embora se envolva com um personagem bastante autocentrado e competitivo, pelo fato de Burke tentar estabelecer vínculos emocionais, em uma leitura superficial, pode-se caracterizá-lo como personagem romântico.

Mesmo sabendo que os aspectos ternos e amorosos não são inerentes a nenhum dos gêneros, e sim construções sociais e não biológicas; para ter acesso ao romance, Cristina teria de ceder à visão patriarcal expressa tanto por Burke, quanto pela mãe do personagem masculino, sobre relacionamentos. No entanto, Yang fora apresentada aos espectadores como uma personagem menos emotiva e mais racional. Como consequência disto, nem mesmo momentos propícios para a troca de afetos são construídos por um viés idealizado. Por exemplo, na cena em que a personagem aceita o pedido de namoro de Burke, a iluminação azulada reforça a frieza do momento. Além disso, ela é bastante assertiva ao impor as regras do relacionamento, em especial ao dizer que nunca está errada.



Imagem 15: Cristina aceita pedido de namoro de Burke | Direitos reservados à emissora ABC.

Cristina: Então, aqui é onde estamos. Eu trabalho muito. Sou competitiva. Estou sempre certa. E eu ronco.  
 Burke: O que?  
 Cristina: Estou tentando aqui.  
 Burke: Ohhhhh. Oh. Oh!  
 Burke: Então?  
 Cristina: Ok. Somos um casal. Tanto faz. Não faça disso uma grande coisa. (2:5)<sup>102</sup>

Mesmo que no nível verbal Yang reitere que está no controle, o enquadramento diz o oposto. Como Burke está na parte superior do beliche e Cristina está em pé, no chão, a troca de planos e contra-planos colocam o personagem masculino em posição de superioridade. Preston aparece em *contra-plongée* e Yang em *plongée*. Assim, a decupagem expressa não somente a diferença hierárquica entre eles, como também o modo como a relação entre eles será trabalhada ao longo da temporada.

Apesar de aceitar o vínculo, por medo de vivenciar os mesmos problemas enfrentados por Grey ao assumir publicamente o envolvimento com um atendente, Yang prefere manter sigilo sobre isso. Visando proteger a carreira, ela pede a Burke para serem ainda mais discretos, para evitar que o assunto chegue ao conhecimento do chefe.

Cristina: Estou preocupada com a minha carreira. Estou preocupada com a minha reputação... [...] Não vou ser Meredith Grey. Eu trabalhei duro pra chegar aqui e as pessoas não vão fazer concessões pra mim...  
 Burke: Isso não é sobre fazer concessões e você sabe.  
 Cristina: Todo mundo vai saber.  
 Burke: Esse é o ponto.  
 Cristina: Eu não quero contar para o chefe, ok? Eu só... não quero. (3:7)<sup>103</sup>

Ao julgar que o desejo de Yang em não contar ao chefe está relacionado à ausência de comprometimento, a insegurança masculina se sobrepõe. Como consequência imediata, ele caminha em direção à sala do chefe, ignorando completamente o pedido da namorada.<sup>104</sup>

Esta cena é intercalada em montagem paralela a de uma das pacientes, uma menina de 18 anos, cadeirante. Até o momento, a paciente havia permitido que os pais tomassem as

<sup>102</sup> “Cristina: So, here's where we are. I work too much. I'm competitive. I'm always right. And I snore./ Burke: What?/ Cristina: I'm trying here./ Burke: Ohhhhh. Oh. Oh!/ Burke: So?/ Cristina: Ok. We're a couple. Whatever. Don't make a big deal about it.” (2:5)

<sup>103</sup> “Cristina: I am worried about my career. I'm worried about my reputation.../Cristina: I will not be Meredith Grey. I busted my ass to get here and people won't make allowances for me.../ Burke (interrupts): This is not about making allowances and you know that./Cristina: Everyone will know./ Burke: That's the point./ Cristina (stern): I don't want to tell the Chief, okay? I just ... don't.” (3:7)

<sup>104</sup> “Richard: I appreciate your candor, Preston/ Burke: I can take whatever you threw at Shepherd. I don't need any special treatment here/ Richard: And you're not gonna get any. You're not married. You're not hiding. You came to me. You clearly value your relationship. What you two have together. I understand that, Preston. And it does matter.” (3:7)

decisões sobre o futuro dela. Contudo, ao entrar na sala em que os pais estão presentes, ela expressa de modo assertivo que assumirá o controle sobre o próprio destino. Em contraposição a isto, na cena seguinte, Cristina observará, do lado de fora, o diálogo entre Burke e o chefe do hospital. Diferindo da paciente, Yang não entrará na sala para recuperar o controle da situação.

Quando Webber diz que, por ter sido honesto, Preston deve valorizar o relacionamento, reitera-se ainda mais o apagamento das vontades de Cristina. Como no passado a permissão de namoro/noivado era pedida aos pais da mulher, pode-se pensar que, neste novo contexto, a permissão devesse vir do chefe. Nesse momento, dois homens, em posição de superioridade, conversam e decidem entre si se aquele relacionamento é apropriado ou não, além de discutirem quais seriam as consequências enfrentadas. Assim, mesmo que busque liderança no ambiente de trabalho, nesta cena, Yang é espectadora da própria vida. Deste modo, apesar da reação de Webber ser positiva, a presença da mulher do lado de fora da sala, em segundo plano e desfocada, reforça que mesmo na contemporaneidade, a estrutura patriarcal não permite que ela tenha poder de decisão em um âmbito pessoal. Embora não tenha acesso ao conteúdo discutido entre eles, após ser notada ao lado de fora, a expressão de Cristina reforça a insatisfação diante do ocorrido.



Imagem 16: Cristina ausente de conversa sobre o próprio relacionamento | Direitos reservados à emissora ABC.

Este comportamento autoritário do personagem masculino passará a ser recorrente. Mesmo que seja possível romantizar as atitudes de Burke, visto que é ele quem deseja estreitar laços emocionais e vínculos afetivos, ele não abre espaço ao diálogo. A exemplo disso, basta analisar algumas ações premeditadas. Após levar Cristina para dormir em seu apartamento pela primeira vez, Burke deixa a cópia da chave juntamente com um bilhete (2:10). No entanto, é notável a ausência de felicidade de Yang diante da ‘surpresa’.



Imagem 17: Reação de Cristina ao receber a chave do apartamento de Burke | Direitos reservados à emissora ABC.

Mesmo que inicialmente seja possível acreditar que a chave simboliza apenas a liberdade da personagem de ir e vir à casa do namorado, mais ao final deste episódio, Burke explicitará que isso pode indicar a possibilidade de morarem juntos.<sup>105</sup> Por meio desta atitude, percebe-se que Preston tenta estabelecer mais intimidade com a namorada. No entanto, a “intimidade não acontecerá se pressionarmos incansavelmente outra pessoa para se unir a nós na busca por isso.” (LERNER, 1996, p.5)<sup>106</sup> Sem ter consciência disso, ao final deste episódio, Burke usará um mecanismo de coação emocional dizendo que caso Yang não demonstre mais empenho no relacionamento, ele irá deixá-la.

Cristina: O que faz... o que faz você pensar que podemos morar juntos? Você não sabe nada sobre mim.

Burke: Eu sei que você prefere a lâmina 11 para suas incisões e drenos. Eu sei que prefere dizer ‘pinças’ ao invés de ‘fórceps’. Sei que gosta mais do café do carrinho da entrada principal do que do da cafeteria. Eu conheço você.

Cristina: Isso são coisas pequenas. Apenas detalhes.

Burke: Eu conheço você... Você não quer se mover, mas eu não posso ser a pessoa que sempre dá o primeiro passo. Mais alguns passos e eu vou embora. (2:10)<sup>107</sup>

<sup>105</sup> “Burke: Or, you can start thinking about moving in with me.” (2:10)

<sup>106</sup> “Intimacy won’t happen if we relentlessly pressure the other person to join us in pursuing it.” (LERNER, 1996, p.5)

<sup>107</sup> “Cristina: What makes you... What makes you think we can live together? You don't know anything about me. / Burke: I know you prefer an 11 blade for your I and Ds. I know you prefer to say pickups instead of forceps. I know you like your coffee from the cart by the front entrance better than the coffee in the cafeteria. I know you. /

Nesta cena, Yang aparece sentada e Preston em pé. Assim, quando o personagem masculino apresenta um ultimato, o enquadramento e a apresentação física do corpo dele favorecem a posição de superioridade. Ao explicitar que as decisões têm partido dele, ele falha em problematizar a ausência de comunicação. Apenas espera que Cristina concorde e aja do modo como ele deseja.



Imagem 18: Estratégia masculina de coação emocional | Direitos reservados à emissora ABC.

Cristina: O que faz... o que faz você pensar que podemos morar juntos? Você não sabe nada sobre mim.

Burke: Eu sei que você prefere a lâmina 11 para suas incisões e drenos. Eu sei que prefere dizer 'pinças' ao invés de 'fôrceps'. Sei que gosta mais do café do carrinho da entrada principal do que do da cafeteria. Eu conheço você.

Cristina: Isso são coisas pequenas. Apenas detalhes.

---

Cristina: Those are little things. Just details. / Burke: I know you...You don't wanna move but I can't always be the one that takes the step. Any more steps and I'm walking away.” (2:10)

Burke: Eu conheço você... Você não quer se mover, mas eu não posso ser a pessoa que sempre dá o primeiro passo. Mais alguns passos e eu vou embora. (2:10)<sup>108</sup>

Para não o desagradar, alguns episódios depois, Yang diz aceitar o pedido. No entanto, confessa a Meredith que ainda manterá o próprio apartamento (2:14). A mentira vem à tona quando o locatário do outro apartamento liga no celular de Cristina, mas é atendido por Burke (2:18). Embora a mentira deixe o personagem mal, ao dizer para Cristina que a ama, ele, primeiramente, exalta a si próprio e a rebaixa. Como se, indiretamente, dissesse que Yang não encontraria outra pessoa capaz amá-la, visto que ela possui tantos defeitos:

Burke: Eu sou Preston Burke! Um cirurgião cardiotorácico altamente renomado. Eu sou um profissional e mais que isso, sou uma pessoa boa e gentil. Sou uma pessoa que limpa onde eu estiver. Sou uma pessoa que cozinha bem. E você é inacreditavelmente relaxada. Uma interna relaxada e brava. Eu sou Preston Burke. E você, você é a pessoa mais competitiva, mais defensiva, mais teimosa, mais desafiadora que eu já conheci! E eu amo você. O que há de errado com você que não me deixa [amar você]?  
Cristina: Eu devolvi meu apartamento 20 minutos atrás. (2:18)<sup>109</sup>

Neste momento, a leitura patriarcal poderia criticar a falta de comprometimento da parte feminina e a falta de moralidade da personagem que mente. No entanto, uma leitura feminista permite ver que esta fala de Burke ajuda a perpetuar a existência de comportamentos abusivos, em que os homens diminuem as parceiras para que estas acreditem que ninguém mais irá amá-las, impedindo-as de colocarem um fim nos relacionamentos tóxicos.

Este comportamento de Burke poderá ser melhor compreendido quando Cristina vier conhecer à sogra. Ao falar do filho, Mrs. Burke demonstra idolatria por ele, além de exaltá-lo profissionalmente, ela o coloca como centro da própria existência: “Ele foi a melhor coisa que já fiz. Ele é a coisa mais importante do mundo pra mim” (3:2). Presumindo que toda mulher deseja casar-se com Preston, Mrs. Burke deixa claro que, para ela, a mulher ideal também deve tratá-lo como prioridade. Assim, embora divida o apartamento com Burke, Cristina é pega de

---

<sup>108</sup> “Cristina: What makes you... What makes you think we can live together? You don't know anything about me. / Burke: I know you prefer an 11 blade for your I and Ds. I know you prefer to say pickups instead of forceps. I know you like your coffee from the cart by the front entrance better than the coffee in the cafeteria. I know you. / Cristina: Those are little things. Just details. / Burke: I know you... You don't wanna move but I can't always be the one that takes the step. Any more steps and I'm walking away.” (2:10)

<sup>109</sup> “Burke: I am Preston Burke! A widely renowned cardio-thoracic surgeon. I am a professional and more than that, I am a good and kind person. I am a person that cleans up behind myself! I am a person that cooks well. And you, you are an unbelievable slob. A slovenly, angry intern. I am Preston Burke! And you, you are the most competitive, most guarded, most stubborn, most challenging person I have ever met! And I love you. What the hell is the matter with you that you won't just let me? / Cristina: I gave up my apartment 20 minutes ago.” (2:18)

surpresa ao ouvir questionamentos sobre reduzir ou abdicar de parte dos interesses profissionais em prol do casamento, assunto que ainda não havia sido debatido entre o próprio casal. Apesar do susto, a música de fundo e a reação de Cristina ao ser enquadrada pelos questionamentos conservadores da sogra, tornam a cena cômica. Este mecanismo de comicidade é bastante comum em melodramas para manter a atenção dos espectadores ao abordar assuntos sérios (HUPPES, 2000), como o retorno da mística feminina presente na fala de Mrs. Burke:

Mrs. Burke: Como sabe, tenho certeza, ele se formou em primeiro lugar em Tulane.  
 Cristina: Eu... Eu sabia. Na verdade, me formei em primeiro lugar em Stanford.  
 Mrs. Burke: Ah. Está você está planejando buscar uma especialidade que demanda menor dedicação? Obstetrícia, talvez? Ou medicina familiar?  
 Cristina: Oh, estou no programa em cirurgia.  
 Mrs. Burke: Mas e depois que você casar?  
 Cristina: Casar? Desculpa... casar?  
 Mrs. Burke: Ora, Cristina. Você deve ter considerado essa possibilidade. Você não é novinha. Não conheço uma mulher que não queira casar com meu Preston tendo meia oportunidade. Ele é brilhante, ele é lindo. Ele é a melhor coisa que já fiz em minha vida. Ele é a coisa mais importante do mundo para mim. [...] (3:2)<sup>110</sup>

Não fosse pela comicidade inicial, seria possível pensar a mãe de Burke revelava o sonho inconsciente de Cristina em casar e dedicar-se as questões domésticas. Entretanto, o choque de Yang reitera o conflito de gerações, expresso por visões de mundo completamente opostas.

Quando, finalmente, Mrs. Burke percebe as diferenças entre elas, a trilha sonora cessa, indicando que a atmosfera da cena mudará. Apesar de querer que a mulher abdique do futuro, Mrs. Burke diz que o filho é generoso e que Cristina é egoísta. Após esta afirmação, a trilha musical retorna. Desta vez, porém, ouve-se uma música instrumental de piano que exacerba um tom sombrio antes da sogra dizer/prever que o relacionamento deles está fadado ao fim:

Mrs. Burke: Cristina, me escute. Não é que eu não goste de você. Eu acho que você é uma mulher muito esperta e atraente. Mas você é egoísta.  
 Cristina: Desculpa?  
 Mrs. Burke: Oh, você o tirou da cama, doente, por estar desconfortável.

---

<sup>110</sup> “Mrs. Burke: As you know I’m sure, he graduated first in his class from Tulane. / Cristina: I.. I did know that. Actually, I graduated first in my class at Stanford. / Mrs. Burke: Ah. So, are you planning to pursue a less time-consuming specialty? Obstetrics perhaps? Or family medicine? / Cristina: Oh, I’m in the surgical program. / Mrs. Burke: But after you’re married? / Cristina: Married? I’m sorry... married? / Mrs. Burke: Come, Cristina. You must have considered the possibility. You’re no spring chicken. I don’t know a young woman who wouldn’t want to marry my Preston, given half the chance. He’s brilliant, he’s handsome. He’s the best thing I’ve done in my life. He’s the most important thing in the world to me. [...]” (3:2)

Isso é egoísmo. Você é egoísta, e meu filho é generoso. E esta combinação não vai durar. Não por muito tempo. (3:2)<sup>111</sup>

Contudo, se é a esposa quem teria de abdicar dos próprios ideais de vida pelo marido, o que seria esta generosidade masculina a qual Mrs. Burke se refere? Apesar de não haver uma resposta, é perceptível que se espera um apagamento da mulher para que os homens possam crescer ainda mais. No entanto, Cristina cresceu após a segunda onda, período posterior à propagação de que a mística feminina (dedicação aos trabalhos do lar, e questões atreladas a domesticidade) aprisionava as mulheres. Neste novo contexto histórico, disseminou-se a ideia de que, ao invés de serem donas-de-casa, para evitar a opressão de gênero que vivenciavam, elas deveriam procurar trabalhos qualificados.<sup>112</sup> Embora não consiga se impor diante da sogra, em conversa com Meredith, Yang expressará a revolta diante do ocorrido: “Vou chamá-la de sexista. Mudar minha carreira depois de casar? O que é isso, 1953?” (3:2).<sup>113</sup>

Apesar de discordar veementemente da sogra, quando Cristina descobre que após ter sido baleado,<sup>114</sup> Burke apresenta um tremor nas mãos como sequela, ela passará a realizar uma postura análoga à das mulheres da década de 1950. Embora não se submeta a cuidar do lar, Yang passará a realizar o trabalho que ninguém vê, para que o homem possa manter o status:

Cristina: Você disse que sua mão estava boa.

Burke: Mas não está! Você queria acreditar que estava boa. Você queria que estivesse tudo bem. Você queria... Eu queria... Droga! Minhas mãos são a única coisa que tem algum valor para mim. Pra você.

Cristina: Não pra mim.

Burke: Sim, pra você! Você quer Preston Burke. Minhas mãos... elas são quem eu sou. Se eu não puder fazer isso... se eu não conseguir finalizar uma cirurgia, então...

Cristina: E se seu segurar vaso? Se eu segurar o vaso? Vamos. Burke, e se eu segurar o vaso...

Burke: ... posso prender o enxerto.

<sup>111</sup> “Mrs. Burke: Cristina, listen to me. It's not that I don't like you. I think that you're a very smart, very attractive young woman. But you're selfish. / Cristina: I beg your pardon? / Mrs. Burke: Oh, you pulled him out of his sick bed because you were uncomfortable. That's selfish. You're selfish, and my son is giving. And the combination...well...it's not going to last. Not much longer.” (3:2)

<sup>112</sup> Uma das críticas feitas a Friedan pela publicação da “Mística Feminina” (1963) foi desconsiderar que mulheres de classe baixa, negras e latinas, já ocupavam o mercado de trabalho para poderem complementar a renda do lar. No entanto, como não tinham condições de estudar, não podiam ocupar trabalhos “qualificados”, com remuneração digna.

<sup>113</sup> “Cristina: I'll call her sexist. Change my career after I'm married? What is this, 1953?” (3:2)

<sup>114</sup> Diferindo da atitude terna e acolhedora que se espera das figuras femininas, quando Yang tem a oportunidade de cuidar do namorado que se encontra física e emocionalmente fragilizado após ser baleado, apesar de estar disposta a ajudá-lo, ela mantém uma postura austera. Mesmo que ele próprio esteja desmotivado, a ponto de estar em casa lendo uma revista de fofocas, por idolatrá-lo profissionalmente, Yang é enfática quanto ao fato de que ele usará a licença médica para recuperar as habilidades profissionais. Após isso, ela dispõe diversos frangos no balcão para que Burke possa costurá-los (3:3). Mesmo com a postura severa de Yang, o personagem apresentará como sequela um tremor da mão direita. No entanto, nem Cristina, nem Shepherd (responsável pela perícia) notam os espasmos. Como consequência, o personagem é liberado para voltar ao trabalho.

Cristina: Ninguém precisa saber. (3:4)<sup>115</sup>

Mesmo que a ideia em ocultar as limitações de Burke tenha partido de Cristina, ao compactuá-la, os dois optam por um caminho moralmente incorreto. Além disso, ambos acabam temporariamente se beneficiando da decisão. Enquanto Burke mantém a reputação de melhor cardiologista, Yang passa a administrar e liderar todas as cirurgias encaminhadas a ele. Apesar de exausta, tendo de aprender procedimentos muito avançados para uma interna, Cristina passa a tomar desde decisões simples como o lado em que os equipamentos cirúrgicos devem estar, até mesmo escolher a equipe de operação. Contudo, não recebe nenhum reconhecimento público, é Burke quem continua com a glória profissional. Neste sentido, é possível pensar que, mesmo que Cristina tenha achado absurda a proposição da sogra, ela acaba se ocultando para que o personagem masculino possa brilhar.

Entretanto, quando George desconfia que há algo de errado com o cardiologista, Cristina entra em pânico. Visando proteger ambas as carreiras, ela tenta encontrar meios de omitir o ocorrido.

Para tentar minimizar o problema, por dizer que não gosta de mentiras, Burke diz que irá contar a verdade ao chefe do hospital. Novamente, o personagem masculino caminha em direção à sala de Webber enquanto Cristina permanece ao lado de fora, sem ter acesso ao conteúdo da conversa entre eles. Desta vez, porém, ele não consegue assumir a responsabilidade pelas atitudes. Como todas as vezes que tenta dizer a verdade os demais médicos exaltam-no profissionalmente, ele acaba desistindo. Assim, apesar do conflito moral interno, ele será promovido a chefe do hospital. No entanto, um grande atrito irrompe entre ele e Cristina.

Embora, Burke esteja em um enquadramento em *contra-plongée*, que explicita o poder que ele possui, o *close-up* permite enfatizar o sentimento de culpa em seu semblante. Por estar atordoada com a notícia, Cristina anda pelo *on-call room* e fala rapidamente. Contudo, ao perceber a preocupação do namorado, ela para e tenta dar suporte a ele, chegando a ajoelhar e se colocar a disposição para que ele tenha a carreira que sempre quis. Neste momento, a submissão e vontade de ver Preston como chefe a tornam tão protetora quanto Mrs. Burke.

---

<sup>115</sup> “Cristina: You told me that your hand was fine. / Burke: But it's not fine! You wanted to believe it was fine. You wanted it to be fine. You wanted... I wanted... Damn it! My hands are the only things that I have that are of any value to me. To you. / Cristina: Not to me. / Burke: Yes, to you! You want Preston Burke. My hands...these are who I am. If I can't do this...if I can't finish this surgery, then... / Cristina: What if I held the vessel? What if I hold the vessel. Come on. Burke, if I hold the vessel... / Burke: Then I can attach the graft. / Cristina: No one has to know.” (3:4)

Burke: Vou ser chefe.

Cristina: E você não contou pra ele do tremor, certo?

Burke: Vou ser chefe de Cirurgia do Hospital Seattle Grace!

Cristina: Por que está falando assim?

Burke: Porque vou ser chefe de cirurgia do Hospital Seattle Grace!

Cristina: Você trabalhou pra isso. Era o que você queria. Eu posso me trabalhar mais... posso aprender novos procedimentos, farei o que você precisar. [...] Nesse momento, ninguém sabe. Quer dizer, o fato de George não ter contado para o chefe não significa que ele não vá. Mas podemos lidar com isso. Vou falar com ele... ou você fala com ele. E depois que você se tornar chefe isso não vai importar, porque você será chefe. Isso é bom. Ninguém saberá nunca.

Burke: Eu vou saber. Eu não posso ser chefe. Não agora, não desse jeito. Você sabe há quanto tempo eu sonho com isso? Toda minha carreira. E quando eu finalmente consigo, tem sangue em minhas mãos. Eu tinha um tremor e não falei nada. *É inimaginável. É antiético. É desonesto.* Eu ultrapassei os limites.

Cristina: Nós ultrapassamos os limites. Juntos. Eu ultrapassei junto com você.

Burke: Você me obrigou a ultrapassá-los. Você fez de nós um time, você disse ao Shepherd que eu estava bem. Você disse "ninguém precisa saber". Eu estava sozinho. Você fez de nós um time.

Cristina: *Eu fiz o que você precisava que eu fizesse. Você estava lá em pé, olhando para mim e dizendo que toda sua vida eram suas mãos, que se não conseguisse operar, não poderia ser Preston Burke.*

Burke: Esta preocupação era sua, não minha.

Cristina: Não, você colocou esta preocupação em mim. Quando você foi baleado, eu fui embora. E você não consegue esquecer isso, consegue? Bom, agora vou ficar. Estou aqui. Você sabe o quanto estou cansada? Sabe o medo que sinto cada vez que vamos operar? Mas eu faço. Por você.

Burke: Você sabe o medo que eu sinto toda vez que vamos operar? Eu não tenho que me preocupar somente com a minha carreira, preciso me preocupar com a sua também.

Cristina: Nós somos um time.

Burke: Não existe nenhum time. Não existe nenhum time. O que existe sou eu fazendo concessões para seus problemas emocionais. (3:9)<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> "Burke: I'm going to be chief. / Cristina: And you didn't tell him anything about your tremor, right? / Burke: I'm going to be chief of surgery at Seattle Grace hospital. / Cristina: Why do you sound like that? / Burke: Because I'm going to be chief of surgery at Seattle Grace hospital! / Cristina: This is what you worked for. This is what you wanted. I can work harder...I can learn more procedures, whatever you need. [...] Now, nobody knows. I mean, the fact that George hasn't told chief doesn't mean that he won't. But we can deal with that. I'll talk to him-or you talk to him. And once you're chief, it won't matter, cause you'll be chief. This is good. Nobody will ever know. / Burke: I'll know. I can't be chief not now, not like this. Do you know how long I've wanted this? My entire career. And when I finally get it, there's blood on it. I had a tremor and I didn't say anything. It's unimaginable. It's unethical. I crossed the line. / Cristina: We crossed the line. Together. I crossed the line with you. / Burke: You dragged me across the line. You made us a team, you told Shepherd I was fine. You said "nobody has to know." I was out there on my own. You made us a team. / Cristina: I did what you needed me to do. *You were standing there looking at me telling me your whole life was your hands, if you couldn't operate, if you couldn't be Preston Burke.* / Burke: That was your concern, not mine. / Cristina: No, you put that on me. When you got shot, I walked away. And you just can't let go of that can you? Well I'm sticking now. I'm sticking. Do you know how scared I am every time we go into surgery? But I do it. / Burke: Do you know how scare I am every time we go into surgery? I don't just have to worry about my career now, I have to put yours on my back too. / Cristina: We are a team. / Burke: There is no team. There is only me, once again, making up for your emotional short comings." (3:9)

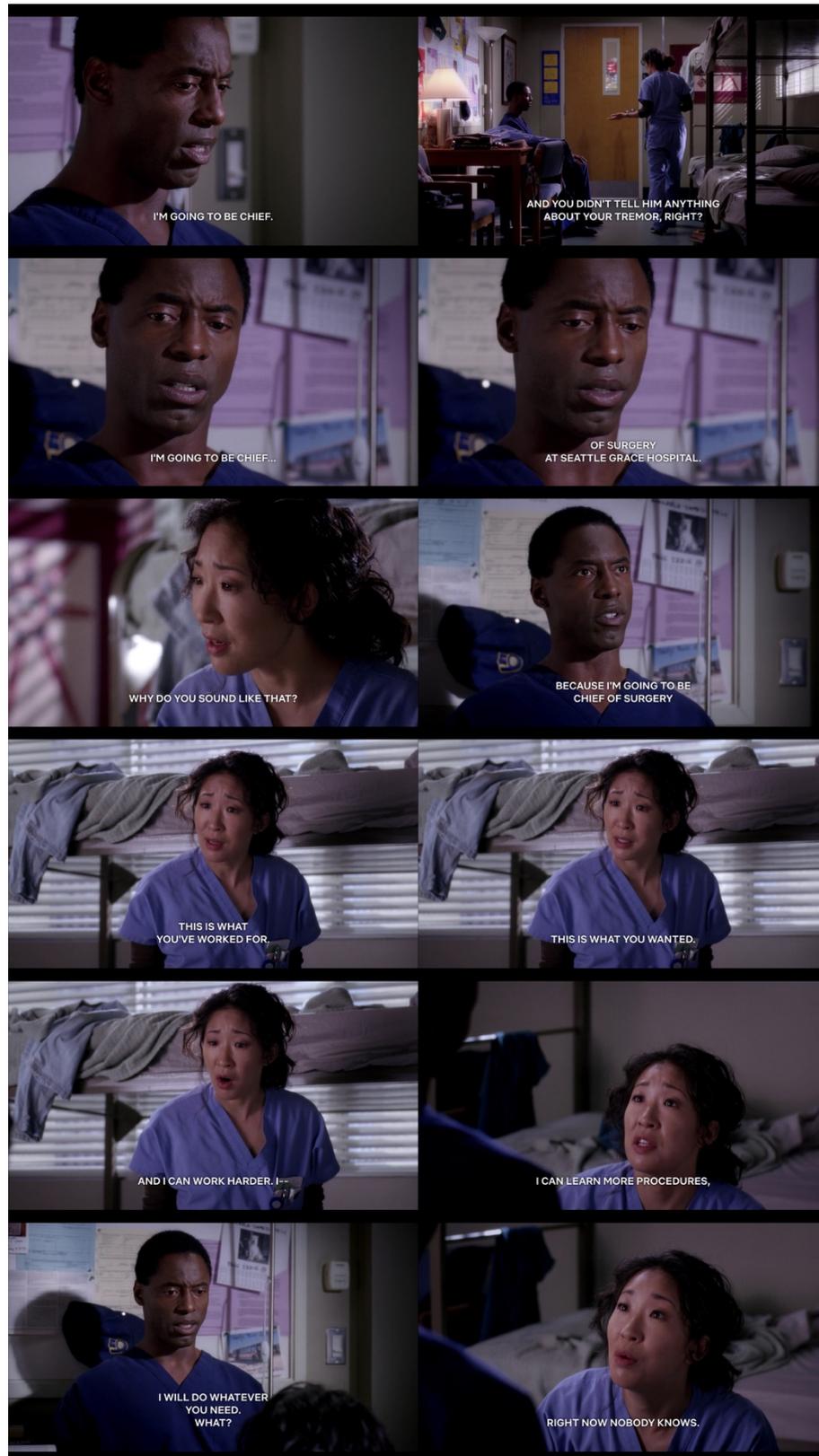


Imagem 19: Conflito moral *versus* desejo de poder | Direitos reservados à emissora ABC.

O conflito entre eles se intensificará. Mesmo que não haja música na cena, os *close ups* de Burke ficam ainda mais próximos, reforçando a raiva diante da situação imoral. Para livrar-

se da culpa, ele acusa Cristina por ter tomado a decisão. Apesar do caráter moralista dos melodramas, ambos se encontram no polo antiético.



Imagem 20: Culpa atribuída à mulher | Direitos reservados à emissora ABC.

Além de atribuir a culpa à Cristina, o orgulho do personagem masculino faz com que ele a chame para uma operação, para que possa colocá-la de escanteio. Por conta do medo que a verdade sobre o tremor se espalhe, ela mesma vai até o chefe do hospital e conta a verdade. Contudo, o espectador não tem acesso a esta cena. Quando Burke procura Webber pela segunda vez, encontra Yang na sala dele.

Deste momento em diante ambos entrarão em uma guerra silenciosa. Por serem competitivos e orgulhosos, nenhum deles deseja perder a batalha. Quando questionado por Addison do porquê o casal não se comunicar, Preston pergunta se ela conhece a brincadeira *Say Uncle* (em português “Diga Tio”), em que uma pessoa torce o braço da outra até que esta diga: *uncle*. Ao dizer *uncle*, a pessoa cede todo o poder à outra (3:11). Ao final, Cristina acabará cedendo.

Cristina: Eu estava certa. Eu juro. Eu realmente acredito que o que eu fiz era certo. Eu não quero que você me perdoe. Sinceramente, eu acharia paternalista se fizesse isso. Porque enquanto eu sei que eu estava certa, você acha que estou errada. O que não importa. Porque estou [envolvida] nisso. Estou aqui para o longo prazo, e estou nisso para terminar a corrida. Então, se isso significa que não venci esta batalha, então ok. Eu não venci, você venceu. Estou falando. Viu? Estou falando primeiro, você venceu. [...]  
Burke: Case-se comigo. (3:13)<sup>117</sup>

<sup>117</sup> “Cristina: I was right. I swear, I really believe what I did was right. I don't want you to forgive me. Frankly...I'd...find it patronizing if you did because while I know I was right, you think I'm wrong. Which doesn't matter. Because, I'm in this. I'm in this for the long haul, and I'm in this to finish the race. So, if that means I don't

Como Burke havia explicitado sobre a regra do jogo *Say Uncle*, ao perder esta batalha, Cristina cede todo o poder a ele. Ao estabelecer que é ele quem detém o controle sobre o relacionamento, Burke a pede em casamento. Embora Yang acredite que vencerá as demais batalhas, aos poucos, ela deixará as próprias crenças e vontades em segundo plano para agradá-lo. Mesmo achando que “cerimônias de casamento são para fracos e sem propósito” e “casamentos são instituições idiotas” (3:18),<sup>118</sup> ao encontrar Ellis Grey, sua grande inspiração profissional, lúcida, Cristina pede conselhos de vida pessoal a ela:

Cristina: Dra. Grey, preciso te perguntar. Vai me atrapalhar? Ou posso ter as duas coisas? Posso ser uma ótima cirurgiã e ter uma vida pessoal? Porque tem este ótimo homem que me pediu em casamento e eu sei que você tentou ter as duas coisas. Mas você se separou do pai de Meredith e... sei que isso não é da minha conta.

Ellis: Não é dá sua conta. E não me esforcei o suficiente. (3:14)<sup>119</sup>

Ao ter o aval de Ellis e acreditando que, caso ela se esforçasse, conseguiria ser bem-sucedida em ambas as esferas da vida, Cristina aceita o pedido de Burke. Pelo modo como Cristina se expressa e também por colocar o anel de diamante no balcão, cria-se uma confusão inicial se ela está ou não aceitando o pedido. Por conta da iluminação *low-key*,<sup>120</sup> com sombras bem marcadas; pela ausência de luz de fundo, que dá destaque à expressão facial e deixa os objetos em segundo plano pouco iluminados; e pela falta de contato visual por parte de Burke, os espectadores são privados de uma atmosfera etérea. Assim, apesar da trilha musical ser animada, isto não é suficiente para criar um ambiente romântico. Somente quando Preston entende que a conversa é positiva, o volume da música sobe enquanto ambos se abraçam e riem.

---

win this one, then fine. I don't win. You win. I'm talking. See I'm talking first, you win. [...] / Burke: Marry me.” (3:13)

<sup>118</sup> “Weddings are for the weak and undirected” e “marriages are idiotic institutions” (3:18)

<sup>119</sup> “Cristina: Dr. Grey, I need to ask you. Will it get in my way? Can I have both. Can I be a great surgeon and have a life? Cause there is this great man who just asked me to marry him and I know you tried to have both and you split up with Meredith's dad and I know this is none of my business. / Ellis: It is none of your business. And I didn't try hard enough.” (3:14)

<sup>120</sup> A iluminação *low-key* cria contrastes mais fortes e sombras mais nítidas e escuras. Muitas vezes a iluminação é concentrada, e a luz de preenchimento é reduzida ou eliminada completamente. O efeito é de claro-escuro [chiaroscuro], ou seja, regiões extremamente claras e escuras dentro da imagem.” (BORDWELL, p.227-229)

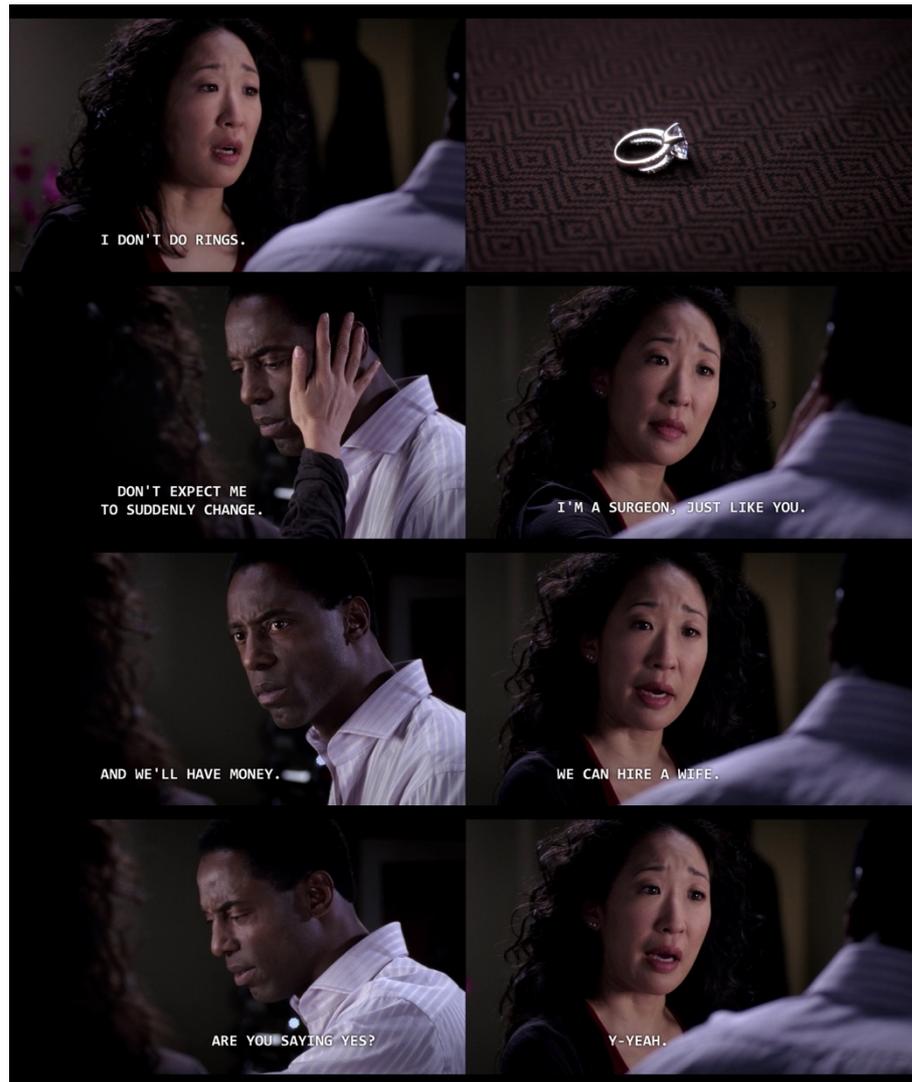


Imagem 21: Aceite do pedido de casamento | Direitos reservados à emissora ABC.

Cristina: Eu não uso alianças. Não espere que eu mude de repente. Sou uma cirurgiã assim como você. E teremos dinheiro, podemos contratar uma esposa.

Burke: Você está dizendo sim?

Cristina (hesitante): Si... Sim. (3:14)<sup>121</sup>

Ainda neste momento, Cristina consegue estabelecer um meio-termo no relacionamento. Aceita o pedido, mas não compactua com os objetos tradicionais atrelados a isso, como, por exemplo, usar uma aliança de noivado. Além disso, pela frase da personagem sobre contratar uma esposa, percebe-se que, para ela, a função de esposa é a de cuidar das questões domésticas. Por não ter nenhum interesse em relação a isso, ela explicita que eles podem pagar para que alguém fique responsável por estes afazeres.

<sup>121</sup> “Cristina: I don't do rings. Don't expect me to suddenly change. I'm a surgeon just like you. And we'll have money, we can hire a wife. / Burke: Are you saying yes? / Cristina: Yeah.” (3:14)

No entanto, antes do casamento se realizar, um cardiologista de renome e mais velho que Burke – Colin Marlowe – aparece no hospital. Ao cumprimentar Cristina, Burke e os demais colegas de trabalho descobrem que ambos tiveram um envolvimento sexual. Construída de modo cômico, nesta cena, logo no primeiro abraço Marlowe apalpa Cristina. Contudo, no contexto contemporâneo, após *Time's Up* e #MeToo,<sup>122</sup> se faz necessário questionar esta ação, visto que, apesar do envolvimento no passado, nada justifica tocar o corpo de uma mulher sem ter certeza sobre o consentimento da mesma no presente. Embora esses episódios tenham sido exibidos em 2007, os dez anos que os separam da popularização do *Time's Up* e do #MeToo, deixam que o comportamento masculino passe sem ser problematizado. Em nenhum momento se questiona a possibilidade de assédio. Além disso, embora ele fosse bem mais velho e estivesse em uma posição de poder em relação à Cristina, é a mulher que termina sendo acusada de usar os homens para conseguir alavancar a própria carreira:

Colin: Você está tornando Cristina Yang uma mulher honesta. Isto é impressionante. Eu sempre achei que ela estivesse nos colecionando como cartas de baseball.

Burke: Cartas de baseball?

Colin: Ela gosta de figuras de autoridade, alguém que tenham algo a ensinar para ela, mas nunca pensei que ela fosse se comprometer de verdade. Ela costumava me dizer que pensava que casamento era para os fracos e sem propósito. Eu propus diversas vezes, parecia o educado a se fazer. Tanto tempo juntos, mas ela não aceitava. (3:18)<sup>123</sup>

Por meio desta conversa, Marlowe instiga em Burke a dúvida sobre o comprometimento de Cristina. Como se, no momento em que ela encontrasse outra figura de autoridade, alguém profissionalmente melhor que Burke, ela o deixaria. Por ainda visualizar Cristina uma mulher egocêntrica e de personalidade forte, para tentar recuperá-la, Marlowe tenta mostrar-se superior a Preston.

Com o intuito de provar que o ex-namorado está errado, Yang passa a demonstrar publicamente o afeto pelo noivo. Mesmo que as cenas em que isso ocorre sejam constrangedoras e beírem o ridículo, será perceptível que a personalidade dela já não é mais a mesma. Após ver Burke ser menosprezado durante uma cirurgia que ele e Marlowe realizaram conjuntamente, Cristina vai até o noivo e faz perguntas as quais já sabia a resposta. Para

<sup>122</sup> *Time's Up*, #MeToo e a questão de assédio sexual serão debatidos a fundo no item 3.5 desta dissertação.

<sup>123</sup> “Colin: You're making an honest woman of Cristina Yang. That's...that's impressive. I always thought she was collecting us like baseball cards. / Burke: Baseball cards? / Colin: She likes an authority figure, someone with something to teach her, but I never thought she would actually commit. She used to say to me that she thought marriage was for the weak and undirected. I made a number of marriage proposals, seemed the polite thing to do. Such a long time together, but she wouldn't have it.” (3:18)

preservar e alimentar o ego masculino, ela se diminui. No entanto, a personagem não sabia que estava sendo observada pelo ex-namorado.

Cristina: Há quanto tempo você está aí?

Colin: Tempo suficiente. Nós jogamos nosso joguinho o dia todo. Mas o que acabei de ver... isto foi real. A pergunta que você fez a ele, a questão sobre suturas era do meu artigo, aquele que você me ajudou a escrever. Você já sabia as respostas. A Cristina Yang que conheci estava preocupada com excelência. Ela nunca teria feito o papel da mocinha indefesa para construir o ego de um homem adulto. O que aconteceu com você?

Cristina: Eu aprendi que algumas vezes precisamos pensar em outras pessoas.

Colin: Você se deixou levar.

Cristina: Não.

Colin: Vou pra casa. Você está certa, não tem sentido. Correr atrás de um trabalho abaixo de mim só para ficar próximo a uma mulher que... uma mulher que aparentemente não existe mais. Boa sorte com o casamento. (3:20)<sup>124</sup>

Mesmo que as demais cenas fossem exageradas, neste momento, ao achar que estavam a sós, pode-se notar a transformação interna de Cristina. Embora Marlowe tenha sido o primeiro a apontar que ela está se diminuindo para sustentar o relacionamento, essas características serão ainda mais explicitadas com o desenrolar dos preparativos da festa de casamento.

Apesar de Burke saber o que a noiva pensa sobre casamentos, a personagem não pode voltar atrás na decisão, visto que ele é bastante enfático ao dizer que não tem interesse em retroceder no relacionamento. Assim, por amor ao noivo, mesmo sem possuir nenhum interesse na cerimônia, Cristina cede. No entanto, a personagem tenta encontrar um meio-termo, para que assim ambos fiquem satisfeitos:

Cristina: Tem que ser pequeno. Só você e eu... e Meredith, e Shepherd também, se você quiser. Mas só isso. É um juiz de paz. Eu sei que você acredita em espiritualidade e etc., mas não quero rabinos ou pastores, nada religioso. Vamos marcar um dia no civil e só. Ah, e sem véu. Ok? Não quero casar com uma tela de mosquito cobrindo meu rosto. (3:19)<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> “Cristina: How long have you been standing there? / Colin: Long enough. We've been playing our little game all day long. But what I just saw...that was real. That question you asked him, the question about the sutures that was from my paper, the one you helped me write. You already knew the answer. Cristina Yang I knew was concerned with excellence. She would've never played the part of helpless girl to build up a grown man's ego. What has become of you? / Cristina: I've learned that sometimes you have to think about other people. / Colin: You compromised yourself. / Cristina: No. / Colin: I'm going home. You're right it's senseless. Coming here, chasing after a job that was beneath me just so I could be near a woman who... a woman who apparently no longer exists. Best of luck with the wedding.” (3:20)

<sup>125</sup> “Cristina: It has to be small. Just you and me...and Meredith...and Shepherd too, if you want. But that's it. And the justice of the peace. I know you're spiritual and stuff but I don't want any rabbi's or ministers, nothing religious. Let's just make an appointment at city hall and that'll be it. And no veil. Ok, I don't want to get married with a mosquito net all over my face.” (3:19)

Apesar de ser clara em seu pedido, Preston, novamente, ignora as vontades de Yang. Quando dá início aos preparativos do casamento, o noivo se preocupa com os mínimos detalhes do bolo, chegando a dispor sabores distintos em uma mesa na sala do hospital. Por ser a favor do romantismo exacerbado, Izzy acha tocante o fato do noivo se importar com os preparativos. No entanto, por não se importar com a cerimônia, a própria noiva caracterizará o comportamento dele como “feminino”. Como observado por Doane, em geral, “a feminização do homem na história de amor facilita com que a espectadora feminina divida a identificação com o homem e a mulher [...]” (1987, p.116).<sup>126</sup> No entanto, por não apresentar uma postura muito feminilizada, e não se preocupar com estes detalhes, é possível que, dentre os espectadores mais romantizados, a identificação com Cristina não ocorra.

Por outro lado, existe uma falta de compreensão de Preston em relação a personagem. Não somente ele passa por cima do pedido de Yang, como também demanda atenção dela nos momentos em que está se preparando para uma prova extremamente importante para a carreira. Enquanto os internos estudam, Burke coloca um pedaço de bolo na boca de Yang e pede a opinião dela. Após ouvir Cristina dizendo que não se importa, ele responde: “Aprenda a se importar ou vou arrumar outra noiva” (3:21).<sup>127</sup> Entretanto, ao invés de desistir da noiva, ele usará outra estratégia para vencê-la por completo: permite que tanto Mrs. Burke, quanto Helen (mãe de Cristina) auxiliem na organização da festa.

Helen: Cristina, pare de espiar. Venha e diga bom dia a suas visitas.

Cristina: Bom dia, mãe. Bom dia senhora... Mama. O que todo mundo está fazendo aqui tão cedo?

Mrs. Burke: Cedo? Querida, olhando o calendário nós deveríamos ter vindo seis meses atrás.

Helen: Ela não entende o que significa planejar um casamento.

Burke: Respire. Beba e respire. (3:22)<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> “The feminization of the male in the love story facilitates the female spectator's divided identification with both the man and the woman [...]” (DOANE, 1987, p.116).

<sup>127</sup> “Burke: Learn how to care or I’ll get another bride” (3:21)

<sup>128</sup> “Helen: Cristina, stop lurking. Come and say good morning to your guests. / Cristina: Good morning mother. Good morning Mrs... mama. What...is everyone...everyone doing here so early? / Mrs. Burke: Early? Darling, by the look of the calendar we should have been here six months ago. / Helen: She doesn't understand what goes into planning a wedding. / Burke: Breathe. Sip and breathe.” (3:22)



Imagem 22: Organização e planejamento da cerimônia matrimonial | Direitos reservados à emissora ABC.

Nesta cena, percebe-se que somente Cristina é pega de surpresa. As mães dos noivos conversam calmamente entre si e Burke parece se divertir em meio a elas. Além disso, após Cristina ver a sala cheia de flores e papeis, Preston se aproxima para acalmá-la. Pela expressão facial em plano próximo, destaca-se que ele está no controle da situação. Porém, no contracampo, também em plano próximo, exibe-se o descontentamento da noiva.

Diferindo das cenas (em geral, presentes em filmes de romance) em que as personagens femininas exibiriam um comportamento de felicidade e excitação, quando Yang, juntamente

com as colegas de trabalho, são arrastadas para a loja de vestidos de noiva, a personagem pede socorro a Burke.

Para chegar até o noivo, Cristina percorre um corredor cheio de vestidos brancos. A princípio, a cena não conta com nenhuma trilha musical. No entanto, quando Burke pergunta se deveria estar vendo Cristina em seu vestido de noiva, inicia-se uma música que traz comicidade a cena.



Imagem 23: Comicidade acarretada pela divergência de percepção entre os noivos | Direitos reservados à emissora ABC.

Burke: Você chamou?  
 Cristina: Preciso de você aqui.  
 Burke: Será que eu deveria estar vendo você em seu vestido [de noiva] antes do casamento?  
 Cristina: Você acha que vou usar isto?  
 Burke: Bom, é muito feminino.  
 Cristina: Exatamente. Você sabia que sua mãe reservou uma capela para 200 pessoas? E como eu tenho damas de honra? Estúpidas damas de honra em cores de algodão-doce. Sem ofensa. O que aconteceu com nossa cerimônia pequena? O que aconteceu com você e eu no cartório?  
 Burke: Eu não... eu não achei que você estivesse falando sério.  
 Cristina: Você quer um casamento grande? Quer a capela, quer os convidados e quer [me ver] em um vestido branco?  
 Burke: Bom... sim. Sou um homem tradicional, Cristina.  
 Cristina: Você está de brincadeira, né?  
 Burke: Não. (3:22)<sup>129</sup>

<sup>129</sup> “Burke: You paged? / Cristina: I need you over here. / Burke: Should I be seeing you in the dress before the wedding? / Cristina: You think I’m wearing this? / Burke: Well, it is very feminine. / Cristina: Exactly. Do you know your mother booked a chapel that sits 200 people? Okay, how did I get bridesmaids, huh? Freakin’ stupid cotton-candy colored bridesmaids? No offense. What happened to our small ceremony? What happened to you and me at city hall? / Burke: I didn’t...I didn’t think you were serious. / Cristina: You want a big wedding? You want the chapel, you want the guests and me in a white dress? / Burke: Well... yes. I’m a traditional man, Cristina. / Cristina: Are you kidding me? / Burke: No.” (3:22)

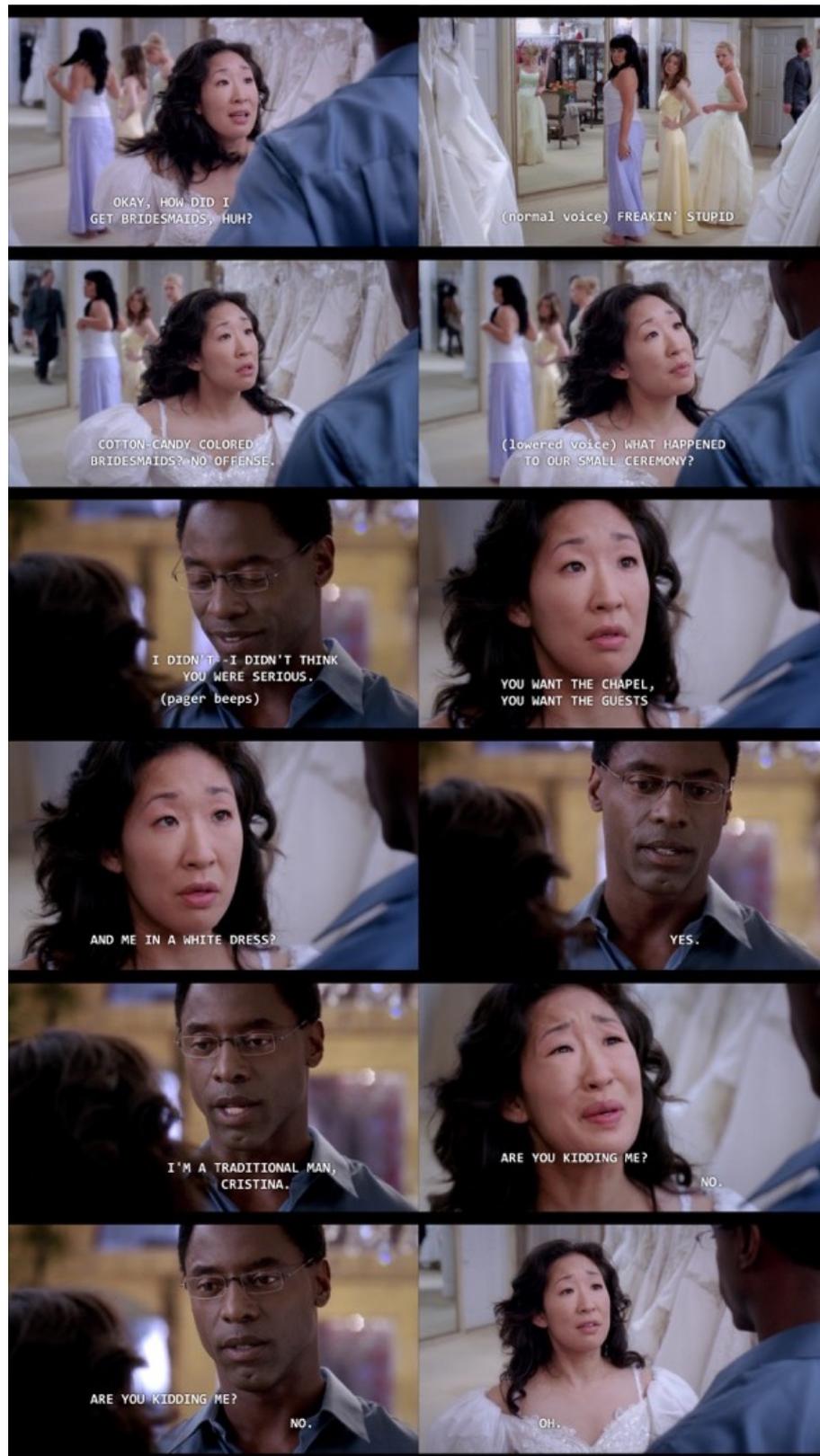


Imagem 24: Percepção de pontos de vista distintos sobre a cerimônia de casamento | Direitos reservados à emissora ABC.

Deste episódio em diante, certifica-se que as vontades de Cristina foram e continuarão sendo completamente ignoradas. Ao desconsiderar o pedido que visava encontrar um ponto

intermediário entre a vontade de ambos, o personagem repercute um comportamento masculino bastante comum na sociedade patriarcal: ignorar as vontades das mulheres. Como observado por Lerner,

Historicamente falando, as mulheres aprenderam a sacrificar o “eu” por “nós”, assim como os homens foram encorajados a fazer o oposto, para reforçar o “eu” às custas de alimentar o crescimento dos outros membros da família. Muitas mulheres ainda acabam em relacionamentos onde as vontades, crenças, prioridades e ambições delas são comprometidas sob pressões dos relacionamentos. Claro, todos os relacionamentos requerem flexibilidade e concessões, nem sempre conseguimos o que queremos. Mas o problema surge quando fazemos mais que nosso 50% de ceder e concordar. (LERNER, 1996, p.4-5)<sup>130</sup>

Assim, enquanto Cristina exhibe inquietação e indignação sobre o tamanho da cerimônia e sobre ter madrinhas de casamento, Burke mantém-se tranquilo, não parecendo estar surpreso com nenhuma informação. Somente quando Yang pergunta sobre a cerimônia pequena, ele expressa um sorriso de constrangimento. Ao achar que Cristina estava brincando, supõe-se, novamente, que todas as mulheres têm um sonho secreto de se casar. Entretanto, é o noivo quem verdadeiramente expressa a vontade de realizar grande e tradicional cerimônia.

As atitudes de Burke reiteram que o mito do amor romântico é apresentado para mascarar a tentativa dos homens de domesticarem as mulheres de acordo com as normas patriarcais. Assim, quando Yang ouve que Burke é um ‘homem tradicional’, pode-se esperar que esta cerimônia seria apenas o primeiro passo para que ela seguisse o caminho vislumbrado pela sogra na conversa que tiveram. Apesar de, em um primeiro momento, as palavras de Mrs. Burke terem soado como absurdas, no dia do casamento, já não parecem tão distantes da realidade que se aproxima:

---

<sup>130</sup> “Historically speaking, women have learned to sacrifice the “I” for the “we” just as men have been encouraged to do the opposite, to bolster the “I” at the expense of nurturing the growth of other family members. Many women still end up in relationships where their wants, beliefs, priorities, and ambitions are compromised under relationship pressures. Of course, all relationships require flexibility and give-and-take; we don’t always get what we want. But a problem arises when we do more than our 50 percent of giving in and going along.” (LERNER, 1996, p.4-5)

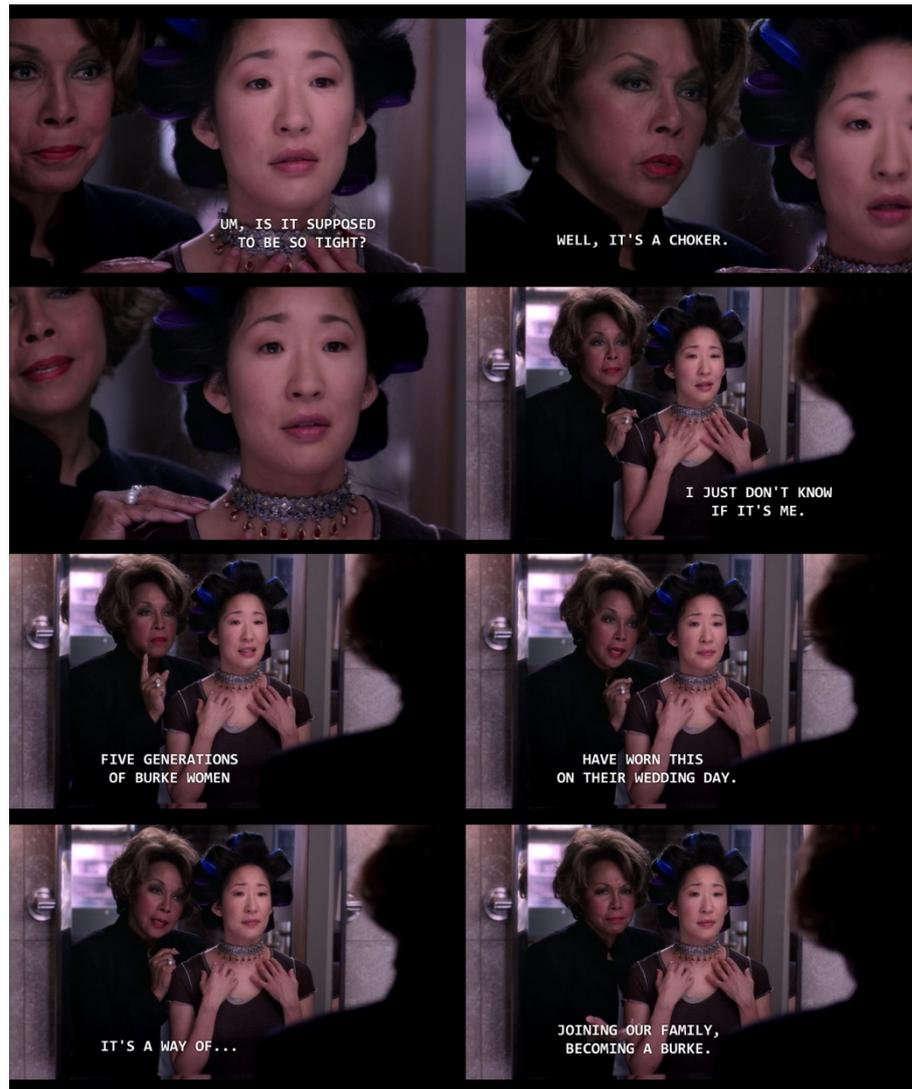


Imagem 25: Significados implícitos revelados por meio de objetos | Direitos reservados à emissora ABC.

Mrs. Burke: É incrível.

Cristina: É um pouco... hm... deveria ser tão apertado?

Mrs. Burke: Bom, é uma gargantilha.

Cristina: É bonita. É realmente muito bonita. Só não sei se combina comigo.

Mrs. Burke: Cinco gerações de mulheres Burke usaram-na no dia do casamento. É uma forma de... juntar-se a nossa família, tornar-se uma Burke.

Cristina: Uma Burke.

Mrs. Burke: Acredito que a julguei mal no começo. Achei que você fosse egoísta. Mas você cedeu às ideias de Preston em relação ao casamento, sendo tão flexível sobre as coisas mais importantes a ele. Isso realmente é maravilhoso. (3:25)<sup>131</sup>

<sup>131</sup> “Mrs. Burke: It's stunning. / Cristina: It's a little...um, is it supposed to be so tight? / Mrs. Burke: Well, it's a choker. / Cristina: It's beautiful. It's really, really beautiful. I just don't know if it's me. / Mrs. Burke: Five generations of Burke women have worn this on their wedding day. It's a way of...joining our family, becoming a Burke. / Cristina: A Burke. / Mrs. Burke: I'm afraid I misjudged you early on. I thought you were selfish. But you've given way to Preston's ideas about the wedding, and you've been flexible about the things that are most important to him. And that is wonderful.” (3:25)

Embora Cristina pontue que a gargantilha não combina com o estilo dela, Mrs. Burke reitera a perpetuação da tradição. Como esta cena ocorre através de um espelho, é como se Yang pudesse realmente ver o futuro conservador que a espera. Assim, sabendo que o melodrama utiliza objetos para representarem significados ocultos, pode-se atrelar a passagem da gargantilha ao fato de Cristina sentir-se sufocada pelas tradições do patriarcado, que diferem de suas crenças pessoais. Apesar do descontentamento inicial, somente quando a sogra deixá-la sem sobrancelhas, ela perceberá que perdeu a identidade.

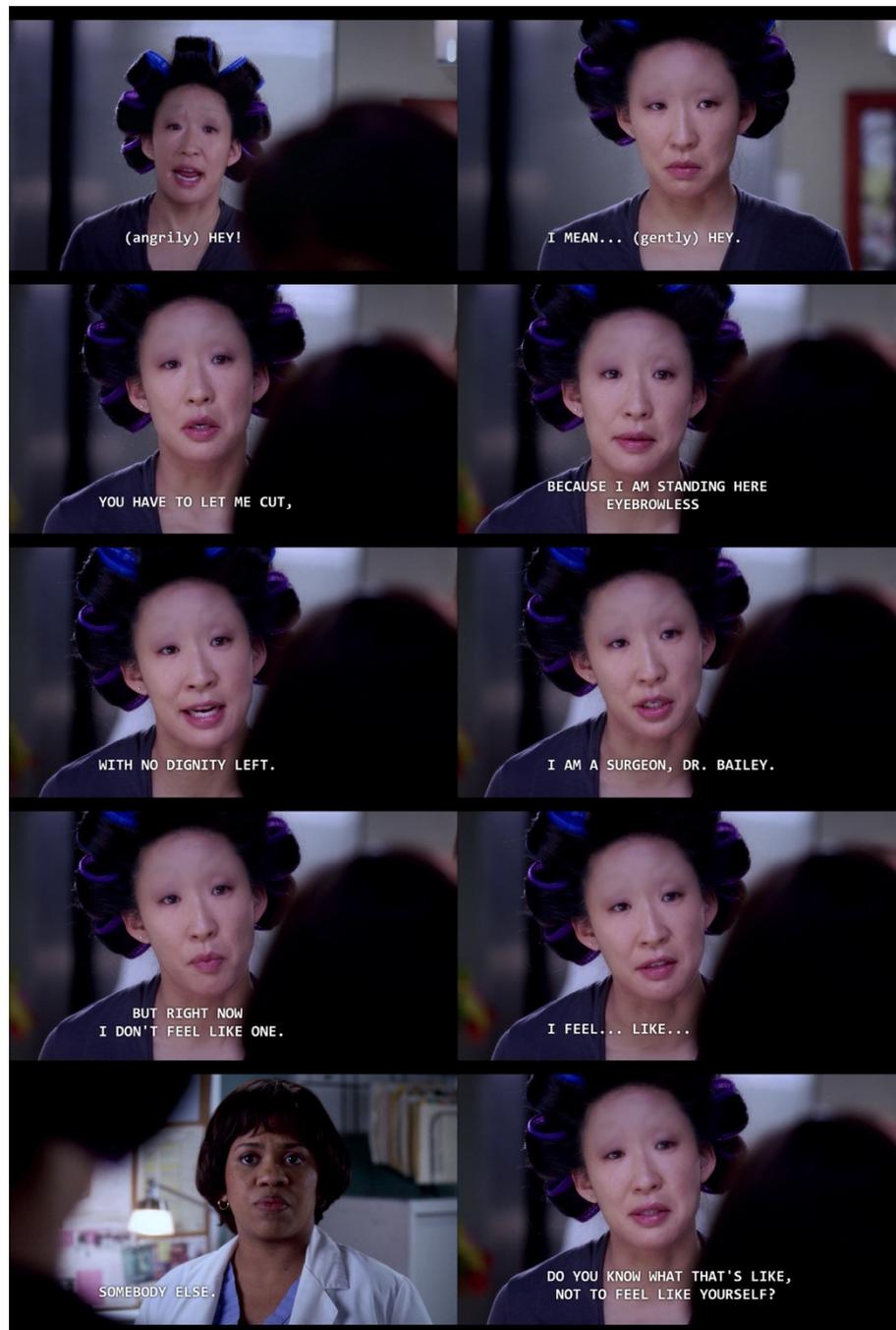


Imagem 26: Perda de identidade | Direitos reservados à emissora ABC.

Meredith: Dr. Bailey.

Bailey: Sim. O que?

Meredith: Cristina precisa operar alguém. Não consigo explicar de uma forma que não faça você arregalar os olhos. Mas... eles tiraram as sobrancelhas dela e a chamaram de Burke. Ela realmente precisa operar alguém.

Bailey: Yang...vá... fazer... coisas do casamento. Saia deste hospital.

Cristina: Ei! Quero dizer... ei. Você precisa me deixar operar, porque estou aqui sem sobrancelhas e sem nenhuma dignidade restante. Sou uma cirurgiã, mas neste momento não me sinto como uma. Sinto como se eu fosse outra pessoa. Você sabe como é não se sentir como você mesma? (3:25)<sup>132</sup>

As falas de Cristina reforçam que “muito frequentemente são as vontades do homem que são satisfeitas nesses laços, [...] e que a mulher é quem fica angustiada. [...] Na história, são os valores do homem patriarcal que triunfam e a mulher é quem fica com o espírito partido” (hooks, 2002, p.172).<sup>133</sup> No entanto, vencer estas batalhas não, necessariamente, resulta em felicidade (hooks, 2002).

Paralelamente a este momento de angústia da noiva, Burke compartilha os votos que preparou, recitando-os às médicas e enfermeiras presentes no centro cirúrgico em que trabalham:

Burke: Cristina... Eu poderia prometer protegê-la e respeitá-la. Poderia prometer estar presente na doença e na saúde. Poderia dizer: “Até que a morte nos separe.” Mas não vou. Estes votos são para casais otimistas, cheios de esperança. E eu não estou aqui no dia do meu casamento sendo otimista ou cheio de esperança.

Addison: Ok, hm...

Burke: Não sou otimista. Não sou esperançoso. Eu tenho certeza. Estou seguro. Eu sei. Sou um homem do coração. Eu os pego despedaçados e os conserto. Seguro eles em minhas mãos. Sou um homem do coração. Sobre isso estou certo, você é minha parceira, minha amante, minha melhor amiga. Meu coração... meu coração bate por você. E neste dia, no dia do nosso casamento, eu te prometo isso: prometo colocar meu coração na palma da sua mão. Eu te prometo eu.

[Pausa]

Burke: Muito comum? Posso reescrever...

Addison: Acho que falo por todas as mulheres nesta sala quando digo: termine o relacionamento. Termine com Yang e case-se comigo. (3:25)<sup>134</sup>

<sup>132</sup> “Meredith: Dr. Bailey. / Bailey: Yeah. What? / Meredith: Cristina needs to cut something. I can't really explain it in a way that won't make you glare. But... they took her eyebrows and they called her a Burke. She really needs to cut somebody open. / Bailey: Yang...go... do... getting married things. Get out of this hospital. / Cristina: Hey! I mean... hey. You have to let me cut, because I am standing here eyebrowless with no dignity left. I am a surgeon, Dr. Bailey. But right now I don't feel like one. I feel like somebody else. Do you know what that's like, not to feel like yourself?” (3:25)

<sup>133</sup> “all too often it is the male whose needs are met in these bonds, [...] and the female who anguishes. [...] In the story it is the patriarchal man whose values triumph and the woman whose spirit is broken” (hooks, 2002, p.172).

<sup>134</sup> “Burke: Cristina...I could promise to hold you, and to cherish you. I could promise to be there in sickness and in health. I could say till death do us part. But I won't. Those vows are for optimistic couples, the ones full of hope. And I do not stand here on my wedding day optimistic or full of hope. / Addison: Okay, hm... / Burke: I am not

Embora o relacionamento do casal tenha durado três temporadas, até então, nenhuma das cenas analisadas havia permitido a construção de momentos estritamente românticos entre eles. No entanto, quando Burke diz os votos de casamento em pleno centro cirúrgico, mesmo sem a presença de Cristina, cria-se uma atmosfera romantizada, que é ainda mais exacerbada com pela trilha musical. Ao invés de o espectador ter acesso a um comportamento autoritário, tem-se uma visão privilegiada do que a noiva estaria prestes a ouvir. Assim, independentemente da crise de identidade, ou mesmo o medo em se tornar uma mulher tradicional, o comportamento de Preston é “justificado” pelo discurso amoroso.

Embora o personagem masculino tenha conseguido impor as próprias vontades, como fora mencionado, “a vitória do homem, no entanto, não significa felicidade” (hooks, 2002, p. 172).<sup>135</sup> Se, por um lado, Burke conseguiu moldar Cristina a ponto de, mesmo hesitando, acabar cedendo aos elementos tradicionais da cerimônia; por outro, fica claro que o romantismo que ele espera não é algo inerente a ela.

Diferindo de Burke, ao perceber que não tem mais os votos escritos na palma da mão, Cristina tem colapso nervoso antes caminhar até o altar da Igreja. Embora, previamente, Izzy houvesse sugerido que falasse o que sentia no coração, Yang já havia retirado o romantismo associado a este órgão: “Uh! Izzy, o coração é um órgão. Ele bombeia, circula o sangue e fica entupido de vez em quando. Porém, ele não fala. Não tem pequenos lábios sobre ele” (3:25).<sup>136</sup> Por não ter um romantismo inato e por saber a importância do momento, o pânico é ainda mais intensificado.

---

optimistic. I am not hopeful. I am sure. I am steady. And I know. I am a heart man. I take 'em apart. I put 'em back together. I hold them in my hands. I am a heart man. So of this I am sure...you are my partner, my lover, my very best friend. My heart, my heart...beats for you. And on this day, the day of our wedding, I promise you this...I promise you to lay my heart in the palm of your hands. I promise you... me. [Pause] Burke: What too trite? Because I can rewrite it... / Addison: I think I speak for...every woman in this room when I say dump her. Dump Yang and marry me.” (3:25)

<sup>135</sup> “Victory for the man, however, does not mean happiness” (hooks, 2002, p. 172).

<sup>136</sup> “Cristina: Uh, Izzy, the heart is an organ. It pumps, it circulates blood, it gets clogged from time to time. It does not, however, speak. It does not have tiny little lips on it” (3:25).



Imagem 27: Desespero de Cristina por ter apagado os votos de casamento | Direitos reservados à emissora ABC.

Cristina: Oh, meu Deus! Lavei as mãos para operar, e meus votos estavam na minha mão. Eu apaguei meus votos. [...] Ok, oi? Eu apaguei meus votos. Eu... Eu não posso... Eu não posso fazer isso. Eu não tenho nada... Eu não tenho nada na minha mão.

Derek: Eu vou ver o que está acontecendo.

Burke: Bom, Cristina não seria Cristina se não precisasse de um empurrãozinho.

Cristina: Não tenho palavras na minha mente. Ok? Não tenho votos. Não tenho votos.

Meredith: Tudo bem. Vai ficar tudo bem.

Cristina: Quer saber? Pare de falar isso. Você não pode dizer outra coisa?

Meredith: Tipo o que?

Cristina: Diga algo que vá me ajudar.

Meredith: Ok, ok! Eu...

Cristina: Meredith, por favor. Quer saber? Diga alguma coisa... Diga... quer saber? Fale o que eu falaria pra você se você fosse eu. [...]

Meredith: Pare de reclamar. Este é o dia do seu casamento. Você vai caminhar até o altar e vai se casar, nem que eu tenha que chutar seu bumbum até lá, você vai caminhar até o altar. Você vai se casar. Você me ouviu, Cristina? Precisamos disso. Precisamos que você tenha seu final feliz. (3:25)<sup>137</sup>

Mesmo com a marcha nupcial ao fundo, toda a igreja ouve a voz de Cristina ao gritar que ‘não tem nada nas mãos’. Enquanto todos olham em direção à porta, há um plano próximo da mãe de Burke, que expressa um sorriso sarcástico, como se houvesse previsto que o casamento não ocorreria. O plano posterior a este exhibe o rosto de Burke. Ele, porém, esboça um sorriso de constrangimento.

Após ouvir o discurso de Meredith, quando Cristina diz estar pronta, a trilha musical muda. Ao invés da marcha nupcial diegética, ouve-se uma música não-diegética com um ritmo *upbeat*. Do lado de dentro da igreja, uma câmera alta em *plongée* exhibe a igreja cheia de convidados. Mesmo que Cristina houvesse pedido uma cerimônia não religiosa, ao lado esquerdo do plano vê-se um padre e um rabino, que realizariam a cerimônia de acordo com a crença em que ambos foram criados.

<sup>137</sup> “Cristina: Oh, my god I scrubbed in. I scrubbed in, and the vows were on my hand. I scrubbed off my vows. [...] Okay, hello? I...I scrubbed off my vows. I...I can't...I can't do this. I don't have any...I don't have anything on my hand! / Derek: I should go see what's going on. / Burke: Well, Cristina wouldn't be Cristina if she didn't need a little push. / Cristina: There are no words in my head. Okay? I have no vows. No vows. / Meredith: It's okay. It's going to be okay. / Cristina: You know what? Stop saying that! Will you say something else? / Meredith: Like what? / Cristina: Say something that is gonna help me. / Meredith: Okay, okay! I... / Cristina: Meredith, please. You know what? Say something. Say...you know what? I don't know what. Say...say...okay. Say what I would say to you if you were me. [...] / Meredith: Stop whining. This is your wedding day. You will go down that aisle and you will get married. If I have to kick your ass every step of the way to get you there, you will walk down the aisle. You will get married. Do you hear me, Cristina? We need this. We need you to get your happy ending.” (3:25)



Imagem 28: Padre, rabino e convidados à espera da noiva | Direitos reservados à emissora ABC.

Por conta da demora, Preston decide sair do altar e caminha em direção à noiva. Embora tenha o semblante sério, ele mantém a cabeça erguida. A música não diegética continua até o momento em que ele para diante da porta por alguns segundos. Quando a abre, a música para abruptamente. Dessa vez, porém, ao invés de impulsionar a decisão de Cristina para agir como ele espera, o discurso dele muda. Ao perceber o percurso percorrido para levá-la até o altar, Burke decide colocar um ponto final no relacionamento. Além disso, ocorre uma epifania: o personagem percebe que não ama a noiva como é, e sim a possibilidade de transformá-la no que ele quer.

Cristina: Oh. Estou pronta. Estou bem. Meredith me acalmou. Sério, estou bem. Vai, vai, vai. Estarei logo atrás de você.

Burke: Sinto muito.

Cristina: Oh... Eu posso fazer isso. Eu sei, eu tive um momento de pânico, mas agora estou bem. Eu posso fazer isso. Vai.

Burke: Mas você não quer fazer isso. Eu estava lá em cima esperando você no altar, e eu sabia que você não queria ir. Sei que não quer ir, mas que irá de qualquer jeito porque você me ama. E se eu amasse você... se amasse você, não a mulher que estou tentando transformar, não a mulher que eu espero que se torne, mas você... se eu amasse você, não estaria lá em cima esperando você. Estaria deixando você ir.

Cristina: Estou usando o vestido. Estou pronta. E... e talvez eu não quisesse isso antes, mas agora eu quero. Eu realmente acho que quero isso.

Burke: Eu realmente não queria que você achasse. Queria que tivesse certeza. (3:25)<sup>138</sup>

<sup>138</sup> “Cristina: Oh. I’m ready. I’m fine. Meredith talked me down. Really, I’m fine. Go, go, go. I’ll be right behind you. / Burke: I’m sorry. / Cristina: Oh...I can do this. You know, I had a momentary freak out, but now I’m fine. I can do this. Go. / Burke: But you don’t want to do this. I’m up there waiting for you to come down the aisle, and I knew you don’t want to come. I know you don’t want to come but that you’ll come anyway because you love me. And if I loved you...if I loved you, not the woman that I’m trying to make you be, not the woman that I hope you’ll become, but you...if I did...I wouldn’t be up there waiting for you. I would be letting you go. / Cristina: I am wearing the dress. I’m ready. And...and maybe I didn’t want to before, but I want to now. I really think I want this. / Burke: And I really wish that you didn’t think. I wish that you knew.” (3:25)

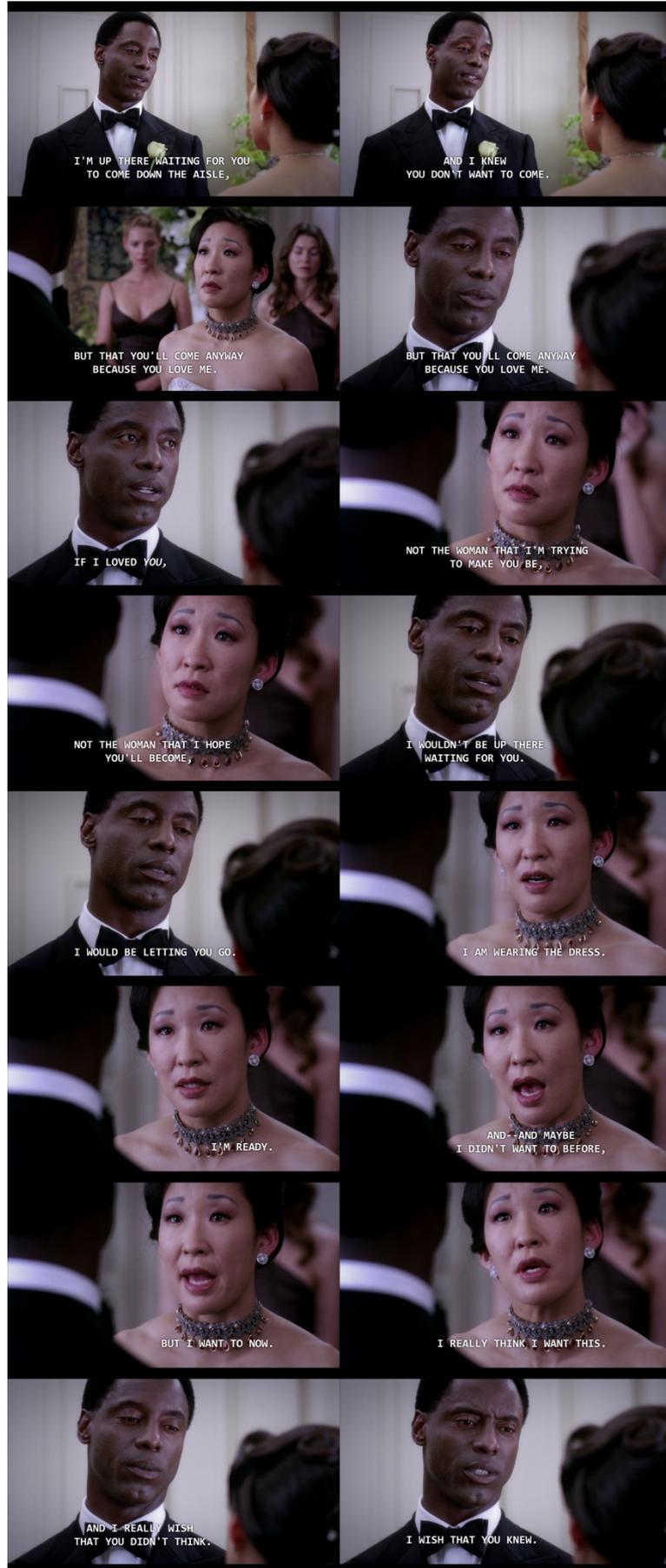


Imagem 29: Epifania de Burke sobre o amor por Cristina | Direitos reservados à emissora ABC.

Como de costume, após expressar o que pensa, Burke caminha em sentido oposto ao de Cristina, deixando-a para trás. Desta vez, porém, ele não voltará mais.

Após ser abandonada no altar, Cristina aparece no apartamento que dividiam. Embora tudo pareça igual, a personagem elenca os itens pessoais que não estão mais presentes: coleção de CDs e vinis, foto da avó e a touca cirúrgica ‘da sorte’. Ao constatar isso, ela percebe estar livre. Como observado por hooks, “aprender a ser livre é o primeiro passo para encontrar amor” (2002, p.32).

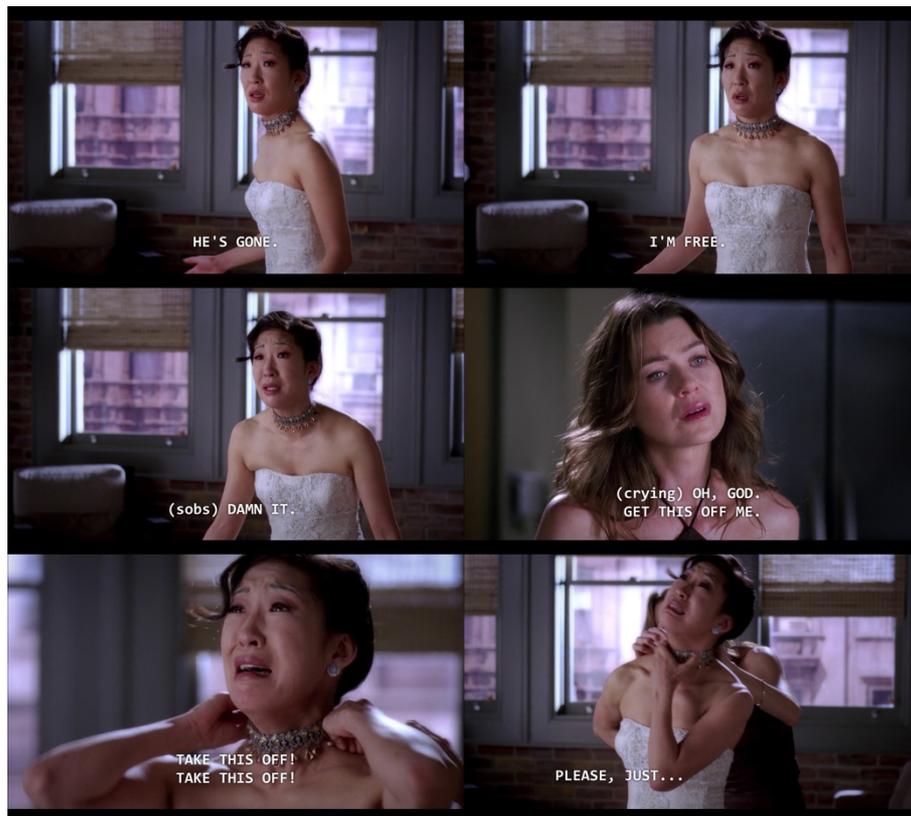


Imagem 30: Constatação (dolorosa) de ‘liberdade’ após ser abandonada no altar | Direitos reservados à emissora ABC.

No entanto, a personagem tem um colapso nervoso, em que angustiadamente chora e não consegue respirar. Ao fundo, ouve-se a música não-diegética *Keep breathing*, de Ingrid Michaelson: “Mas tudo que sei é que estou respirando. Tudo que posso fazer é continuar respirando. Tudo que podemos fazer é continuar respirando. Agora”.<sup>139</sup> No desespero, Yang tenta tirar a gargantilha e o vestido, como se ao se livrar destes objetos ela pudesse respirar novamente. Ao não conseguir, ela pede ajuda de Meredith, que corta o vestido com uma tesoura, simbolizando a libertação (à força) de Cristina.

<sup>139</sup> “But all that I know is I'm breathing. All I can do is keep breathing. All we can do is keep breathing. Now”.



Imagem 31: Libertação (à força) de Cristina | Direitos reservados à emissora ABC.

Contudo, alicerçado em estratégias melodramáticas, este episódio (possivelmente) fora construído para trazer lágrimas aos olhos dos espectadores. Assim, após tornar público os votos

de Burke, e conseqüentemente uma ideia errônea do que é o amor romântico, ao ver Cristina abandonada, lágrimas podem surgir como resultado da sensação de impotência dos espectadores, que imaginavam um “final feliz” que nunca ocorrerá. Como exposto por Neale, “lágrimas eventualmente advém deste tipo de marcação da irreversibilidade temporal através de uma estrutura do conhecimento e ponto de vista” (1986, p.8). Assim, “lágrimas sempre são um produto da *impotência*. Elas pressupõem dois fatos mutuamente opostos: deixa claro que o estado presente das coisas deveria ser mudado – e que esta mudança é *impossível*.” (MORETTI Apud NEALE, 1986, p. 8.).<sup>140</sup> [Grifo no original].

Apesar da não-realização amorosa, que pode evocar lágrimas aos olhos, ainda é possível efetuar pelo menos duas leituras distintas para este desfecho. Pela visão conservadora, Cristina “poderia ter encontrado amor se ela tivesse permanecido na posição feminina ideal definida pela visão sexista”.<sup>141</sup> Por outro lado, apesar da humilhação pública diante de quase duzentos convidados, é possível interpretar a postura de Burke como uma solução mágica para a libertação da noiva, que agora poderá voltar a ser como era.

O viés da lição apreendida, que resulta no empoderamento da personagem, será melhor analisado quando Cristina decidir casar-se com Owen Hunt. Desta vez, a personagem realizará a cerimônia na sala da casa de Meredith e, ao invés do vestido branco, usará um vestido vermelho. Além de realizar a cerimônia pequena que desejou, quando Owen tentar impor as próprias vontades sobre o corpo dela, com o intuito de persuadi-la a não realizar um aborto, Cristina não cederá.

### **1.3 IS THE END REALLY HAPPY? AMOR ROMÂNTICO E FEMINISMO PODEM COEXISTIR?**

Meredith (V.O): Quando algo começa, você geralmente não tem ideia de como vai acabar. A casa que você ia vender se torna seu lar. Os colegas com quem você foi obrigada a dividir a casa se tornam sua família. E a pessoa com quem você tem sexo casual e estava determinada a esquecer se torna o amor da sua vida. (5:23)<sup>142</sup>

<sup>140</sup> “Tears ultimately come from this kind of marking of temporal irreversibility across a structure of knowledge and point of view” (1986, p.8). Assim, “tears are always the product of *powerlessness*. They presuppose two mutually opposed facts: that it’s clear how the present state of things should be changed – and that this change is *impossible*.” (MORETTI Apud NEALE, 1986, p. 8.)

<sup>141</sup> “[She] could have found love if she had just stayed in the place of the sexist-defined feminine ideal” (hooks, 2002, p.151).

<sup>142</sup> “Meredith (V.O): When something begins, you generally have no idea how it's going to end. the house you were going to sell becomes your home. the roommates you were forced to take in become your family. And the one-night stand you were determined to forget becomes the love of your life.” (5:23)

Como fora analisado, a representação de Meredith possui diversas semelhanças com a das heroínas dos *chick lits*, que, posteriormente, ocuparam as telas nos romances contemporâneos dos *chick flicks*. Estes, por sua vez, possuem origem no *Women's films* (melodramas feito para mulheres). Como gênero, os *chick lits* foram inaugurados com a publicação de *O Diário de Bridget Jones* (GILL, HERDIECKERHOFF; 2006). O sucesso mercadológico destes romances escritos para um público de leitores que acreditava ser muito experiente para se satisfazer com os romances tradicionais (WHELEHAN, 2005), permitiu que este gênero fosse perpetuado tanto nas telas de cinema, quanto nas de televisão.<sup>143</sup>

Deste modo, é possível encontrar similaridades narrativas entre *Grey's Anatomy* e *O diário de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001). Por exemplo, a história de traição contada por Derek Shepherd é semelhante à de Mark Darcy que também, ao subir as escadas, encontrou a esposa tendo relações sexuais com seu melhor amigo/padrinho de casamento. Além disso, *Grey's Anatomy* se apropriou do formato popularizado especialmente pela série *Sex and the City* (Darren Star, 1998-2004). Como a própria criadora da série relata em sua *masterclass* sobre roteiros para a televisão, informalmente, Rhimes chamava *Grey's Anatomy* de *Sex and Surgery*.<sup>144</sup>

Tendo surgido após o lançamento dos dois primeiros filmes da sequência de *Bridget Jones* (2001, 2004) e após o final da série *Sex and the City* (2004), que obtiveram grande sucesso mercadológico, a criação de Meredith também manteve as principais características das demais protagonistas:

mulher jovem, heterossexual, entre o meio pro final dos 20 e começo dos 30 anos de idade, solteira, profissional urbana, e na maioria das vezes, presume-se que seja branca [...]. Presume-se que o leitor implícito se espelhe nas protagonistas, se não em termos de privilégio de raça e classe, em termos de ser uma solteira urbana que profundamente deseja ser outra coisa. (TAYLOR, 2012, p.74)<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> “What made Bridget Jones’s Diary particularly successful and different from other examples of young urban women’s literature around at the time was its loving homage to Jane Austen in a decade when Austen was receiving a great deal of attention from film and television adaptors in Britain and the US. What Fielding offered us is not only the pleasure of tried-and- trusted plot recognition in borrowing broadly from *Pride and Prejudice*, but also an understanding that the classic heritage adaptations, along with the Richard Curtis-style romantic comedies, are part of the stock of cultural capital of the young urban woman.” (WHELEHAN, 2005, p.181)

<sup>144</sup> Informação disponível nas vídeo-aulas de Rhimes. Disponível em: <http://bit.ly/2Y12Meh>. Acesso em 12 de julho de 2019.

<sup>145</sup> “young heterosexual women, in their mid-late 20s/early 30s, single urban professionals, and more often than not their normative whiteness is presumed [...]. Their implied reader is presumed to mirror their protagonists, if not in terms of class and racial privilege, then in terms of being an urban single who profoundly desires to be otherwise.” (TAYLOR, 2012, p.74)

Deste modo, tanto o uso da narração da protagonista em *voz over*, como a apresentação da personagem como sendo sexualmente livre, o fato de beber publicamente e de considerar os amigos como membros da família (ou mesmo mais importantes que os próprios vínculos sanguíneos), embasaram as tramas e o estilo narrativo destes romances repaginados (TAYLOR, 2012). Apropriando-se deste formato, Meredith Grey é apresentada como sexualmente livre, bebe tequila e considera a melhor amiga como irmã: “Meredith: Você é minha irmã, você é minha família. Você é tudo que eu tenho.”<sup>146</sup> Fica, portanto, estabelecido que há uma “forte confiança da cultura *chick* nas relações de amizade feminina, [...] (que) comumente celebram a intersubjetividade das mulheres e o privilégio dos laços de sororidade em detrimento dos laços familiares.” (TAYLOR, 2012, p.75)<sup>147</sup> Assim, mesmo que Grey não se autodenomine feminista, tanto a sororidade e força da amizade feminina, quando a liberdade (especialmente a sexual) das mulheres, é resultado das discussões da segunda onda, que repercutiram na reformulação das novas heroínas que protagonizam os romances contemporâneos. Em contraposição a este ímpeto feminista, as narrações da protagonista permitem que “os pensamentos e inseguranças mais íntimos [...] em torno da solidão [sejam] textualmente colocados em primeiro plano” (TAYLOR, 2012, p.74).

Embora Grey seja apresentada aos espectadores despedindo-se do homem com quem tivera relações sexuais sem sequer saber o nome dele, a “inocência é restaurada para permitir que o leitor possa apreciar o cenário tradicional do encontro sexual ‘especial’ entre o herói e a heroína.” (GILL; HERDIECKERHOFF, 2006, p.494).<sup>148</sup> Mesmo que, somente ao final da primeira temporada, Meredith venha a descobrir que seu *Mr. Right* era casado, foi possível preservar uma visão romantizada do relacionamento entre eles, visto que “adultério é permitido contanto que ele imite o vínculo matrimonial” (DOANE, 1987, p.109).<sup>149</sup> Assim, além da representação do casal apaixonado e de envolvimento sexual exclusivo, ao atribuir a culpa do fracasso matrimonial à mulher que trai, o vitimismo atrelado a Derek permite que, novamente, o personagem possa ser considerado o par perfeito para Meredith.

No entanto, nem mesmo quando os problemas matrimoniais de Derek são resolvidos, o casal estabelece uma união. Como analisado por Cowie, nos melodramas

---

<sup>146</sup> “Meredith: You’re my sister, you’re my family. You’re all I’ve got.”

<sup>147</sup> “chick culture’s heavy reliance on female friendship networks, [...] commonly celebrate women’s intersubjectivity and privilege bonds of sisterhood over traditional familial ties.” (TAYLOR, 2012, p.75).

<sup>148</sup> “Innocence is narratively restored to allow for the reader to relish in the traditional scenario of the ‘specialness’ of the sexual encounter between hero and heroine.” (GILL, HERDIECKERHOFF, 2006, p.494).

<sup>149</sup> “adultery is allowable insofar as it itself mimics the matrimonial bond” (DOANE, 1987, p.109).

[...] o final típico será a resolução dos problemas, das guerras, das brigas, etc, a realização da união por meio do casamento do herói e da heroína, etc. Ainda assim, inevitavelmente, a história será vítima de diversos desvios, atrasos, obstáculos e outros modos de postergar o final. Porque embora todos nós desejemos que o casal seja unido, e que superem os obstáculos, não queremos que a história termine. E o casamento é um dos finais mais definitivos. O prazer está no ato de acontecer e na continuação dele; em como acontecerá e não no momento de ter acontecido, momento em que deixará de ser especial, perdido no passado. (COWIE Apud NEALE, 1986, p.21)<sup>150</sup>

Como consequência, por se tratar de uma série, é esperado que o casamento entre eles seja postergado. Para isso, a narrativa se utiliza dos traumas de infância vivenciados por Grey, como a frieza da mãe e a personalidade fraca do pai (que não lutou para se fazer presente na vida da filha), como justificativas para que a personagem tenha medo de ser abandonada e rejeitada, caso confie emocionalmente em outra pessoa. Contudo, fica claro que Meredith sonha em ter um ‘final feliz’ e projeta esta possibilidade no casamento de Cristina e Burke:

Meredith: Você consegue fazer isso, certo?  
 Cristina: Me tornar uma propriedade alheia? Claro, mal posso esperar.  
 Meredith: Não, quero dizer, não importa o que aconteça você vai entrar na igreja hoje. Preciso que você caminhe até o altar. [...] Você se casar com Burke é um sinal. É um sinal de que pessoas como você e eu podemos fazer isso... sermos saudáveis, sermos felizes. Você casar com Burke restaura minha fé... em mim.  
 Cristina: Oh! Entendi. Meu casamento é sobre você.  
 Meredith: Sim.  
 Cristina: Ok.  
 Meredith: Você consegue fazer isso, certo?  
 Cristina: Sim, consigo. (3:25)<sup>151</sup>

Além deste diálogo, quando Cristina tem uma crise de nervos antes de entrar na igreja para se casar com Burke, Meredith será explícita de que este momento representa uma esperança de que pessoas como ela (jovens, solteiras, com “problemas emocionais”) também podem se casar: “Meredith: Você vai se casar. Você me ouviu, Cristina? Precisamos disso.

---

<sup>150</sup> “[...] the typical ending will be a resolution of the problems, the wars, feuds, etc, the achievement of union in marriage of the hero and heroine, etc. Yet inevitably the story will fall prey to diverse diversions, delays, obstacles and other means to postponing the ending. For although we all want the couple to be united, and the obstacles overcome, we don’t want the story to end. And marriage is one of the most definitive endings. The pleasure is in the happening and continuing to happen; in how it will come about, and not in the moment of having happened, when it will fall back into loss, in the past.” (NEALE, 1986, p.21)

<sup>151</sup> “Meredith: You can do this, right? / Cristina: Become a piece of chattel? Sure. Looking forward to it. / Meredith: I mean, no matter what, you’re walking down that aisle today. I need you to go down that aisle. [...] You marrying Burke, it’s a sign. It’s a sign that people like you and me can do this...be healthy, be happy. You marrying Burke restores my faith... in me. / Cristina: Oh, I get it. My wedding is about you. / Meredith: Yes. / Cristina: Okay. / Meredith: You can do this, right? / Cristina: I can do this.” (3:25)

Precisamos do seu final feliz” (3:25).<sup>152</sup> Neste momento, é absolutamente explícito que a protagonista considera o casamento como um final feliz.

Mesmo que em alguns momentos Grey apresente uma visão pessimista em relação aos contos de fadas, as narrações em que ela cita castelos e histórias com finais felizes, deixam claro que o imaginário da protagonista é permeado pelo desejo, bem como pelo receio em desejar, o mesmo tipo de romance para si própria:

Meredith (V.O): Todos nós lembramos das histórias de dormir da nossa infância. O sapato que serve na Cinderela, o sapo que vira príncipe, a Bela Adormecida acordada com um beijo. Era uma vez... E viveram felizes para sempre. Contos de fada, coisas dos sonhos. O problema é que contos de fada não se tornam realidade. São as outras histórias, as que começam com noites escuras e tempestuosas e terminam de modo indizível... São os pesadelos que parecem sempre se tornarem realidade. A pessoa que inventou “e viveram felizes para sempre” merecia levar um chute no traseiro (*sic*). (5:1)<sup>153</sup>

Por conta deste medo, após ver a melhor amiga ser abandonada no altar, a protagonista coloca um fim ao relacionamento entre ela e Derek. Contudo, ambos continuam tendo relações sexuais. Por desejar um relacionamento sério, Shepherd expressa que estes encontros casuais não são suficientes para ele. Ao efetuar um discurso amoroso, a protagonista se assusta:

Derek: Quero me casar com você. Quero ter filhos com você. Quero construir uma casa para nós, sossegar e envelhecer ao seu lado. Quero morrer aos 110 anos nos seus braços. Não quero 48 horas ininterruptas, quero uma vida toda. Vê o que acontece? Falo coisas desse tipo e você luta contra a vontade de correr na direção oposta. Tudo bem. Eu entendo. Eu não entendia, mas agora eu entendo. Eu entendo que você está apenas começando, e eu estou fazendo isso há muito tempo. No fundo... você ainda é uma interna. Você não está pronta.

Meredith: Não estou pronta agora. Mas as coisas podem continuar como estão... e posso ficar pronta. Vou ficar pronta.

Derek: As coisas podem ficar como estão. Podemos nos encontrar no elevador ou no *on-call room*. E talvez você vá ficar pronta. E eu vou esperar. Vou esperar até você ficar pronta.

Meredith: Ok, então.

Derek: Sim, mas e se enquanto eu estiver esperando, eu conhecer alguém que esteja pronta a me dar o que quero de você?

Meredith: E se você conhecer?

<sup>152</sup> “Meredith: You will get married. Do you hear me, Cristina? We need this. We need you to get your happy ending.” (3:25).

<sup>153</sup> “Meredith (V.O): We all remember stories of his childhood... The shoe fits Cinderella, the frog turns into a prince, Sleeping Beauty is awakened with a kiss. Once upon a time ... And they lived happily ever after... Fairy tales, the stuff of dreams. The problem is fairy tales don't come true. It's the other stories, the ones that begin with dark and stormy nights and end in the unspeakable... It's the nightmares that always seem to become reality. The person that invented the phrase "happily ever after" should have his ass kicked so hard.” (5:1)

Derek: Eu não sei. (4:4)<sup>154</sup>

As palavras românticas, a ideia de um futuro a dois, auxiliam na construção do mito do amor romântico entre o casal. No entanto, ao dizer que Grey ainda é uma ‘interna’, há uma postura de superioridade paternalista, como se dissesse que enquanto ele está pronto, Meredith ainda é imatura demais para estabelecer um relacionamento. Contudo, se faz necessário considerar que, mesmo que a diferença de idade não seja explicitada, Derek é mais velho, possui uma carreira estável, além de ser bem-sucedido. Assim, é reforçada a pressão de que, independentemente das aspirações profissionais, ou as mulheres “amadurecem” rapidamente, ou correm o risco de permanecerem sozinhas.

Quando Grey, finalmente, assume que Derek é seu *Mr. Right*, percebe-se que, por mais que tente esconder, há um desejo em expressar o amor que sente por ele. Entretanto, no contexto contemporâneo, especialmente pós segunda-onda do feminismo, há o medo de sentir-se ridicularizada ao fazê-lo. Assim, quando decide recuperar o relacionamento com Derek, sabendo do desejo masculino de construir a casa dos sonhos para que possam constituir uma família, a protagonista declara o amor e comprometimento construindo uma casa de velas:

Meredith: Estúpida, brega, idiota. Não acredito que fiz isso. Perdedora estúpida. [...]. Eu poderia estar em casa... Estúpido cirurgião do cérebro.

Derek: Meredith.

Meredith: Onde você estava? Eu estava esperando e esperando por você. E eu fiz essa coisa estúpida, vergonhosa, humilhante, brega. E eu ia falar pra você que aqui é a nossa cozinha, e aqui a nossa sala, e aqui a sala que nossos filhos podem brincar. Eu pensei essa coisa de “Eu ia construir uma casa para nós”, mas eu não construo casas. Sou uma cirurgiã. E agora estou aqui me sentindo uma perdedora lamentável. Fiquei inteira e curada, e você não apareceu. E tudo está arruinado porque você demorou muito. (4:17)<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> “Derek: I want to marry you. I want to have kids with you. I want to build us a house. I want to settle down and grow old with you. I want to die when I'm 110 years old in your arms. I don't want 48 uninterrupted hours. I want a lifetime. / Derek: Mm-hmm. Do you see what happens? I say things like that, and you fight the urge to run in the opposite direction. It's okay. I understand. I didn't, but now I do. I do...you're just getting started. And I've been doing this for a long time. Deep down...you're still an intern. And you're not ready. / Meredith: I'm not ready right now. But things could stay the way they are... And I can get ready. I'll get ready. / Derek: Things can stay the way they are. We can still meet in the elevator or the on call room. And maybe you'll be ready. And I'll wait. I'll wait until you're ready. / Meredith: Okay, then. / Derek: Yeah, but what if...what if while I'm waiting I meet someone who is ready to give me what I want from you? / Meredith: What if you do? / Derek: I don't know.” (4:4)

<sup>155</sup> “Meredith: Stupid, corny, idiotic. I cannot believe I did this. Stupid loser. Son of a bitch. I could be at home instead of ... Stupid brain man. / Derek: Meredith. / Meredith: Where have you been? I've been waiting and waiting for you, and I did this stupid, embarrassing, humiliating, corny thing, and I was gonna tell you that this here is our kitchen and this is our living room, and that's the room where our kids could play. I had this thing, "I was gonna build us a house," but I don't build houses. I'm a surgeon. And now I'm here feeling like a lame-ass loser. I got all whole and healed, and you don't show up. It's ruined because you took so long.” (4:17)



Imagem 32: Gesto de grande impacto visual: Meredith expressa amor e comprometimento | Direitos reservados à ABC.

Por mais que chame a própria atitude de ‘estúpida, constrangedora, humilhante e brega’, a protagonista expressa o lado romântico de sua personalidade. Demarcam-se, portanto, as diferenças entre a personalidade de Grey e a de sua melhor amiga. Embora ambas ridicularizassem atitudes piegas, nem mesmo minutos antes da cerimônia de casamento Cristina cede ao romantismo. Em contraposição a isto, para recuperar o namorado, Meredith realiza uma demonstração de afeto de grande impacto visual.

Diferindo do que fora analisado nas cenas entre Cristina e Burke, nas sequências em que o casal de protagonistas expressa esperanças sobre futuro, constituir família, ou trocam juras de amor, a *mise-en-scène* permite que o romantismo da cena seja exacerbado. Nesta cena, por exemplo, além de a atitude em direção ao objeto de desejo partir da mulher, a trilha musical, o olhar apaixonado de Derek e a iluminação com temperatura de cor quente certificam a reciprocidade entre o casal.

Por meio dos planos abertos, é possível observar o grande impacto visual do gesto de Meredith. Desse modo, mesmo que o tom de voz da personagem e a expressão facial representem raiva pela espera, Shepherd exhibe um olhar calmo e contemplativo. Como exposto por Doane, nas histórias de amor “o espectador está constantemente sujeito a imagens de mulheres esperando” (DOANE, 1987, p.111-112).<sup>156</sup>

Como características das personagens que representam o estereótipo das *Singleton*,<sup>157</sup> Grey deseja que a vida romântica seja bem-sucedida. Contudo, por sentir-se insegura ao convidar Derek para morarem juntos, Grey busca o apoio da melhor amiga. Após ouvir a protagonista falar sobre o assunto o tempo todo, irritada, Cristina expõe que não acredita que o relacionamento entre eles dará certo (5:1). Logo em seguida, Yang escorrega e um gelo pontiagudo (*icicle*) cai em sua barriga. O episódio posterior é iniciado com Cristina ainda agonizando com o pedaço de gelo preso em seu abdômen. Ocorre, então, um corte para um futuro hipotético em que ela e Meredith envelhecem juntas. Embora não seja explicitado de quem é o ponto de vista desta sequência imaginária, é possível inferir que este seja o pensamento/medo inconsciente de Meredith. Quando Cristina explicita que não acredita na possibilidade de realização afetiva da amiga, é como se, ao invés de imaginar que morrerá sendo devorada por cães pastores alemães como Bridget Jones, Grey imagina que envelhecerá dividindo a casa com Yang.

---

<sup>156</sup> “The spectator is constantly subjected to images of women waiting” (DOANE, 1987, p.111-112).

<sup>157</sup> “The representation of the Singleton who emerges in the 1990s as the figurehead of a new generation of women struggling to unite their demands for heterosexual romance and professional achievement.” (GENZ, 2009, p.32)



Imagem 33: Imaginação sobre o futuro das *Singletons* | Direito reservado à emissora ABC.

Pela proximidade e, também, por acreditarem que a amizade entre elas será mantida ao longo de toda a vida, é possível denominar este vínculo como *romantic friendship*. De acordo com hooks (2002), este tipo de relacionamento não envolve nenhum contato sexual “e, ainda assim, queremos que esses laços sejam honrados e respeitados, ligando-nos tão profundamente quanto votos de casamento. Mantendo o espírito de amizade romântica, mulheres individuais estão escolhendo criar parcerias para toda a vida [...]” (hooks, 2002, p.208).<sup>158</sup>

Este tipo de amizade “pode coexistir com o fato de o parceiro se casar, porque a razão de ser não está na substituição do casamento, mas na abertura da possibilidade de sustentar um compromisso de amor sincero entre amigos” (hooks, 2002, p.214).<sup>159</sup> Por conta disso, Grey expressa que precisa do apoio de Yang para que possa ter seu “final feliz”.

Meredith: Você disse que Derek e eu não daremos certo.

Cristina: E então fui karmicamente castigada por dizer isso!

Meredith: Mas você está certa. Quer dizer, as pessoas não têm finais felizes. Elas raramente têm o “para sempre”. Por que Derek e eu seríamos diferentes?

Cristina: Mer, por que você se importa com o que eu penso?

Meredith: Porque você é *minha pessoa*. E se vou fazer isso com ele... ser completa e saudável, ser uma pessoa grudenta e melosa que mora com um cara, preciso de você. Preciso de você ao meu lado. Preciso que você me anime. Porque você é a única que conhece... meu lado sombrio. Que realmente me conhece. Preciso que finja que eu posso fazer isso, mesmo se você não acreditar. Porque se você me abandonar agora, nunca vou conseguir. E nunca terei meu final feliz. E isso é...

Cristina: ...a vida!

Meredith: Estou pedindo por favor. (5:2)<sup>160</sup>

<sup>158</sup> “and yet we want these bonds to be honored cherished commitments, to bind us as deeply as marriage vows. In keeping with the spirit of romantic friendship, individual women are choosing to create lifelong partnerships [...]” (hooks, 2002, p.208).

<sup>159</sup> “[Romantic friendships] can coexist with the fact of partner’s marrying, because their reason for being is not to replace marriage but to open up the possibility of sustained, committed true love among friends” (hooks, 2002, p.214)

<sup>160</sup> Tradução disponível na página 102.

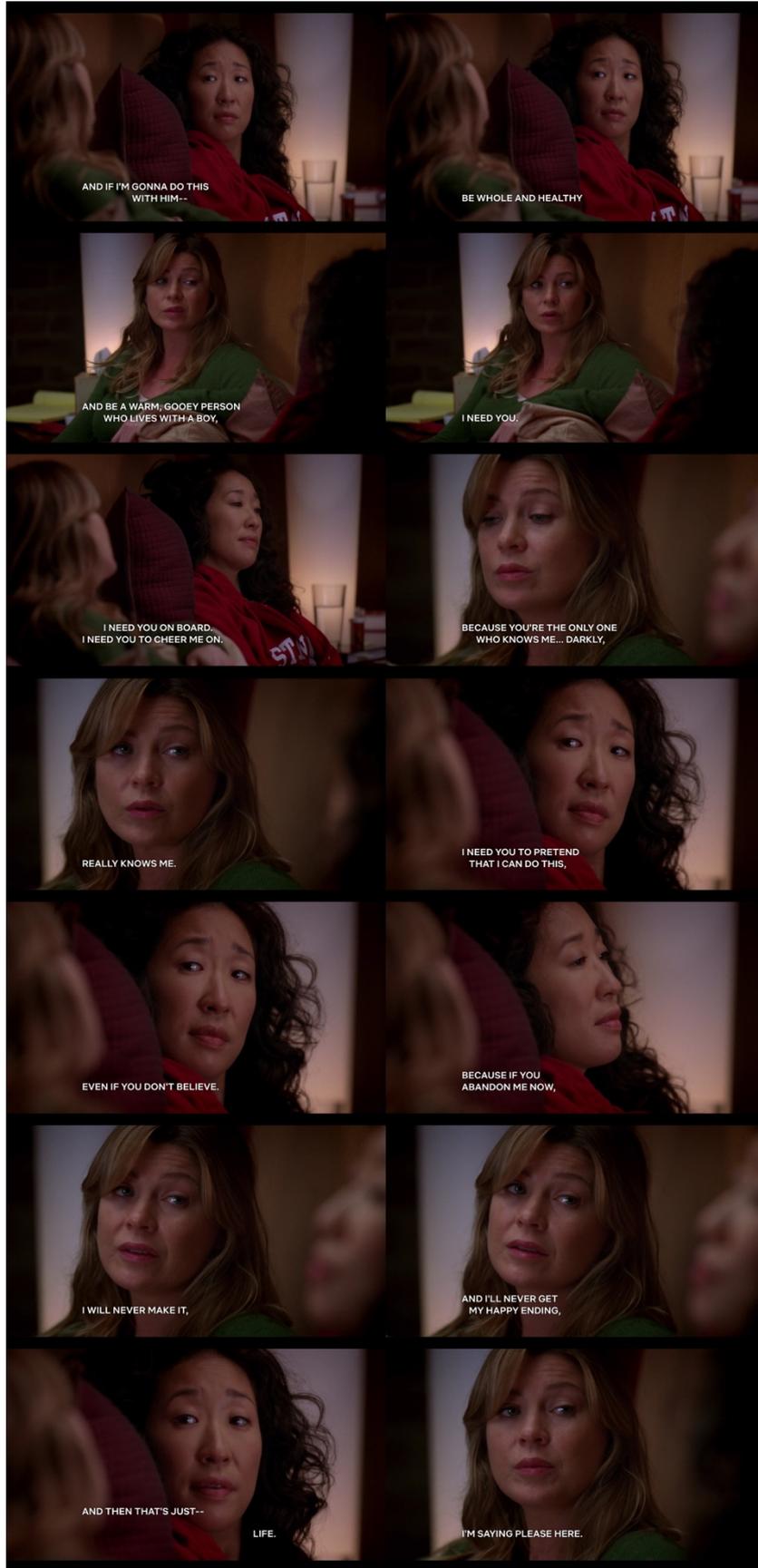


Imagem 34: Cumplicidade feminina | Direitos reservados à emissora ABC. <sup>161</sup>

Enquanto Grey mantém o desejo de ter um relacionamento como o que permeia os contos de fada, Yang é mais realista. Apesar das diferenças de personalidade, por meio desta conversa, bem como de outras que ocorrerão, fica claro que a conexão entre as amigas é mais profunda do que a estabelecida com seus eventuais parceiros. Como Meredith explicita, somente Cristina conhece a parte sombria de sua personalidade. Em um momento mais extremo, Grey virá a dizer “Derek é o amor da minha vida, mas você é minha alma gêmea” (7:1),<sup>162</sup> explicitando-se que um relacionamento não minimiza a importância do outro.

Quando, porém, Derek passa a dividir a casa com a namorada, ele infere que Izzy e Alex, que moram com a protagonista, irão se mudar. Mesmo que Meredith fique em dúvida sobre o que fazer, ela opta por manter os amigos. Considerando os traumas de abandono familiar, para ela os amigos representam a família que ela não teve.

Após um tempo morando juntos, Derek decide pedir a namorada em casamento. Contudo, por saber o receio de Grey em estabelecer compromissos sérios, ele busca conselhos dos demais médicos para fazer a proposta sem assustá-la. Em um primeiro momento, seguindo as sugestões dos colegas de trabalho, Derek opta pelo clichê das rosas vermelhas espalhadas pelo quarto (5:14).



Imagem 35: Clichê romântico | Direitos reservados à emissora ABC.

Embora o melodrama seja embasado na estética do excesso, neste caso, o exagero serve apenas para ridicularizar o romance clichê. Felizmente, ocorre um imprevisto que faz com que

<sup>161</sup> “Meredith: You said that Derek and I would never make it. / Cristina: And then I was karmically impaled for saying it! / Meredith: But you are right. I mean, people really don’t have happily ever afters. They barely have ever afters. So why would Derek and I be any different? / Cristina: Mer, why do you care what I think? / Meredith: Because you are my person. And if I’m gonna do this with him... be whole and healthy, and be a warm, gooey person who lives with a boy, I need you. I need you on board. I need you to cheer me on. Because you’re the only one who knows me... darkly. Really knows me. I need you to pretend that I can do this, even if you don’t believe. Because if you abandon me now, I’ll never make it. And I will never have my happy ending, and then that’s just... / Cristina: Life! /Meredith: I am saying please here.” (5:2)

<sup>162</sup> “Meredith: Derek is the love of my life, but you’re my soulmate” (7:1)

Shepherd seja chamado às pressas para atender um paciente no hospital. Assim, a solução mágica evita que o pedido de casamento ocorra.

Contudo, após a morte de uma paciente operada por Derek, o trauma gerado faz com que ele desista do pedido, isolando-se em seu trailer. Na tentativa de fazer com que o cirurgião volte ao trabalho, Webber revela à protagonista que Shepherd iria pedi-la em casamento. Quando Grey vai até o namorado, e confessa saber os planos dele, além de ofendê-la, Derek atira o anel no meio do mato com um taco de baseball.



Imagem 36: Trauma e atraso do “final feliz” | Direitos reservados à emissora ABC.

Meredith: Você cometeu um erro. Ela está morta e você não pode se esconder disso.

Derek: Não estou me escondendo. Eu desisto. Não vou mais operar.

Meredith: Oh, ok. Então você está só desistindo?

Derek: Você deveria entender melhor que qualquer outra pessoa. Você escreveu o livro sobre desistir, correr, se esconder. Você escreveu vários livros, Meredith. [...] Você está aqui agora? Você queria que eu fosse embora desde o dia que me mudei [pra sua casa]. [...] Porque você é incapaz de manter qualquer coisa que se pareça com um relacionamento. Você mentiu pra mim. Disse que estava saudável, que você... que você estava curada. Não tem como consertar você. Você é um limão.

Meredith: Derek Shepherd, você está bêbado. E você está bravo. E eu já estive assim, então eu entendo. Mas isso não dá a você o direito...

Derek: Vá pra casa, Meredith. [...]

Meredith: Eu sei sobre a aliança, o chefe me contou. Eu sei que tem uma aliança.

Derek: Você quer a aliança? Aqui está sua aliança. (5:17)<sup>163</sup>

Embora Derek apresente um comportamento hostil, use termos agressivos para expor as fragilidades da namorada, o comportamento é “justificado” pelo fato de, além do trauma de ter perdido uma paciente gestante, Derek estar bêbado. Como na trilha musical ouve-se uma música *folk* e também pelo fato de a iluminação ainda preservar uma temperatura de cor quente, percebe-se o esforço da *mise-en-scène* em não intensificar ainda mais o atrito entre o casal.

O próximo encontro entre eles também será em frente ao trailer de Shepherd. Desta vez, porém, ele dirá que à Meredith que a ama. Levando ao namorado a missão de salvar uma de suas melhores amigas, Izzy – que descobrira estar com um tumor no cérebro – Grey consegue fazer com que ele retorne ao trabalho. Ao retornar também ao lar, Derek coloca o anel sobre a mesa, com um pedido indireto, o qual a protagonista nega e, posteriormente, antes de realizar a cirurgia de Izzy, por insegurança profissional, ele pede Meredith em casamento mais uma vez, sendo recusado novamente.

Para amenizar a cena em que atirara a aliança no meio do mato, bem como para expressar o amor que sente por Meredith, na terceira vez em que for pedi-la em casamento, Derek o fará por meio de uma demonstração de afeto singular. Como diversos momentos de tensão sexual e trocas de afeto ocorreram no elevador, Shepherd escolhe este local para realizar o pedido. Além disso, constrói a narrativa da história entre eles por meio das cirurgias que realizaram em conjunto. Como pontuado por Doane,

A repetição de um objeto, uma fala, ou uma música marcam isto como significado do amor deste casal – um amor que é só deles. O homem e a mulher devem ter algum tipo de entidade que é demarcada como significante do amor deles, e somente por meio do mecanismo de repetição será demonstrado que não há repetição no amor – cada amor é único e irrepitível. (DOANE, 1987, p.109)<sup>164</sup>

<sup>163</sup> “Meredith: You made a mistake. She's dead, and you can't hide from that. / Derek: I'm not hiding. I'm done. I'm done operating. / Meredith: Oh, okay. So, you're just quitting? / Derek: You should understand better than anybody else. You wrote the book on quitting, running, hiding. You've written a lot of books, Meredith. [...] You're here now? You wanted me out since the day I moved in. [...] Because you're incapable of anything that resembles commitment. You lied to me. You said you were healthy, that you ... you were healed. There's no fixing you. You're a lemon. / Meredith: Derek Shepherd, you are drunk. And you're angry. And I've been there, so I get it. But that does not give you the right. ... / Derek: Just go home, Meredith. [...] / Meredith: I know there's a ring. The chief told me. I know there's a ring. / Derek: You want the ring? Here's your ring.” (5:17)

<sup>164</sup> “The repetition of an object, a saying, or a song marks it as the signifier of love for this couple—a love which is theirs alone. The man and the woman must have some kind of entity which is demarcated as the signifier of their love solely through the mechanism of repetition in order to demonstrate that there is no repetition in love—each love is unique and unrepeatable.” (DOANE, 1987, p.109)

Assim, ao não optar pelo uso dos clichês românticos, e permitir que Derek rememore verbalmente toda a trajetória amorosa do casal (que os espectadores já acompanharam) e ao utilizar o simbolismo do elevador, a trama recorre ao mecanismo de repetição para reforçar que esta história de amor é única.

Derek: Oi. Entre. Está é a tomografia de Kate Bryce... 16 anos de idade, mulher, aneurisma sub aracnoide.

Meredith: Após uma queda durante a ginástica rítmica. Me lembro.

Derek: Foi a primeira cirurgia que fizemos juntos. A primeira que salvamos. Bem aqui, um cisto cerebral. Difícil de salvar, mas conseguimos. Eu beijei você nas escadas logo após a cirurgia. E aqui foi quando a Dra. Bailey expulsou você da cirurgia, porque ela nos pegou [em flagrante] na entrada da sua casa, no meu carro. E bem aqui... uma craniotomia de 7 horas. Você segurou a pinça o tempo todo, sem piscar. Foi quando tive certeza que seria uma cirurgia incrível. E Beth Monroe que, ao sobreviver, tornou nossa pesquisa clínica um sucesso. Você me convenceu a operá-la. Foi quando eu soube que precisava de você. E isto aqui foi hoje. Tomografia pós-operatória de Izzy Stevens. Você está vendo isso? Sem tumor. Por sua causa. Você me fez operá-la. Se tiver uma crise, você não congela. Você segue em frente e faz com que todos nós também sigamos em frente. Porque você já viu coisas piores, você já sobreviveu coisas piores. E você sabe que nós sobreviveremos também. Você diz que é toda *dark and twisty* (sombria e pessimista)... mas isso não é um defeito. É uma força. Faz de você quem você é. Não vou ajoelhar. Não vou fazer uma pergunta. Eu amo você, Meredith Grey. E quero passar o resto da minha vida com você.

Meredith: E eu quero passar o resto da minha vida com você. (5:19)<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> “Derek: Hey. Come on in. This is the C. T. For Kate Bryce ... 16-Year-Old female, Subarachnoid aneurysm. Meredith: From a fall during rhythmic gymnastics. I remember. / Derek: It was the first surgery we ever scrubbed in together on. Our first save. Right here is a cerebral cyst. Tough save, but we did it. I kissed you in the stairwell after the surgery. And this right here is where Dr. Bailey Kicked you out of the surgery because she caught us in your driveway in my car. And right here ... This is a 7-Hour craniotomy. And you held the clamp the entire time, never flinched. That's when I knew you were gonna be an incredible surgeon. And Beth Monroe, who made our clinical trial a success by surviving. You talked me into putting her under. That's when I knew I needed you. And this is today. Post-Op head C. T. of Izzy Stevens. You see that? Tumor free ... Because of you. You got me into the O. R. If there's a crisis, you don't freeze. You move forward. You get the rest of us to move forward, because you've seen worse, you've survived worse. And you know we'll survive, too. You say you're all ... dark and twisty, but that's not a flaw. It's a strength. It makes you who you are. I'm not gonna get down on one knee. I'm not gonna ask a question. I love you, Meredith Grey. And I want to spend the rest of my life with you. / Meredith: And I want to spend the rest of my life with you.” (5:19)

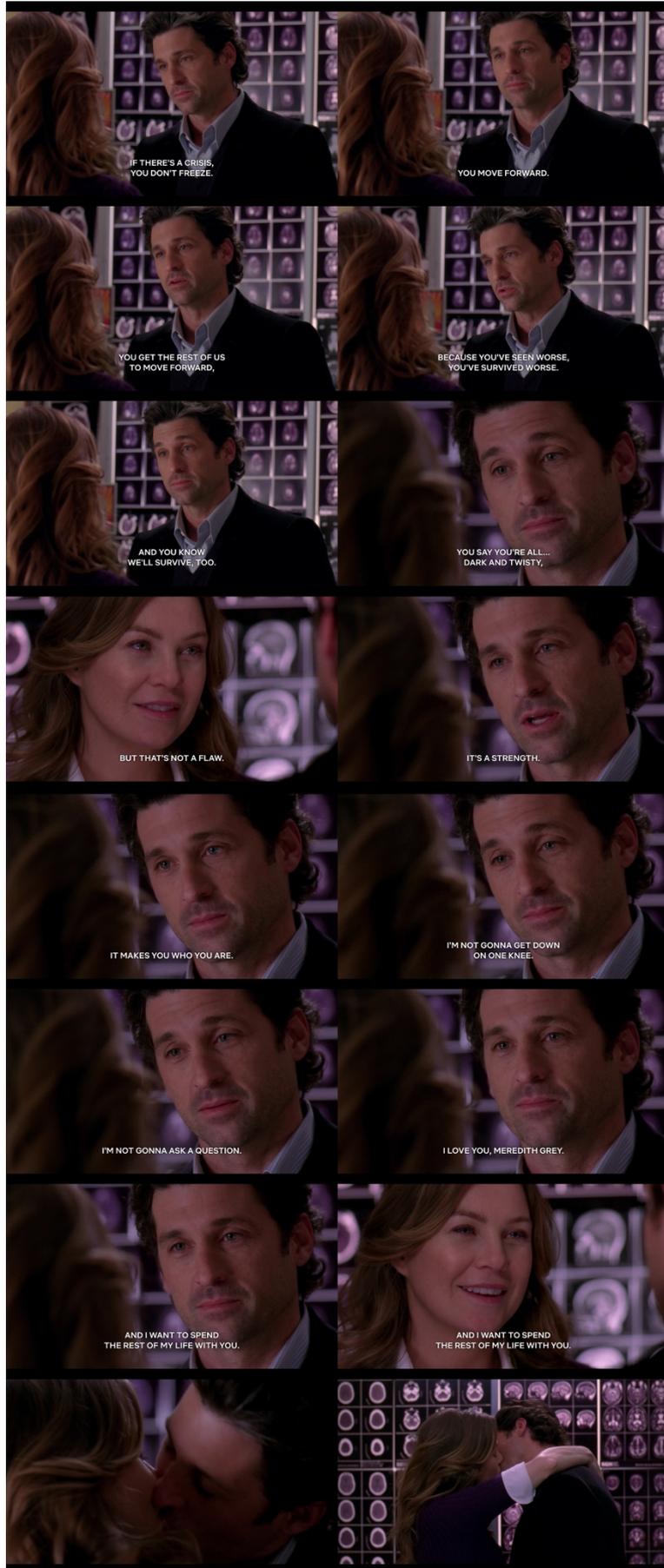


Imagem 37: Pedido de casamento | Direitos reservados à emissora ABC.

Nesta cena, diferindo do pedido de casamento efetuado por Burke e, em especial da reação e Cristina (que só aceita o pedido uma semana depois), a *mise-en-scène* permite a criação de um ambiente favorável a propagação do mito do amor romântico. Apesar de apresentar planos abertos e planos médios, ao invés de simbolizarem distanciamento, eles se fazem presentes para explicitar o impacto visual do gesto de Derek. Após relatar a trajetória romântica em planos mais abertos, segue-se uma sequência de *close-ups*, que reforça a atmosfera intimista. Pelo posicionamento da iluminação, bem como pelo uso de luz difusa (que elimina sombras duras), o rosto dos personagens ficam completamente livre de sombras, permitindo ver claramente a expressão facial de ambos. Quando ocorre o beijo entre os protagonistas, os planos são tão próximos que o espectador pode sentir-se completamente imerso na diegese.

Explicita-se, portanto, que ambos os personagens apreciam gestos de grande impacto visual que corroboram a intensificação do sentimento amoroso. Deste modo, elementos clichês, como as flores da imagem 35, seriam ineficientes. Contudo, após aceitar o noivado, Grey mantém a mesma postura de Yang, dizendo que não usará a aliança e que não é uma noiva que se casaria na igreja. Porém, diz que uma estaria disposta a casar em uma cerimônia na qual pudesse usar jaleco. Como Izzy Stevens, entusiasta de cerimônias matrimoniais, está com câncer em estado avançado, Meredith permite que ela planeje uma cerimônia, sob a condição de que seja algo simples e pequeno.

No entanto, Izzy se empolga e espalha imagens de buquês, vestido de noiva e bolos de casamento por todo quarto de hospital. Este cenário reflete os filmes românticos cuja temática gira em torno do casamento. Nestes filmes, para enfatizar a intensa preparação das noivas, são exibidas imagens relacionadas ao tema espalhadas por todo lado. Além disso, por estar impossibilitada de ir até lojas de noiva, Stevens consegue fazer com que lhe entreguem os vestidos no hospital. Mesmo que Meredith tente fugir, o próprio chefe de cirurgia pede a ela que vá provar os vestidos. Mantendo a postura de mulher de carreira, a personagem sente-se contrariada em ter de deixar de trabalhar para experimentar vestidos. Como já fora observado, Grey deseja o romantismo, mas não quer ser ridicularizada.



Imagem 38: Meredith (indignada) prova vestidos de noiva | Direitos reservados à emissora ABC.

Após todo o planejamento, no dia marcado para a cerimônia, Izzy descobre um novo tumor no cérebro. Desta vez, Shepherd considera o tumor como inoperável. Dizendo a Bailey que desejaria que houvesse algo que pudesse fazer para ajudá-la. Devido a dificuldade do momento, Bailey apresenta uma solução: realizar um último desejo da paciente. Por conta disto, o casal de protagonistas permite que, no lugar deles, Izzy e Alex se casem. Como o melodrama privilegia a emoção em detrimento da lógica, os protagonistas sequer cogitam realizar uma cerimônia dupla. Esta opção teria ofuscado a atitude altruísta, acrescido ao fato de que se retiraria a exclusividade e o destaque que deveriam ser destinados à cerimônia de Meredith e Derek.

Assim, a narração inicial do episódio em que deveria ocorrer o casamento dos protagonistas é feita por Izzy. Por ela ser aficionada por casamentos, não é de se espantar que o discurso dela reforce a importância deste dia:

Izzy (V.O): Você nunca sabe que o maior dia da sua vida será o maior. Os dias que você pensa que serão os maiores, eles nunca são tão grandes quanto você imagina que seriam em sua cabeça. São os dias comuns... dias que começam normais, estes são os dias que terminam sendo grande. E hoje foi o casamento. E foi lindo. Perfeito. (5:22)<sup>166</sup>

<sup>166</sup> “Izzy (V.O): You never know the biggest day of your life is going to be the biggest. The days you think are going to be big ones. They’re never as big as you make them out to be in your head. It’s the regular days...The ones that start out normal, those are the days that end up being the biggest. And today was the wedding. It was beautiful. Perfect.” (5:22)

Porém, “o que significa dizer que o dia mais importante da vida da mulher é o dia do casamento? Por que continuar vivendo depois que acaba?” (INGRAHAN, 1999, p.115).<sup>167</sup> Pelo fato de casamentos representarem “finais felizes”, como Izzy (aparentemente) está destinada à morte – outra opção de final – a personagem teria a chance de ter um final feliz, mesmo que depois, inevitavelmente, pudesse terminar de maneira trágica.



Imagem 39: Casamento de Izzy: realização do “último desejo” | Direitos reservados à emissora ABC.

Ao constatar a efemeridade da vida, Grey pede a Derek para que se casem no civil. No entanto, no dia em que planejam que isto ocorra, vários imprevistos impedem-nos de deixar o hospital. Para não terem de postergar mais um dia a cerimônia e, também, por considerarem que o simbolismo é mais importante do que a oficialização no civil, os protagonistas se casarão por meio de um *post-it*.

Meredith: Precisamos ir para o cartório, depois voltamos, eu vou checar a Izzy, vamos monitorar o ‘João-ninguém’, vamos fazer George desistir de se alistar no exército...

Derek: Olha, podemos fazer isso outro dia.

Meredith: Não existe outro dia. Todo dia é assim. Todo dia tem uma crise. Não temos tempo.

Derek: Meredith...

Meredith: Eu amo você, e quero me casar com você hoje, mas não temos tempo.

Derek: Você tem um pedaço de papel?

Meredith: Pra que?

Derek: Quero ficar com você para sempre, e você quer ficar comigo para sempre. E, para podermos fazer isso, precisamos fazer votos, um compromisso, um contrato. Me dá um pedaço de papel.

Meredith: Eu não... Eu não tenho. Eu... eu tenho *post-its*.

Derek: O que vamos prometer um ao outro? (5:24)<sup>168</sup>

<sup>167</sup> “What does it mean that the most important day of a woman’s life is her wedding day? Why go on living after it’s over?” (INGRAHAN, 1999, p.115).

<sup>168</sup> “Meredith: We gotta run to city hall, we’ll come back, you’ll check on Izzy, we’ll monitor John Doe, I’ll go talk George out of joining the army... / Derek: Look, we could do this another day. / Meredith: There is no other day.

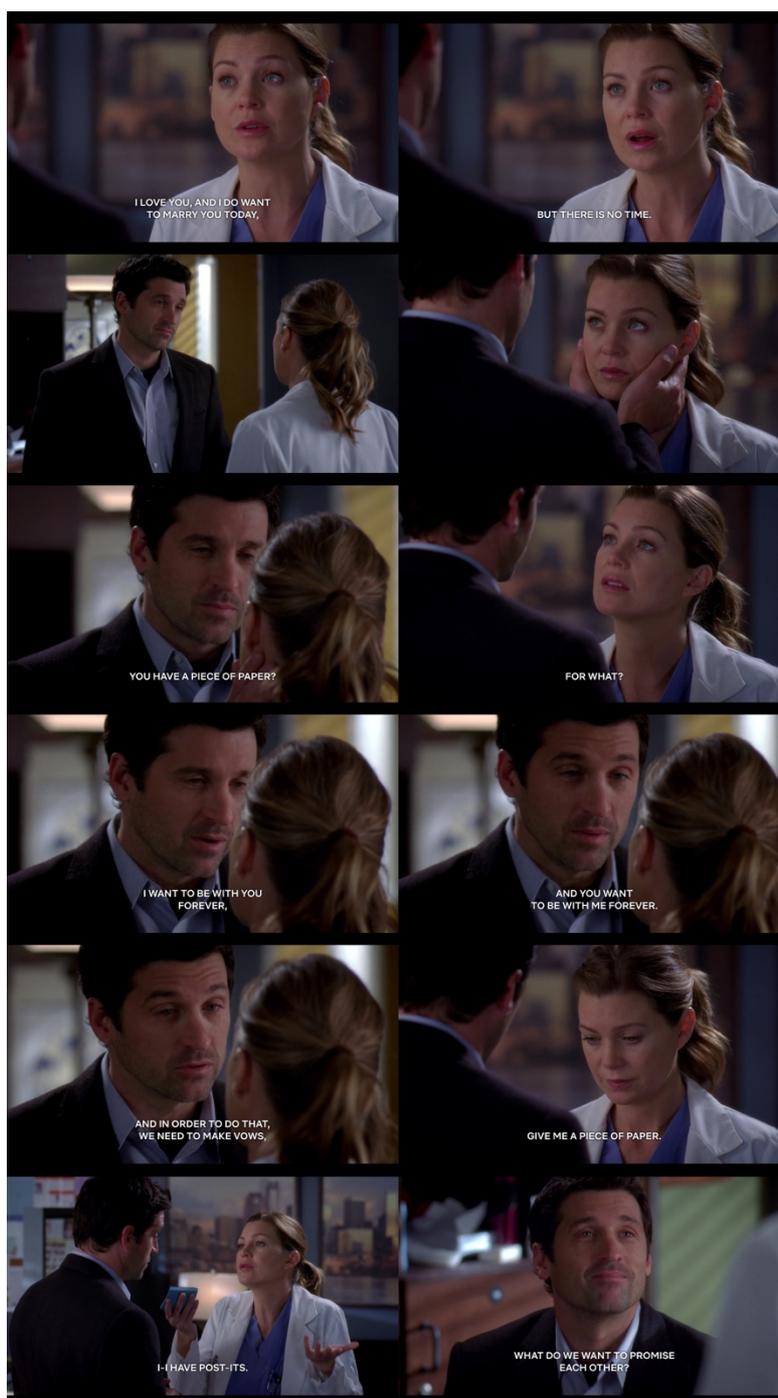


Imagem 40: Preparação dos votos de casamento | Direitos reservados à emissora ABC.

Every day is like this. Every day there's a crisis. There's no time. / Derek: Meredith ... I love you, and I do want to marry you today, but there is no time. You have a piece of paper? / Meredith: For what? / Derek: I want to be with you forever, and you want to be with me forever. And in order to do that, we need to make vows, a commitment, a contract. Give me a piece of paper. / Meredith: I don't. I don't. I... I have post-its. / Derek: What do we want promise each other?" (5:24)

Quando Derek coloca as mãos no rosto de Meredith, inicia-se uma versão mais lenta da música *What a feeling*,<sup>169</sup> pontuando o início da atmosfera romântica do que está por vir. Neste momento, a trilha sonora é essencial, visto que

A música é o registro de um signo que carrega o maior peso nesse tipo de texto – sua função não é menos que representar o irrepresentável: o inefável. Desejo, emoção – o próprio conteúdo da história de amor – não são acessíveis ao discurso visual, mas demanda um gasto suplementar de uma partitura musical. A música começa onde a imagem termina – o que está em excesso em relação à imagem é equivalente ao que está além do racional. A música tem uma função anafórica, consistentemente apontando que há mais do que significado, há desejo. À música sempre é delegada a função de apontar, isolar os momentos de maior significado, dizendo a nós onde devemos olhar, apesar de o olhar estar inevitavelmente ausente. (DOANE, 1987, p.97)<sup>170</sup>

Além da música, pode-se perceber o olhar apaixonado de Derek e a felicidade na expressão facial de Grey durante a troca de votos. Por ser um ritual único, esta cena condecora o mito do amor romântico.

Mesmo que a união sem o intermédio da Igreja ou mesmo de um juiz de paz torne o casamento dos protagonistas “informal”, este procedimento não era algo inusitado (na Inglaterra) entre o século XII e meados do século XVIII. Segundo Macfarlane, “nenhuma cerimônia religiosa, nem mesmo registro ou testemunha eram essenciais. O acordo privado e até mesmo secreto dos noivos, era considerado suficiente para um contrato [de casamento] válido” (1990, p.136). Assim, ao escreverem conjuntamente os votos e prometerem a união eterna, mesmo estando a sós, a união é válida.

---

<sup>169</sup> A música *What a feeling*, usada como trilha musical neste episódio, é uma versão cantada por *Hollywood, Mon Amour feat Yael Naim*, lançada em 2008.

<sup>170</sup> “Music is the register of the sign which bears the greatest burden in this type of text — its function is no less than that of representing that which is unrepresentable: the ineffable. Desire, emotion—the very content of the love story — are not accessible to a visual discourse but demand the supplementary expenditure of a musical score. Music takes up where the image leaves off — what is in excess in relation to the image is equivalent to what is in excess of the rational. Music has an anaphoric function, consistently pointing out that there is more than meaning, there is desire. To music is always delegated the task of pinpointing, isolating the moments of greatest significance, telling us where to look despite the fact that the look is inevitably lacking.” (DOANE, 1987, p.97)

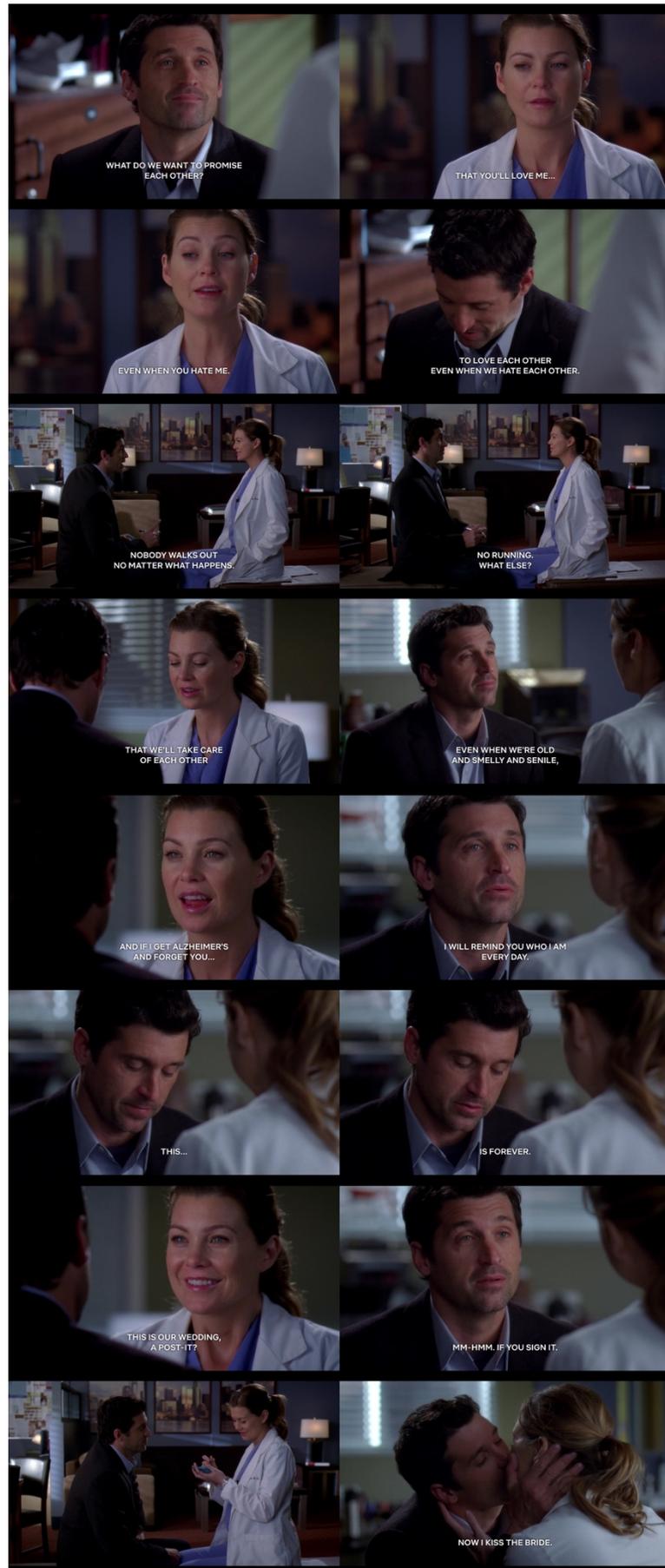


Imagem 41: Votos matrimoniais | Direitos reservados à emissora ABC.

Derek: Ok. O que queremos prometer um ao outro?  
 Meredith: Que você vai me amar, mesmo quando me odiar.  
 Derek: Amar um ao outro, mesmo quando nos odiarmos. Não fugir, nunca. Ninguém vai embora, não importa o que aconteça.  
 Meredith: Não fugir.  
 Derek: O que mais?  
 Meredith: Que vamos tomar conta um do outro, mesmo quando ficarmos velhos, fedidos e senis. E se eu tiver Alzheimer e esquecer quem você é...  
 Derek: Vou lembrá-la todos os dias quem eu sou. Cuidar um do outro quando formos idosos, fedidos e senis. Isto... é para sempre. Assine.  
 Meredith: Esse é nosso casamento? Um *post-it*?  
 Derek: Uhum. Se você assinar.  
 Meredith: E agora?  
 Derek: Agora eu beijo a noiva.  
 Meredith: Casados.  
 Derek: Casados. (5:24)<sup>171</sup>

Mesmo que depois o casal venha a oficializar o casamento no civil para que possam adotar Zola, a cerimônia “não legalizada” é a que apresenta maior carga emocional na narrativa, visto que em momentos de crise do casal, quando Grey pergunta porque Derek não vai embora, o personagem aponta para o *post-it* e diz que prometeu amá-la mesmo quando a odiasse e, também, prometeu não fugir (8:3).

Deste modo, pode-se pensar que o fechamento positivo para o casal só é possível porque, mesmo recusando o vestido branco, a cerimônia tradicional e apesar do ímpeto feminista de ter uma carreira bem-sucedida, Grey ainda preserva o desejo de encontrar um ‘homem ideal’ e estabelecer um relacionamento monogâmico tradicional. Além da protagonista, os espectadores também são recompensados: podem compactuar as juras de amor como se fossem algo novo, quando na verdade, ainda se deleitam por meio de clichês adaptados ao contexto contemporâneo.

---

<sup>171</sup> “Derek: Okay. What do we want to promise each other? / Meredith: That you'll love me... Even when you hate me. / Derek: To love each other even when we hate each other. No running... ever. Nobody walks out no matter what happens. / Meredith: No running. / Derek: What else? / Meredith: That we'll take care of each other, even when we're old and smelly and senile. And if I get Alzheimer's and forget you... / Derek: I will remind you who I am every day. To take care when old, senile and smelly. This ... Is forever. Sign. / Meredith: This is our wedding, a post-it? / Derek: Mm-hmm. If you sign it. / Meredith: Now what? / Derek: Now I kiss the bride. / Meredith: Married. / Derek: Married.” (5:24)

## 1.4 FECHAMENTOS NARRATIVOS E (MELO)DRAMA

Como exposto por Thomas Schatz, em seu livro *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*, a definição estrita do termo melodrama “se refere a uma forma narrativa que combina música (melo) com o drama” (1981, p.221).<sup>172</sup> Devido a importância atribuída à música para enfatizar a intensidade emocional do gênero, ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, foi percebida a necessidade em pontuar questões elucidadas pela trilha musical na série aqui analisada.

Como, no entanto, o enfoque deste trabalho não se encontra primordialmente no estudo dos elementos sonoros/musicais, optou-se pelo desenvolvimento de um subitem que contemplasse, além da exacerbação emocional, questões atreladas ao desenvolvimento e, mais especificamente nos dois casos selecionados, fechamentos narrativos das histórias de amor, incluindo também a finalização de uma amizade romântica entre a protagonista e os demais personagens com os quais ela possuía grande proximidade.

### 1.4.1 *ROMANTIC FRIENDSHIPS ALSO HAVE AN END: DESPEDIDA DE CRISTINA POR MEIO DA MÚSICA*

Ao longo de dez temporadas, *Grey's Anatomy* apresentou o desenvolvimento da amizade entre Meredith Grey e Cristina Yang. Desde o primeiro episódio, mesmo competindo para conseguirem participar das melhores cirurgias, fato que marcou a primeira dentre as poucas brigas entre elas, a série demarcou que esta amizade era a relação de maior valia.

Mesmo com personalidades completamente diferentes, Meredith e Cristina serviram de ponto de apoio uma para outra em diversos momentos como, por exemplo, quando Cristina marcou um aborto e colocou Meredith como contato de emergência (2:1), o que popularizou o uso da expressão *my person* como uma relação que transcende à amizade, assemelhando-se a uma aproximação entre irmãs.

Embora o relacionamento amoroso entre Meredith e Derek seja idealizado, a amizade entre as personagens é tão importante quanto o amor romântico, o que é enfatizado por Meredith em vários momentos, por exemplo, quando ela diz à Cristina “Você é minha irmã, você é minha família, você é tudo que eu tenho, você é minha pessoa” (3:10), e também quando compara o

---

<sup>172</sup> “In the strictest definition of the term, melodrama refers to those narrative forms which combine music (melos) with drama.” (SCHATZ, 1981, p.221)

relacionamento entre elas ao relacionamento com o próprio marido: “Derek é o amor da minha vida, mas você é minha alma-gêmea” (7:1).

Quando, porém, Sandra Oh (intérprete de Cristina) decide sair da série, Rhimes cria um fechamento narrativo feliz,<sup>173</sup> diferindo dos finais trágicos dos demais atores que pediram para sair da série.<sup>174</sup> Para tanto, a criadora recorre à música.

O uso da música e da dança na relação entre elas sempre fora bastante importante para as personagens, visto que para espantar o sentimento de tristeza, ao invés de chorarem, elas dançavam (*dance it out*). Mantendo este padrão de comportamento que visava afastar a melancolia, Rhimes decide encerrar o relacionamento entre elas da mesma forma: por meio de uma última dança, feliz. Nesse caso, a ideia da criadora era de que o espectador

[sentisse] como se, enquanto dançam, elas estivessem voando. Quero que a mesma maravilha e alegria que elas sentem na cirurgia, seja sentida nessa dança. Quero capturar dez anos de amizade extraordinária, de carinho verdadeiro, de guerras tribais, de listas de por quem se morreria. Quero capturar a glória de Cristina Yang e tudo que ela significa para si e tudo que ela significa para Meredith e tudo que ela significa para nós. Em uma música, em uma dança, em uma cena. [...]. Precisamos encontrar uma música da primeira temporada. E precisa ser uma música que capture os sentimentos de alegria e novidade de duas estagiárias que começam a descobrir a cirurgia e uma a outra. (RHIMES, 2015, p.255)

Escolhe-se para a cena de despedida entre elas a música *Where does the good go* de Tegan e Sara. No entanto, por conta da polissemia de significados que podem ser apreendidos ao ouvir uma música *pop*, não é possível saber se o valor buscado por Rhimes condiz à mesma emoção assimilada pelos espectadores. Na verdade, como indagado por Berenson, “o que significa dizer que a música desperta emoções?” (1993, p.67).<sup>175</sup> Para a autora, as emoções não podem ser reduzidas a pensamentos e palavras porque são parte da experiência do ouvinte. No entanto, ela também acredita que as “ideias e estruturas da música são objetivas e podem ser inequívoca e adequadamente especificadas” (1993, p.66).<sup>176</sup>

Divergindo de Berenson, Hanslick escreve que, como

num grande quadro histórico nem todo o vermelho nos sugere alegria, nem todo o branco inocência, assim também numa sinfonia nem todo o Lá bemol

<sup>173</sup> O final feliz para Cristina é o sucesso profissional. Deste modo, a justificativa que a trama apresenta para a saída da personagem é que ela será a chefe de um hospital na Suíça.

<sup>174</sup> Como, por exemplo, George (T.R Knight) e Lexie (Chyler Leigh), cujos finais narrativos culminaram com mortes por atropelamento de ônibus e queda de avião, respectivamente.

<sup>175</sup> “What does it mean to claim that music has the power to arouse emotion?”. (Berenson, 1993: 67)

<sup>176</sup> “Ideas and structures are objectively in the music and can be unambiguously and adequately specified”. (Berenson, 1993, p.66)

maior nos despertará um estado de ânimo exaltado, nem todo o Si menor uma disposição misantrópica, nem cada acorde perfeito satisfação, nem todo o acorde de sétima diminuta, desespero. (HANSLICK, 2011, p.24)

Apresenta-se assim a controvérsia. Mesmo que para Hanslick, “a representação de um sentimento ou afeto não resida, porém, na capacidade peculiar à arte dos sons” (2011, p.20), desde Platão tem sido aceito que a música tem a capacidade de evocar sensações.

Muito provavelmente, ao assistir a cena final entre Meredith e Cristina (10:24), o espectador não fará exatamente a mesma assimilação emocional tão minuciosamente descrita por Rhimes. É preciso considerar que, como observado por Kassabian (2001), músicas específicas envolvem os ouvintes de acordo com modos específicos de produção — sendo necessário considerar fatores culturais externos à diegese — e que o envolvimento do espectador/ouvinte ocorre de modo distinto em cada um.

Além disso, ao fazer uso de uma música já conhecida pela maioria dos espectadores/ouvintes, é possível obter um tipo de engajamento mais amplo. Diferentemente do que se ouve em grande parte da trilha musical da série, em que vozes suaves e músicas com um andamento mais lento apresentam letras não tão melancólicas, *Where does the good go* faz o movimento inverso.

Embora a letra da música expresse a tristeza de uma despedida – “olhe no meu coração e diga que não vai [embora]/olhe nos meus olhos e prometa que nenhum amor é como o nosso/olhe no meu coração e desquebre o quebrado, isso não vai acontecer [...] / Como você vive alegremente enquanto estou triste e despedaçada?”<sup>177</sup> – a música *upbeat* (animada) e o ritmo mais acelerado podem ser associados ao sentimento de ‘alegria’, como Rhimes desejava.

Apesar de já ter sido usada na trilha musical da primeira temporada, não se pode afirmar que o espectador fará uma associação direta quase dez anos após a estreia da série. Embora músicas possam evocar nostalgia, a primeira vez em que *Where does the good go* aparece em *Grey's Anatomy* ela está associada à morte de um personagem secundário. E, mesmo que exista uma história para cada um dos pacientes secundários – e que elas de alguma forma se relacionem aos do núcleo de protagonistas – em uma série com mais de trezentos episódios, com mais de três pacientes e mais de três canções por episódio, não se pode esperar todas essas histórias permaneçam no imaginário dos espectadores por tantos anos. O que difere do caso que

---

<sup>177</sup> Letra original: “Look me in the heart and tell me you won't go/ Look me in the eye and promise no love's like our love/ Look me in my heart and unbreak broken, it won't happen [...] / How do you live so happily while I am sad and broken down”.

será analisado a seguir: *Chasing cars*, que se popularizou como “hino” da série. Por meio desta canção será possível traçar associações emocionais e nostálgicas.

#### 1.4.2 CHASING CARS: FINAIS TRÁGICOS E RECOMEÇOS

Em uma série que se passa em um hospital, é esperado que, por questões de verossimilhança, pelo menos alguns dos pacientes morram. Deste modo, diversos pacientes apareceram ao longo dos episódios apresentando alguma doença grave, ou incomum. Em geral, até o fim do mesmo episódio, ou o caso era resolvido através de uma cirurgia bem-sucedida, ou o paciente terminava morto.

Embora a morte, por si só, já evoque (para a maior parte) dos espectadores o sentimento de empatia que, em alguns casos, resulta em sensações físicas — como, por exemplo, lágrimas — o público só será afetado sensorialmente por conta de um engajamento intenso.

Quando, no entanto, um dos pacientes, Denny Duquette (Jeffrey Dean Morgan), por precisar de um transplante de coração, aparece em vários episódios e, uma das estagiárias, Izzy Stevens, se apaixona por ele, o destaque dado ao personagem o coloca mais próximo ao núcleo dos protagonistas.

Ao descobrir que Denny não é mais o primeiro na fila de transplante, Izzy corta o fio do equipamento que bombeava o sangue do coração dele (LVAD), para que assim, a condição física do paciente piore e ele possa receber o órgão. Apesar da postura antiética – narrativamente justificada pelo amor – que colocou em risco tanto a vida de Denny, quanto a carreira dela, foram fornecidas pistas narrativas aos espectadores de que o *conto-de-fadas* entre eles teria um final feliz. Denny recebe o órgão, sobrevive e ouve Izzy aceitar o pedido de casamento. No entanto, o personagem morre. Enquanto Izzy chora abraçada ao lado do corpo, ouve-se – pela primeira vez na série – a música *Chasing cars*, de Snow Patrol: “Se eu me deitar aqui/ Se eu simplesmente me deitar aqui/ Você deitaria comigo e esqueceria o mundo?/ Eu não sei exatamente/ Como dizer/ Como me sinto”.<sup>178</sup>

Tocada na íntegra, além da associação da música à primeira das mortes dos personagens do núcleo principal, ela une também os outros *plots* dos protagonistas: Derek que acabara de trair a esposa com Meredith, e Cristina dando suporte a Burke que acabara de passar por uma cirurgia após ser baleado.

---

<sup>178</sup> Letra original: “If I lay here/ If I just lay here/ Would you lie with me and just forget the world?/ I don't quite know/ How to say/ How I feel”.

Assim, além de finalizar o episódio, a canção também encerra a temporada, deixando um gancho narrativo de impacto significativo, associado ao luto e à impossibilidade de realização amorosa. Berenson (1993), no entanto, aponta que algumas teorias dizem que a música não é capaz de evocar emoções como luto e desespero. Divergindo desta teoria, a própria autora destaca que a associação musical não se dá através da teoria do contágio (BERENSON, 1993). Para ela, não há transferência da emoção da música ao ouvinte, pois “as emoções que sentimos ouvindo música são versões radicalmente transformadas da qualidade emocional da própria música e dificilmente idênticas a elas.” (BERENSON, 1993, p.68)<sup>179</sup> A explicação emotiva possui duas associações: a de cada espectador/ouvinte em particular, e também àquela evocada pela música em si.

A inserção desta música na série, da forma como se deu, além de poder conectar experiências singulares, que seriam difíceis de mensurar neste estudo, pode ser analisada de formas distintas ao ser utilizada em outros momentos narrativos. De modo que, ao ser inserida mais três vezes na série, evocará o sentimento de tristeza e morte (relacionados à morte de Denny), o que difere do exemplo analisado previamente. Com exceção do episódio musical,<sup>180</sup> em que foram selecionadas somente canções que já haviam sido tocadas previamente na série, a canção será ouvida novamente em dois outros momentos, também relacionados à morte. Desta vez, porém, à morte de Derek.

A primeira delas se dá após a constatação da morte cerebral do personagem (11:21). Ao autorizar a eutanásia no marido, conforme Meredith senta-se ao lado dele para acompanhar o procedimento, a música se inicia. No entanto, ao invés do uso da composição original, ouve-se um *cover* tocado pela banda *Sleeping at last*.

Tocada mais uma vez na íntegra, ao invés de unir vários personagens da trama, a canção funciona como um fechamento para a história de amor do casal protagonista. Com um ritmo mais lento, em que há um predomínio do som do piano e do violino, as duas versões diferem sobremaneira. Na composição tocada por *Snow Patrol* destacavam-se a guitarra e o baixo e, em alguns momentos, a bateria, o que tornava o tom um pouco menos melancólico.

O uso de versões<sup>181</sup> ganhou destaque na trilha sonora da série após a décima temporada, quando Shonda Rhimes teve a ideia de trabalhar com músicas populares dos anos 1980 através

<sup>179</sup> “The emotions we feel while listening to music are radically transformed versions of the emotional quality of the music itself and hardly ever identical with it”. (BERENSON, 1993, p.68)

<sup>180</sup> Como esse trabalho não se propõe fazer uma análise específica do gênero musical, não se fará uma análise da sequência, visto que a descrição das cenas em comparação às demais seria muito destoante.

<sup>181</sup> Não somente na série, mas na indústria musical, a prática de gravação de versões é bastante popular. Como mencionado por Plasketes “em 2009, a *Internet database Second Hand Songs* estimou que existem mais de 40.000 músicas com pelo menos uma versão *cover*.” (2010, p.2)

de interpretações modernas.<sup>182</sup> Como analisado por Plasketes, o fenômeno do uso de músicas *cover* ganhou popularidade na cultura popular e

pode ser vista como uma manifestação pós-moderna da recontextualização desenfreada da música à medida que os artistas revisam, reinterpretam e reexaminam a seção cruzada entre os estilos musicais, períodos, gêneros, gravações individuais e outros artistas e seus catálogos de trabalho (PLASKETES, 2010, p.2).<sup>183</sup>

Além do uso de *covers* ser uma prática recorrente, como a morte de Derek ocorre em um episódio após o projeto do uso de versões colocado em prática na temporada anterior, não há um estranhamento por parte dos espectadores. Pode-se também pensar que o uso de *covers* foi bem-sucedido entre os fãs e, portanto, comercialmente,<sup>184</sup> permitindo assim que a prática continuasse.

Deste modo, mesmo que *Chasing cars* seja uma composição moderna, a versão nova, além de trazer um sentimento de nostalgia – por estar associado às primeiras temporadas da série e a saída dos demais personagens do elenco original<sup>185</sup> – permite uma associação ao sentimento de dor e perda.

Acrescido a isso, enquanto a versão mais lenta é utilizada como trilha musical, os planos parecem apresentar uma duração mais alongada. Como se de alguma forma, correspondessem ao pesar da protagonista. Assim, juntamente com Meredith, os espectadores podem presenciar os equipamentos que mantém Derek vivo serem desligados, um a um, lentamente. No entanto, Grey interrompe este procedimento. Antes que a enfermeira retire o tubo de oxigênio, Meredith pede a ela para que espere. Neste momento, a continuidade musical permite que a transição do momento presente para o *flashback*, contendo uma compilação de cenas e diálogos românticos entre os personagens, ocorra de forma sutil. Como exposto por Gorbman, isso se dá porque a

---

<sup>182</sup> “‘Shonda had this idea back in the fall, and we started to talk about songs she knew would make sense with the story,’ Patsavas tells The Hollywood Reporter. ‘We started with a couple of songs that she was interested in seeing if there were great modern interpretations for. But at some point, along the way, she felt strongly that the way to tell the story in the second half of the season was to use modern interpretations of her favorite songs of the ‘80s and the songs she felt would tell the story the best.’” (GOLDBERG, 2014)

<sup>183</sup> “[...] may be viewed as a postmodern manifestation of rampant recontextualization in music as artists revisit, reinterpret and re-examine a significant cross section of musical styles, periods, genres, individual records and other artists and their catalogs of works.” (PLASKETES, 2010, p.2)

<sup>184</sup> “While fans, critics and academics make aesthetic judgments of music and musical recordings, the music business judges recordings by commercial criteria: If it sells it’s “good” and if it doesn’t, it’s not. “Good” means the artist can make more recordings while “bad” means the artist is dropped from the label because they are not deemed commercially viable.” (CUSIC Apud PLASKETES, 2010, p.227)

<sup>185</sup> O elenco original e que, por alguma razão, deixou a série: Katherine Heigl (Izzy), T.R. Knight (George), Sandra Oh (Cristina) e, por fim, Patrick Dempsey (Derek).

“música do filme diminui a consciência do frame, da descontinuidade e imerge o espectador no ilusionismo da diegese” (GORBMAN, 1987, p.59).<sup>186</sup>

Outra diferença entre as duas cenas analisadas está relacionada ao volume das canções. Como o uso tradicional da trilha musical coloca a inteligibilidade do diálogo em primeiro plano em relação à música (GORBMAN, 1987), na cena em que a composição original foi utilizada como trilha, para que isso fosse possível, o volume da canção teve de diminuir drasticamente. Desse modo, ao invés de uma transição sutil, estabeleceu-se uma alteração bastante demarcada. Por outro lado, no segundo caso aqui analisado o volume da música se manteve constante ao longo de toda a sequência. Ainda assim, foi possível ouvir claramente tanto o sussurro de Meredith ao dizer adeus, quanto os diálogos do *flashback*, sem nenhum estranhamento na banda sonora. Se, no segundo caso, as vozes fossem retiradas, poderia se pensar na construção do *flashback* como um clipe de música romântica.

Já quando toca pela terceira vez (11:23), pode-se pensar que, apesar de ter sido ouvida em momentos de finalização, dessa vez, associada ao contexto narrativo, pode-se interpretá-la de um novo modo. Através do uso de um outro *cover*, gravado pela banda *The Wind and The Wave*, na voz de Patricia Lynn, ao invés de representar o fim (imposto pela morte), a canção simboliza o recomeço da vida de Meredith, agora sem o marido. Como Weinstein menciona “muito do significado e do valor do *cover* está na sua habilidade de trazer novos lugares e novas posições aos ouvintes, e também na possibilidade de ampliar, aprofundar e enriquecer a capacidade apreciativa” (PLASKETES, 2010, p.6).<sup>187</sup>

Assim, quando é apresentado ao ouvinte/espectador o retorno de Meredith ao lar, agora vazio, porém com objetos que remetem a Derek, por meio da montagem – que ilustra a sucessão dos dias – justaposta à canção, percebe-se o passar do tempo que reitera que a personagem está passando por um período de transição. Deste modo, pode-se pensar em uma nova assimilação de sentido em relação à música. Acompanhando o ritmo da canção, desta vez interpretada por uma mulher, a cena é composta como se o início da música, que antes representava o final – morte, luto, impossibilidade de realização amorosa – agisse de modo oposto. A voz feminina pode ser, de algum modo, relacionada ao fato de que as cenas que se darão enquanto a música está presente, representam o empoderamento de Meredith. Como se houvesse a premissa de que, mesmo que a trama ocorra do ponto de vista dela, a perda de seu marido será internalizada,

---

<sup>186</sup> “Film music lessens awareness of the frame, of discontinuity; it draws the spectator further into the diegetic illusion.” (GORBMAN, 1987, p.59)

<sup>187</sup> “[...] much of the meaning and value in the cover song lies in its ability to bring listeners to new places and positions, and to make possible the broadening, deepening, and enhancing of appreciative capacity.” (PLASKETES, 2010, p.6)

mas a personagem – embora a história não termine no “felizes para sempre” – continuará a vida sozinha, “Não precisamos de nada/ Nem ninguém”.<sup>188</sup>

Ao entrar em casa, Meredith se depara com o vazio gerado pela ausência do marido, no entanto, a memória afetiva da personagem é expressa através dos planos de ponto de vista em que são apresentados uma camisa masculina, o *post-it* que simboliza o casamento do casal e o desenho de um tumor “inoperável” que ele conseguiu operar. Paralelamente a isso, a passagem dos dias é marcada por planos da personagem, deitada na cama, sozinha. Porém, a ideia de recomeço ocorre quando ela observa os filhos brincarem e, em especial, quando olha para a cunhada, segurando a filha recém-nascida de Meredith. Em um nível mais explícito, a demarcação de um recomeço se dá quando a personagem volta ao trabalho. Apesar de a narração em voz *over* ser iniciada por Ellis Grey,<sup>189</sup> ao colocar a touca cirúrgica de Derek, ouve-se a voz *over* de Meredith dizendo que “tudo que ela precisa fazer é (re)começar”.

Desse modo, pode-se pensar que embora o tom melancólico da letra tenha se mantido, o uso das versões, usadas em contextos distintos – seja para fechar múltiplas narrativas, uma história de amor, ou simbolizar um recomeço – pode evocar diferentes sensações nos espectadores/ouvintes. Embora todas as versões visem enfatizar a tristeza, a diferença nos instrumentos e nas vozes, bem como no ritmo/andamento musical, podem intensificar ainda mais a dramaticidade das cenas.

### 1.4.3 FINALIZAÇÃO DE DOIS RELACIONAMENTOS

Ao fazer uso da música *pop* de língua inglesa, de fácil assimilação aos ouvintes comuns,<sup>190</sup> a série melodramática *Grey's Anatomy*, busca induzir o espectador a apreender sensações emotivas determinadas. Além do intuito desejado pelos criadores, é necessário levar em conta a estrutura musical, que agrega letra e melodia, e também as relações do espectador com as canções.

Embora as músicas escolhidas para esta análise, *Where does the good go* e *Chasing cars*, tenham sido lançadas em um espaço temporal relativamente próximo ao do episódio em

<sup>188</sup> Letra original: “We don’t need anything/ Or anyone”.

<sup>189</sup> Como a história de Meredith e da mãe são semelhantes em relação ao abandono ou morte da figura amada, a narração dos episódios *She’s leaving home – Part 1* (11:22) *and 2* (11:23), se dá majoritariamente pela mãe da personagem, porém, será intercalada à de Meredith ao final da segunda parte. Assim, quando a mãe fala sobre a própria vida, pode-se associar que os conselhos também servem para Meredith.

<sup>190</sup> O termo ouvintes comuns, do inglês *ordinary listeners*, foi extraído do autor Jeff Smith (1998, p.11).

que apareceram pela primeira vez, os espectadores/ouvintes familiarizados com as canções, podem apreender emoções distintas ao ouvir estas canções. Apesar de se saber a importância do fator externo, bem como das questões comerciais associadas ao uso de música *pop* em programas destinados a um público de massa, a análise destas canções específicas teve o intuito de apresentar possíveis emoções acarretadas por suas repetições.

Enquanto *Where does the good go* apareceu tanto na primeira, quanto na décima temporada, interpretada pelas mesmas cantoras, *Chasing cars* foi tocada, na íntegra, quatro vezes, cada uma delas sendo interpretada por artistas diferentes, gerando novas relações dos espectadores com as canções.

Ambas as músicas expressam início e/ou fechamento de relacionamentos. *Where does the good go* é ouvida pela primeira vez enquanto Cristina anuncia a morte de sua primeira paciente, e só retornará na cena da última dança entre ela e sua melhor amiga, Meredith Grey. Mesmo com uma letra triste referente à despedida, o tom *upbeat* (animado) ameniza o final do ciclo de dez anos de amizade diária. Embora a criadora da série tenha publicado em seu livro o que ela esperava captar com esta cena, sabe-se que as emoções são apreendidas de formas diferentes para cada espectador. Além disso, deve-se considerar que nem todos rememoram que a música já havia sido tocada. O que difere da música *Chasing cars*.

Ao ser a música associada à primeira morte significativa para o público, quando o espectador ouve novamente a canção, mesmo que através do uso de versões interpretadas por outros artistas, pode associar a canção à morte e ao fim de uma história de amor. O uso de *covers*, porém, permitiu intensificar a dramaticidade das cenas. Contudo, ao se analisar o contexto narrativo em que o último *cover* é ouvido, é possível reinterpretar o uso de uma canção, que antes aparecia como finalização e perda, a um recomeço para a protagonista. Mesmo que não se apague do imaginário a tristeza da morte de Denny e de Derek, acrescentam-se outras camadas de significado narrativo, facilmente apreendidas pela repetição de uma música *pop*.

## PARTE 2 - FILHAS DA SEGUNDA ONDA: RELAÇÕES DIÁLETICAS ENTRE MÃES E FILHAS E O DIRETO AO CORPO

Este capítulo tem como intuito retratar as relações conturbadas entre mães e filhas por meio do estudo de Meredith e sua mãe Ellis, bem como de Cristina e sua respectiva mãe, Helen. Além disso, visa observar as alterações nos pontos de vista de Meredith e Cristina ao terem a possibilidade de tornarem-se, ou não, mães. Através de uma leitura feminista, tem-se como objetivo compreender se as contradições e lacunas presentes nestes relacionamentos permitem que a série expresse uma forma de arte menos repressiva à mulher (KAPLAN, 1983b).

Pelo fato de a maternidade ser uma temática recorrente nos melodramas familiares, e como *Grey's Anatomy* possui características que enquadram a série neste escopo, serão observadas as similaridades e divergências nas representações maternas dos melodramas canônicos produzidos entre as décadas de 1930-1950 e da série contemporânea. Considerando que nos melodramas familiares hollywoodianos este tema podia ser retratado pelo viés do autossacrifício ou da dualidade maniqueísta, será analisado em qual destes polos Ellis e Helen se encontram, ou se existe outra categoria para elas. Como a representação destas personagens ocorre por intermédio do ponto de vista das filhas, se faz necessário refletir sobre a citação de Kaplan que explicita que “independentemente de sermos ou não mães, viemos ao feminismo como filhas e falamos desta posição. Por isso, não é nenhuma surpresa que levemos tanto tempo para chegar a uma posição em que nos identificamos com as mães e começamos a olhar pelo ponto de vista delas.” (1983a, p.172). Por conta da ausência de identificação com as mães, há uma postura crítica por parte das filhas.

Pela faixa etária de Ellis e Helen, é possível inferir que a juventude das personagens coincidiu com a eclosão da segunda onda e do *Women's Liberation*. Como estes fatores propiciaram uma fissura na mística feminina e instigaram o surgimento das mulheres de carreira, ao desaprovarem o modo de agir de suas respectivas mães, estariam Meredith e Cristina criticando também os resultados deste feminismo? Será que a série encontra um meio-termo para representar as figuras maternas?

Além disso, considerando as semelhanças entre Ellis Grey e Cristina Yang, profissionais qualificadas e extremamente competitivas, seria possível pensar que ao serem consideradas frívolas, perpetua-se uma visão negativa em relação às mulheres de carreira? Apesar dos paralelos entre estas personagens, Yang opta por não se tornar mãe. No entanto, mesmo que Meredith cite a ausência de ternura da mãe e que tenha tentado suicidar-se após internalizar as falas de Ellis chamando-a de medíocre, a personagem defende Yang e a apoia para que realize

um aborto. Por confiar em Cristina e apoiar-se nesta amizade, Grey não caracteriza a amiga como fria, chegando, inclusive, a dizer que Cristina é terna e se preocupa [com as pessoas] (8:1).

Em contraposição a Cristina, que evade a maternidade, Meredith expressa o desejo de se tornar mãe. Porém, ao segurar Zola – bebê que ela e o marido virão a adotar – pela primeira vez, explicita-se a ausência do chamado “instinto materno”. Quando Cristina opta pelo aborto, e quando Meredith não exhibe um comportamento materno inato, seria possível pensar que a série apresenta uma desnaturalização e desmistificação da maternidade?

Para responder a essas perguntas, inicialmente, se fará um panorama do mito da maternidade. Compreendendo que esta temática aparece como tema central tanto do melodrama familiar, quanto de alguns filmes de autor/vanguarda na década de 1970, será traçado um paralelo entre estas representações em ambos os gêneros cinematográficos. Além disso, embora *Grey's Anatomy* possua características tipicamente melodramáticas, a série retrata as relações “familiares” em um ambiente público. Devido a esta intersecção, além do estudo das relações entre mães e filhas, será observada também a questão profissional e o modo como, no século XXI, se dá a representação da mulher que trabalha.

## **2. MELODRAMA FAMILIAR CONTEMPORÂNEO: É POSSÍVEL DESMISTIFICAR A MATERNIDADE?**

A tentativa de desmistificar as características que a sociedade patriarcal atrelou como sendo intrínsecas às mulheres não é algo novo no século XXI, no entanto, por ainda serem perpetuadas, se faz necessário questioná-las. Ao pensar esta representação feminina no audiovisual, pretende-se verificar se *Grey's Anatomy* preserva, ou não, esse padrão mistificado em relação à maternidade.

Considerando que a diferença sexual existe, os defensores do patriarcado usam a fisiologia das mulheres como um dos principais argumentos para associá-las diretamente a figuras maternas. Como, em geral, elas possuem úteros capazes de proporcionar o desenvolvimento de embriões – para que se sintam completas, após encontrarem o “homem ideal” – devem, portanto, tornarem-se mães. No entanto, esse mito não apenas diz que são capazes de gerar, como também que o “instinto materno” proporciona a elas as características necessárias para criar e cuidar dos filhos com ternura:

A maternidade das mulheres é um dos poucos elementos universais e duradouros na divisão do trabalho. Por causa da aparente conexão natural entre a capacidade de gerar um bebê, amamentar e das responsabilidades com o cuidado infantil, e porque humanos precisam de um cuidado extenso durante a infância, a maternidade das mulheres tem sido vista com naturalidade. Tem sido pressuposta como inevitável por cientistas sociais, por muitas feministas, e, certamente, por aqueles opostos ao feminismo. (CHODOROW, 1978, p.3)<sup>191</sup>

Por ser uma temática bastante recorrente no audiovisual, é importante destacar que, tendo ou não um teor feminista, a maternidade é um dos principais temas retratados nos melodramas familiares, em especial naqueles criados entre as décadas de 1930 e 1950 – como, *Stella Dallas* (King Vidor, 1937); *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942), *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), *All That Heaven Allows* (Douglas Sirk, 1955). Além disso, também é bastante presente em filmes de autor/vanguarda – como *Jeanne Dielmann* (Chantal Akerman, 1976), *Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey e Peter Wollen; 1977) e *L'Une chante, l'autre pas* (Agnès Varda, 1977) – se estendendo até a contemporaneidade, como, por exemplo, na série analisada neste trabalho, *Grey's Anatomy*.

Ao comparar os melodramas familiares aos filmes de vanguarda, nota-se como a representação das mulheres difere sobremaneira. Tanto em *Stella Dallas*, quanto em *Mildred Pierce* e *All That Heaven Allows*, as protagonistas – Stella, Mildred e Carry, respectivamente – abrem mão da própria felicidade em prol do bem-estar dos filhos. Através do autossacrifício, as personagens representam a maternidade por um viés sacralizado. Em oposição a isso, em *Now, Voyager*, é apresentado um posicionamento maniqueísta em relação à maternidade. Enquanto a protagonista da trama, Charlotte, possui uma mãe opressora e nada afetuosa, ao se tornar a mãe substituta para a filha de seu amado, Charlotte age carinhosamente. Apesar de grande parte destes melodramas familiares norte-americanos retratarem a mulher no ambiente doméstico, nos momentos em que se estabelecem relações em que as mulheres tinham de sair da esfera privada em busca de emprego, nota-se uma representação bastante negativa e pejorativa sobre a ocupação do espaço público. Em *Mildred Pierce*, por exemplo, o trabalho de Mildred como garçonete acarreta inúmeros conflitos entre ela e a filha mais velha, visto que para esta, o trabalho da mãe era algo degradante.

---

<sup>191</sup> “Women’s mothering is one of the few universal and enduring elements of the sexual division of labor. Because of the seemingly natural connection between women’s childbearing and lactation capacities and their responsibility for child care, and because humans need extended care in childhood, women’s mothering has been taken for granted. It has been assumed to be inevitable by social scientists, by many feminists, and certainly by those opposed to feminism.” (CHODOROW, 1978, p.3)

Também não se pode dizer que nos filmes da década de 1970 a maternidade e o trabalho sejam retratados de modo positivo para as mulheres. Em *Jeanne Dielmann* é possível sentir como a repetitividade da rotina de uma mãe e dona de casa pode ser maçante, levando a protagonista, que se prostitui quando o filho não está em casa, a assassinar um de seus clientes. Já *Riddles of the Sphinx* apresentou uma inovação ao “lidar teoricamente com um problema partindo do ponto de vista da mãe” (KAPLAN, 1983a, p. 171). Além disso, explicitou o fato de que a sociedade não estava (e talvez ainda não esteja) preparada para providenciar o cuidado adequado às crianças enquanto as mães trabalham. Em contrapartida, assuntos tabus, como o aborto, não são retratados por um viés puramente negativo. Por exemplo, em *L’Une chante, l’autre pas* é possível notar a sororidade entre as mulheres, que apoiam uma a outra – chegando a se ajudarem financeiramente – para que possam abortar os filhos indesejados de modo seguro.

Apesar de o posicionamento assumido pelas cineastas feministas da década de 1970 ser um pouco mais explícito em relação à insatisfação diante do patriarcado, Kaplan (1983b) observou que nos melodramas familiares, em especial nos maternos, em contraposição à opressão, havia um ímpeto “subversivo”. Assim, ao invés de assumir o melodrama como um produto de massa reacionário em detrimento dos filmes de autor/vanguarda que seriam mais artísticos, pretende-se analisar a maternidade por meio das fissuras. Segundo Kaplan, através da “exploração dessas contradições entre opressão e subversão [...] as críticas feministas podem descobrir as lacunas e fissuras através da qual podemos começar a construir formas de arte que são menos repressivas para a mulher” (KAPLAN, 1983b, p.47).<sup>192</sup> O ideal de Kaplan vai ao encontro do que fora proposto por Johnston (em meado dos anos 1970), apresentado no livro de Hollinger:

Mulvey vai além de Claire Johnston, que também pedia um contra-cinema feminista que quebraria com a prática do cinema *mainstream* tanto no nível narrativo quanto formal por contar histórias de modo diferente e apresentá-las visualmente de novas maneiras. Em contraste com Mulvey, Johnston argumentava que as feministas não podiam simplesmente abandonar o cinema *mainstream*. Enquanto [defendia] um contra-cinema feminista radical, ela acreditava que as críticas feministas ainda precisavam investigar e que cineastas feministas ainda precisavam se infiltrar no cinema *mainstream* para combater a objetificação das mulheres, e introduzir o desejo e a fantasia feminina nos textos de Hollywood. (HOLLINGER, 2012, p.13)<sup>193</sup>

<sup>192</sup> “It is through exploring this very contradiction between oppression and subversion that feminist critics may discover the gaps and fissures through which we can begin to build art forms that are less repressive to women.” (KAPLAN, 1983b, p.47)

<sup>193</sup> “Mulvey goes far beyond Claire Johnston, who also called for a feminist counter-cinema that will disrupt mainstream film practice both on the narrative and formal levels by telling stories differently and presenting them visually in new ways. In contrast to Mulvey, Johnston argued that feminists could not just abandon mainstream filmmaking. While advocating a radical feminist counter-cinema, she believed feminist critics still need to

Apesar da divergência entre as teóricas, através da análise de *Grey's Anatomy*, este trabalho questiona se é possível alcançar a proposta sugerida por Johnston e por Kaplan de que as realizadoras deveriam ocupar a esfera audiovisual *mainstream* e, por meio de um viés feminista, alterar o modo de representação das mulheres.

Embora possua características tipicamente melodramáticas, a série *Grey's Anatomy* retrata questões familiares em um ambiente público. Assim, além de analisar as relações entre mães e filhas, pretende-se verificar como a questão profissional é representada, se há alguma alteração no modo como as mulheres que trabalham são retratadas na série contemporânea. Como, no entanto, *Grey's Anatomy* apresenta várias protagonistas que se deparam com dilemas maternos, o foco desta análise encontra-se nas relações conturbadas de Meredith e de Cristina para com suas respectivas mães. Além disso, apresenta-se o modo como ambas lidam com a maternidade para si próprias, visto que para Grey e Yang serão apresentadas opções que vão da gestação e adoção até o aborto.

## 2.1 “MY MOTHER WAS NURTURING AS A STEAK KNIFE”:<sup>194</sup> MEREDITH COMO FILHA

Durante o começo de carreira, mesmo que Meredith seja competitiva e almeje ser bem-sucedida profissionalmente, sem que isso de modo algum esteja atrelado às conquistas de sua mãe na área da medicina, logo no primeiro episódio da série os internos comentam a relação de parentesco, idealizando a carreira de Ellis Grey:

Cristina: Sabiam que Meredith vem de linhagem médica?  
 George: Como se fosse raro por aqui ser filho de médicos...  
 Cristina: Não, ela é da realeza. A mãe dela é Ellis Grey.  
 Izzy: “A” Ellis Grey?  
 George: Quem é Ellis Grey?  
 Cristina: O método *Grey*? Onde você estudou medicina? No México?  
 Izzy: Ela foi uma das primeiras grandes mulheres cirurgiãs [...]  
 Cristina: Ela é uma lenda viva, venceu o Harper Avery duas vezes. (1:1)<sup>195</sup>

---

investigate and feminist filmmakers still need to infiltrate mainstream filmmaking in order to combat women's objectification and introduce female desire and fantasy into Hollywood texts.” (HOLLINGER, 2012, p.13)

<sup>194</sup> Frase dita por Meredith (7:21).

<sup>195</sup> “Cristina: You know Meredith is inbred? / George: Like it's uncommon around here to be a doctor's parents.../ Cristina: No, I mean royally inbred. Her mother is Ellis Grey / Izzy: [...] the Ellis Grey? / George: Who's Ellis Grey? / Cristina: The Grey method? Where'd you go to med school, Mexico? / Izzy: She was one of the first big chick surgeons [...] / Cristina: She's a living legend, she won the Harper Avery. Twice.” (1:1)

Além disso, inúmeras vezes, especialmente durante as primeiras temporadas da série, alguns personagens olham para ela e, imediatamente, comparam-na à Ellis, especialmente quando, de algum modo, ela se destaca em relação aos demais internos. Tanto Richard Webber (James Pickens Jr.), chefe do hospital, quanto a *scrub nurse*<sup>196</sup> de Ellis, Liz Fallon, reconhecem Meredith sem ela ter de se apresentar: “Webber: Reconheceria você em qualquer lugar, você é igualzinha sua mãe. Bem-vinda à turma.” (1:1)<sup>197</sup> No entanto, também no primeiro episódio, o espectador descobre que, embora esteja viva, Ellis é portadora de Alzheimer, a ponto de sequer reconhecer a própria filha.

A ausência de lucidez permite o livre fluir dos pensamentos e das reclamações de Ellis em relação à maternidade e ao *affair* que tivera com Webber, enquanto ainda era casada com Thatcher, pai de Meredith: “Ele voltou com a Adele. [...] Claro que voltou. Ele está com medo. Medo de ser feliz. E agora estou sozinha. Agora tenho que criar minha filha sozinha. Como vou fazer isso?” (3:8), “Ele sempre disse que não queria ter filhos. Eu nunca devia ter tido uma filha.” (3:10)<sup>198</sup> Mesmo ao constatar que Webber não ficaria com ela, a fala de Ellis reiterava que, com ou sem Webber, ela optaria por deixar o marido.

Por conta do Alzheimer – que tornou explícito o desprezo pelo marido e arrependimento de Ellis ter se tornado mãe – no presente diegético a personagem não reconhece a própria família. Entretanto, quando Meredith comenta sobre o encontro com a *scrub nurse*, imediatamente, Ellis lembra de quem se trata:

Ellis: Quem é?

Meredith: Esse é meu pai [...] Seu marido. Thatcher Grey. Você o chamava de Thatch. [...] Este é o carrinho vermelho que ele me deu de aniversário. Eu tinha aproximadamente 5 anos nessa foto. Esta é sua família.

Ellis: Claro, claro.

Meredith: Vi Liz Fallon no hospital hoje.

Ellis: Liz? Amo a Liz. Como ela está? Ela ainda é *scrub nurse*?

Ela era excelente. (1:4)<sup>199</sup>

<sup>196</sup> *Scrub nurse* é o nome, em inglês, atribuído à enfermeira presente no centro cirúrgico. Em português, conhecida como instrumentadora.

<sup>197</sup> “Webber: I'd know you anywhere, you're the spitting image of your mother. Welcome to the gang” (1:1)

<sup>198</sup> “Ellis: He's gone back to Adele. [...] Of course he has. He's afraid. Afraid to be happy. And I'm all alone. Now I have to raise my daughter alone. How am I going to do that?” (3:8), “He always said he didn't want kids. I should never have had a kid.” (3:10)

<sup>199</sup> “Ellis: Who is that? / Meredith: That's dad [...] Your husband. Thatcher Grey. You called him Thatch. [...] That's the red wagon he got me for my birthday. I'm about four years old in this photo. This is your family. / Ellis: Sure, sure. / Meredith: I saw Liz Fallon at the hospital today. / Ellis: Liz. I love her. How is she? Is she still a scrub nurse? She was excellent.” (1:4)

Através desses momentos, fica evidente que Ellis era mais próxima das pessoas com quem convivia no ambiente de trabalho do que do marido e da filha. Narrativamente é estabelecida a dualidade entre carreira e maternidade, visto que, embora o capitalismo explore “as mulheres como trabalhadoras e consumidoras, [...] lamenta sua ausência no lar” (KAPLAN, 1990, p.142).

Como no início da trama Meredith aparece somente na posição de filha,<sup>200</sup> a todo momento existe uma crítica da protagonista em relação a ausência de ternura e afeto da mãe para com ela. Além disso, julga outras mães profissionalmente bem-sucedidas que aparecem no hospital com as filhas. Ao atender uma criança e perceber que a garotinha era mais próxima da babá do que da própria mãe, Meredith não contém o julgamento:

Meredith: [...] com pais como os dela, ela não teve um começo [de vida] fácil.  
 Bailey: As pessoas fazem o melhor que podem, Dra. Grey.  
 Meredith: Eles não sabem o tipo sanguíneo da filha. Não sabem a canção favorita dela. Pessoas com carreiras importantes, eu entendo. Mas eles deveriam pensar duas vezes antes de terem filhos. Oh! Desculpa, eu não quis...  
 Bailey: [dizer] que eu deveria estar em casa com o meu bebê ao invés de estar com esta garota e uma interna que não sabe cauterizar um sangramento?  
 (3:8)<sup>201</sup>

Apesar da crítica ser destinada à Mrs. Hanson, mãe da paciente, ao fazer esse comentário para Bailey, que também é uma mãe que trabalha, Meredith acaba, indiretamente, ofendendo a residente.

Por meio da fala de Mrs. Hanson apresenta-se o posicionamento de que a sociedade patriarcal atribui culpa às mulheres que deixaram de se dedicar integralmente aos filhos, para ocuparem a esfera pública. Ao invés de ser questionado o porquê desta divisão de trabalho que estabelece o masculino como público e o feminino como privado, agrega-se um valor de culpa às mulheres caso haja algum problema doméstico e/ou familiar:

Mrs. Hanson: De acordo com o meu marido é minha culpa, porque sou uma mãe que trabalha. Ele é um pai que trabalha, mas aparentemente isso não é um problema. Eu amo meu trabalho, mas amo mais a Mia. Ela é meu bebê... Eu

<sup>200</sup> Embora existam outros aspectos sobre a vida de Meredith, como carreira e casamento, que serão trabalhados em outros subitens, o termo “somente filha” refere-se ao fato de que, até a sétima temporada, a personagem não havia se tornado mãe.

<sup>201</sup> “Meredith: [...] with parents like that, she didn't have it easy to begin with. / Bailey: People do the best they can Dr. Grey. / Meredith: They don't know their kid's blood type. They don't know her favorite song. People want high-power careers. I get that. But they should think twice before having kids. Oh! I'm sorry, I didn't mean... / Bailey: What that I should be home with my baby instead of here with this girl and an intern who can't cauterize bleeders?” (3:8)

amo minha filha. Eu amo meu trabalho. Eu não sou muito boa com as coisas de mãe, mas sou boa no meu trabalho. (3:8)<sup>202</sup>

Embora o diálogo entre Mrs. Hanson e Meredith aparente a internalização da culpa, o tom de voz da personagem, que inicialmente era bastante sério, parece ter sido um mecanismo utilizado para que Mrs. Hanson expressasse a frustração diante desse julgamento do marido. Como, no entanto, ao final da conversa a personagem aparece um pouco mais hesitante, tem-se a leve sensação de que ela aceitou a culpa para si. Porém, a ausência de sentimentalismo exacerbado e de lágrimas não proporciona uma grande empatia por parte de Meredith. Por identificar-se com a garotinha,<sup>203</sup> Grey permanece indiferente ao desabafo de Mrs. Hanson, comentando com os colegas: “[...] por que ter um filho se você só vai vê-lo nos fins de semana e feriado? Podia muito bem ter só um gato.” (3:8)<sup>204</sup>

Desse modo, o posicionamento de Meredith reforça o que foi apresentado por Kaplan:

Independentemente de sermos ou não mães, viemos ao feminismo como filhas e falamos desta posição. Por isso, não é nenhuma surpresa que levamos tanto tempo para chegar a uma posição em que nos identificamos com as mães e começamos a olhar pelo ponto de vista delas. (1983a, p.172)<sup>205</sup>

Quando considera que as mulheres que obtêm sucesso profissional ou atingem alguma posição de poder são frias e, portanto, não deveriam se tornar mães, Meredith “[repete] a omissão patriarcal da mãe enquanto mãe, falando somente da posição de filha” (KAPLAN, 1983a, p.173)<sup>206</sup>, reiterando a estrutura social vigente.

Desse modo, como nem Mrs. Hanson, nem Ellis correspondem ao ideal de representação das mães ternas e dedicadas integralmente às filhas, constrói-se uma narrativa em que não se preocupava em analisar

[...] os conflitos, contradições e autoquestionamento que as mães têm de enfrentar – e, acima de tudo, incapaz de apreciar a incrível responsabilidade

<sup>202</sup> “Mrs. Hanson: That's my fault. According to my husband because I'm a working mother. He a working dad, but apparently that's not the issue. I love my job. I love Mia more. She's my baby... I love my daughter. I love my job. I'm not good at the mom stuff, but I'm good at my job.” (3:8)

<sup>203</sup> Grey identifica-se com a garotinha por ter sido criada por uma *career mother*, sempre ausente e nada afetuosa. Além disso, como a mãe optara por criar a filha sem o marido, a protagonista não teve nenhum dos pais presentes em sua criação, sentindo-se abandonada.

<sup>204</sup> “Meredith: Why bother to have a kid if you're only going to see it on weekends and holidays? Might as well just get a cat.” (3:8).

<sup>205</sup> “Regardless of whether or not we were mothers in actuality, we came to feminism as daughters, and we spoke from that position. It is thus not surprising that we have taken so long to arrive at a position where we can identify with the mother and begin to look from her position.” (KAPLAN, 1983a, p.172)

<sup>206</sup> “repeated the patriarchal omission of the mother qua mother, speaking only from the child's place” (KAPLAN, 1983a, p.173)

do cuidado total por outro ser humano (especialmente se nós mesmas não formos mães) [...] Éramos incapazes de ver que as mães eram uma vítima do patriarcado tanto quanto nós mesmas, construída como ela é por toda uma série de discursos que inclui o psicanalítico, o político e o econômico. (KAPLAN, 1983a, p.173)<sup>207</sup>

Mesmo condenando a postura de Ellis, Meredith a vê como uma figura de autoridade a qual busca a aprovação. Assim, no episódio em que a mãe aparece, inexplicavelmente, lúcida, embora a primeira reação da filha seja evitar o contato com ela, a insistência da mãe em tentar uma aproximação dá uma falsa esperança de que elas conseguirão estabelecer um bom relacionamento. A combinação da iluminação difusa, com temperatura de cor quente, bem como das cores claras no figurino e cenário, cria um ambiente que aparenta ser acolhedor.

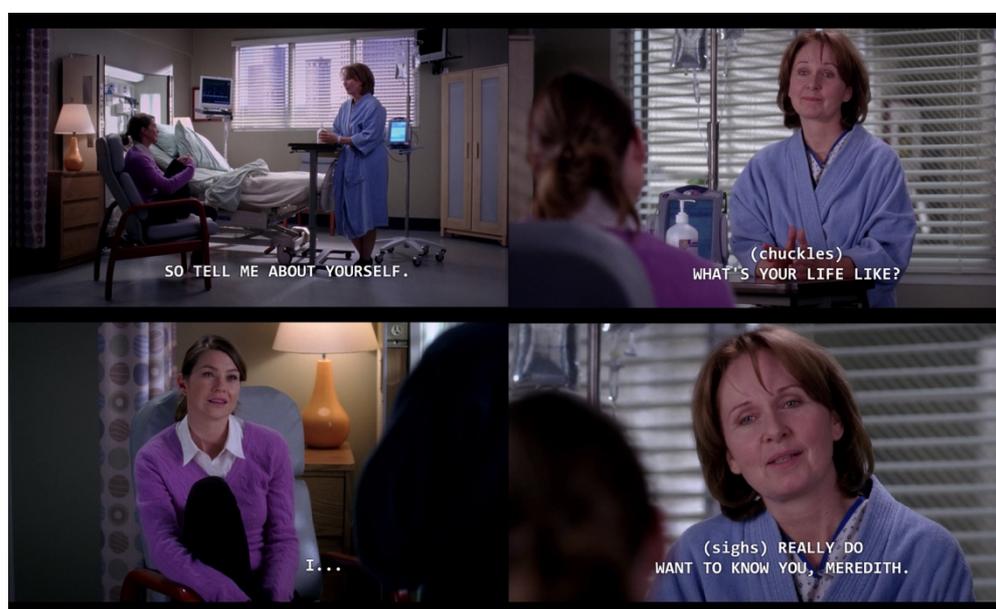


Imagem 42: Momento aparentemente terno entre mãe e filha | Direitos reservados à emissora ABC.

Ellis: Me fale sobre você. Como é sua vida? Eu...eu realmente quero conhecer você, Meredith.

Meredith: Bom, eu tenho um namorado.

Ellis: Ele entende as demandas da sua carreira? Porque nem todo homem entende. Primeiro eles dizem que sim, mas eles...

Meredith: Ele é ótimo. Ele é médico também, então ele entende. (3:14)<sup>208</sup>

<sup>207</sup> “[...] the conflicts, contradictions, and self-doubts that the mother has to endure – and unable above all to appreciate the awesome responsibility of total care for another human being (especially if we were not ourselves mothers) [...]. We were unable to see that the mother was as much a victim of patriarchy as ourselves, constructed as she is by a whole series of discourses, including the psychoanalytic, the political, and the economic.” (KAPLAN, 1983a, p.173)

<sup>208</sup> “Ellis: So tell me about yourself. What's your life like? I... I really do wanna know you, Meredith. / Meredith: Well, I have a boyfriend. / Ellis: Does he understand the demands of your career? Cause not all men do. They say they do upfront but they... / Meredith: He's great. He's a doctor too, so he gets it.” (3:14)

A fala de Ellis reforça o posicionamento feminista que demonstra preocupação com a possibilidade de um relacionamento poder prejudicar a carreira da filha. Além disso, considerando que Thatcher não compreendia as demandas profissionais da esposa, a fala da personagem advém de uma experiência pessoal vivenciada por ela. No entanto, quando Grey diz que ele é médico, é possível perceber outras similaridades entre mãe e filha, visto que a mãe da protagonista se apaixonara por Webber. Como, porém, a vida afetiva de Ellis não fora uma experiência feliz, o diálogo iniciado com uma leve curiosidade sobre a vida da filha, termina em uma reação explosiva, em que Ellis expressa sua opinião de que a carreira deveria ser mais importante que qualquer vínculo afetivo:

Ellis: Você já escolheu uma especialização?

Meredith: Não, ainda é... cedo.

Ellis: Cristina já escolheu cardiologia.

Meredith: Sim, bom, acho que estou esperando uma inspiração. Eu estou feliz agora [...]

Ellis: Você está feliz? Você está feliz agora? A Meredith que eu conheci era uma força da natureza, apaixonada, focada, uma lutadora. Você amoleceu. [Falando] sobre um namorado e falando que está esperando ser inspirada. Você está esperando uma inspiração? Você está brincando comigo? Eu tenho uma doença incurável. Achei que isso fosse inspiração suficiente. [...] Escute, Meredith. Qualquer um pode se apaixonar e ser cegamente feliz. Mas nem todo mundo pode pegar um bisturi e salvar uma vida. Eu criei você para ser um ser humano extraordinário. Então, imagine minha decepção, ao acordar depois de 5 anos, e descobrir que você não é mais que... medíocre! O que aconteceu com você? (3:14)<sup>209</sup>

A alteração de humor de Ellis é demarcada pela expressão facial, bem como pelos planos próximos que destacam o rosto dela. Além disso, na banda sonora – que até então continha apenas os ruídos do ambiente hospitalar e das vozes – é iniciada uma música instrumental de piano e um efeito sonoro de reverberação, intensificando a opressão vivenciada por Meredith.

---

<sup>209</sup> “Ellis: Have you chosen a specialty? / Meredith: No, it's...it's still early. / Ellis: Cristina's already chosen cardiothoracics. / Meredith: Yeah, well, I guess I'm just waiting to be inspired. I'm happy now. I feel like I know who I am plus I think when you have someone in your life that you love, you really love, I think that's...I don't know I just...I'm really happy. / Ellis: What happened to you? / Meredith: What do you mean? / Ellis: You're happy? You're happy now? The Meredith I knew was a force of nature, passionate, focused, a fighter. What happened to you? You've gone soft. Stammering about a boyfriend and saying you're waiting to be inspired. You're waiting for inspiration? Are you kidding me? I have a disease for which there is no cure. I think that would be inspiration enough. / Meredith: Mom... / Ellis: Listen to me, Meredith. Anyone can fall in love and be blindly happy. But not everyone can pick up a scalpel and save a life. I raised you to be an extraordinary human being. So, imagine my disappointment when I wake up after five years and discover that you're no more than ordinary. What happened to you?” (3:14)

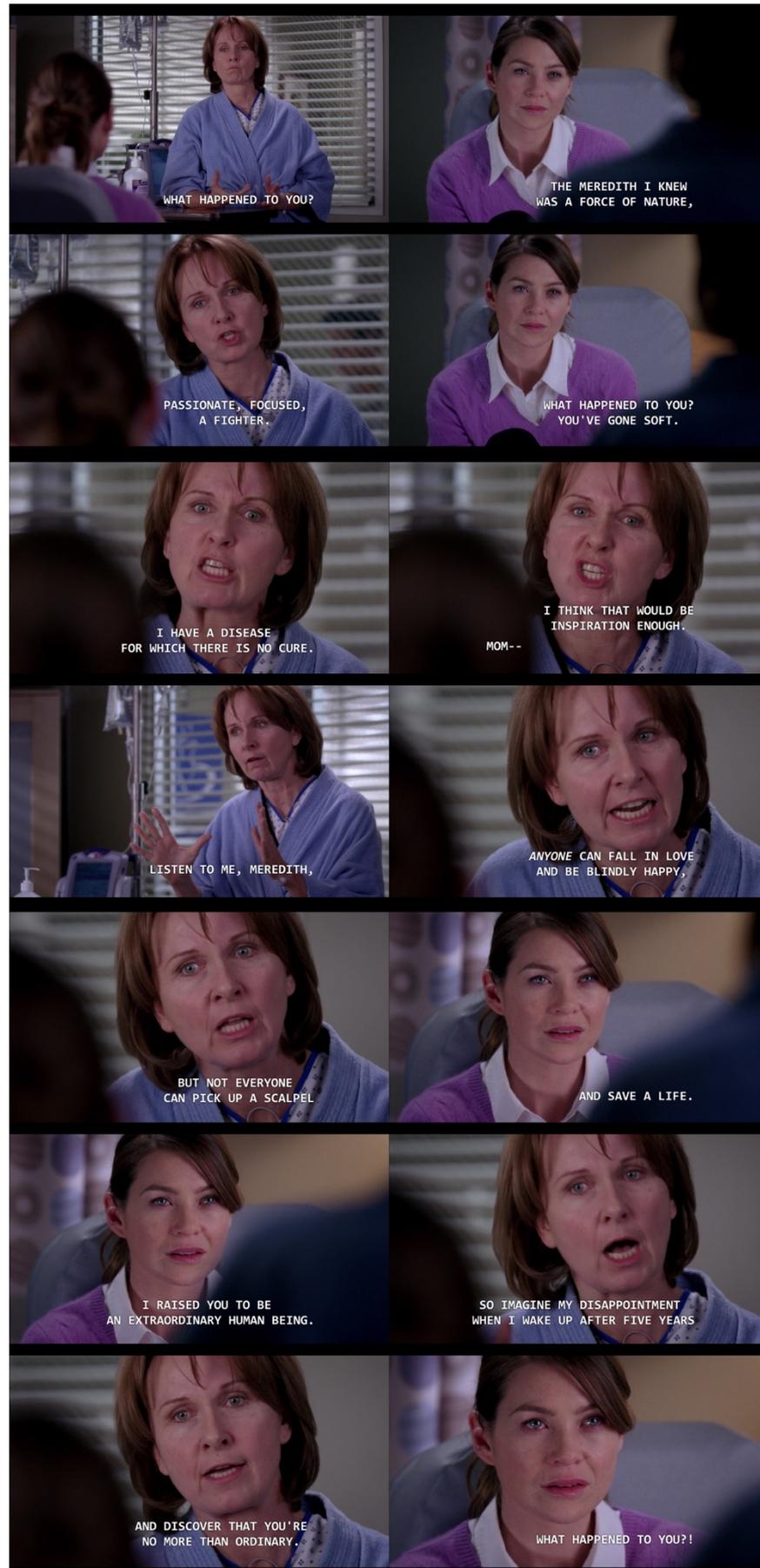


Imagem 43: Reação explosiva de Ellis em conversa com a filha | Direitos reservados à emissora ABC.

Além do diálogo ser bastante severo, a *mise-en-scène* realça a superioridade Ellis em relação à filha. Enquanto a mãe aparece em pé, postura que favorecerá um enquadramento em *contra-plongée* destacando-a como opressora, Meredith – vestida com uma roupa de tons claros e estilo infantilizado – aparece sentada na poltrona, vista em *plongée* pela mãe. Com o desenrolar do diálogo, os planos próximos e *close-ups* enfatizam as expressões faciais de raiva de Ellis, e tristeza de Meredith.

Essa reação de fúria é extremamente nociva à vida da filha. Mesmo que ambas tenham mais um diálogo enquanto Ellis ainda está lúcida, a conversa não é apaziguadora. Dessa vez, porém, há uma tentativa de inversão dos papéis em relação ao diálogo anterior.

Ao descobrir que, para não morrer, Ellis precisa realizar uma cirurgia no coração, a famosa médica diz optar por não realizar o procedimento, visto que, por conta do Alzheimer, não pode exercer sua profissão que, para ela, é o que a define como pessoa,<sup>210</sup> preferindo a morte. No entanto, justamente por conta da doença, as decisões sobre os cuidados médicos da personagem não cabem mais a ela, e sim à Meredith. Desta vez, como a filha detém o poder, durante o diálogo entre elas, Meredith aparece em pé, enquanto a mãe está sentada:

Meredith: Eu não acho que recusar o tratamento é o que você quer fazer.

Ellis: Aparentemente não importa o que eu quero, não é sequer legalizado. Então, é realmente sobre o que você quer, Meredith. Você está no controle.

Meredith: Você acha que gosto de tomar decisões por você? Você acha que gosto de receber ligações da casa de repouso perguntando se eu estava planejando ou não dar uma gorjeta de Natal para enfermeira que troca suas roupas todos os dias? Mas eu faço isso, porque você conseguiu afastar todo mundo de sua vida. E eu sou a única que sobrou, então tenho que encarar e fazer. Você quer saber porque estou tão sem foco e sou tão medíocre? Você! Você aconteceu na minha vida.

Ellis: Então me deixe recusar a cirurgia.

Meredith: Não!

Ellis: Por que não?

Meredith: Porque matar a minha mãe não é mais uma coisa que vai acontecer comigo. (3:14)<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> “Cristina: Your stress test shows coronary artery disease. That coupled with the tacky arrhythmias could cause too much stress on your heart. Which would, eventually... / Ellis: *What would you do? If the thing that defines who you are, was taken away.* Tell Dr. Burke...I don't want the surgery. / Cristina: I'm...I'm very sorry, Dr. Grey. But technically that decision isn't yours. It's Meredith's.” (3:14)

<sup>211</sup> “Meredith: I'm not sure refusing treatment is what you wanna do. / Ellis: Apparently what I want doesn't matter. It isn't even legally binding. So it's really about what you want, Meredith. You're in charge. / Meredith: Do you think I like making these decisions for you? Do you think it's fun to get calls from the nursing home asking me whether I was planning on giving the nurse, who changes you every morning, a Christmas tip? But I do it, because you have managed to alienate everyone else in your life. And I am the only one, so I have to step up and do it. You wanna know why I'm so unfocused, so ordinary? You wanna know what happened to me? You! You happened to me. / Ellis: Then let me refuse the surgery. / Meredith: No! / Ellis: Why not? / Meredith: Because killing my mother is not gonna be another thing that happens to me.” (3:14)

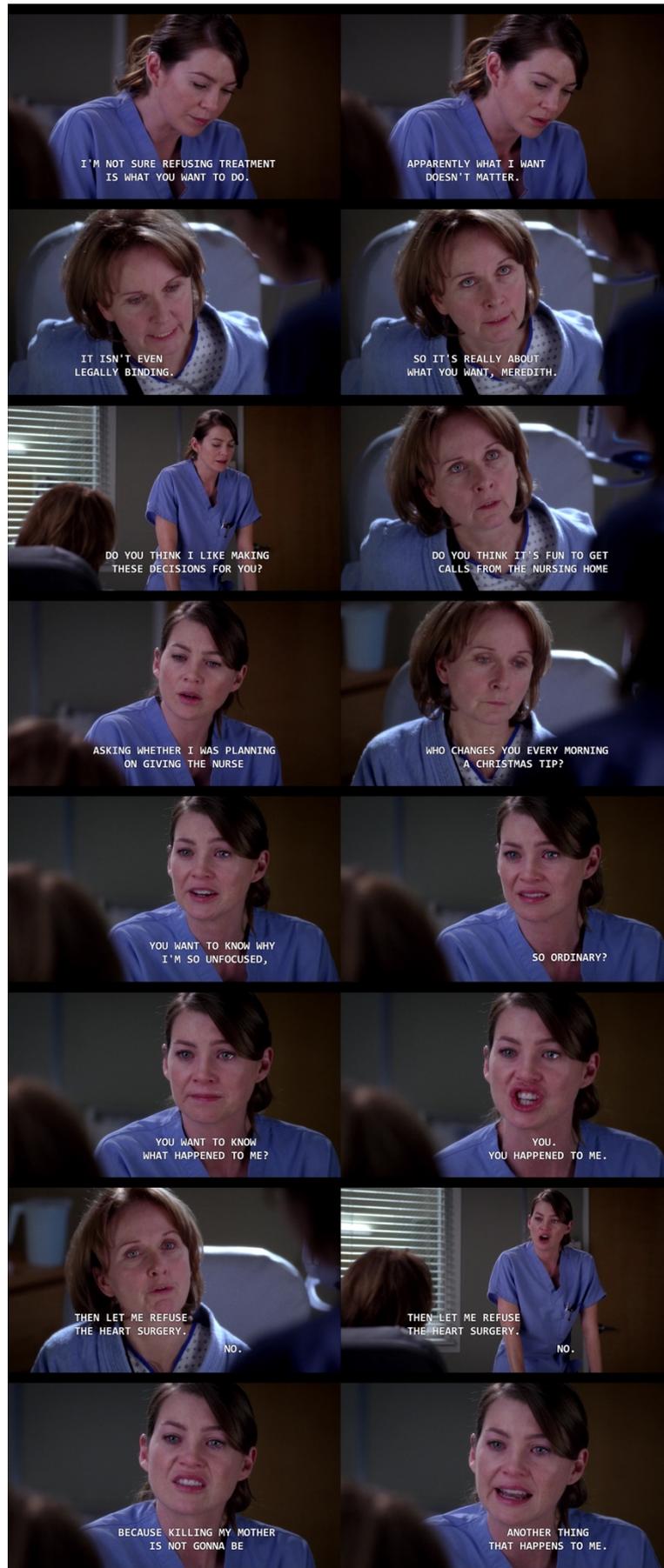


Imagem 44: Relação conflituosa entre mãe e filha | Direitos reservados à emissora ABC.

Nesta cena a troca de olhares entre as personagens é menos recorrente que na anterior. Na banda sonora, para intensificar a tristeza de Meredith e a tensão entre ambas, o efeito sonoro de reverberação e a música instrumental de piano permanecem. No campo imagético Ellis parece evitar o contato visual para não ter de encarar as próprias limitações, visto que ela desvia o olhar ao admitir não ter mais direitos sobre os próprios desejos, e também quando ouve sobre as próprias fraquezas em relação a não conseguir cuidar de si própria, dependendo do auxílio de terceiros. Desse modo, tem-se a impressão de que enquanto Meredith evita o contato visual para não transparecer as emoções e ressentimentos da cena anterior, Ellis o faz tanto por se sentir constrangida, quanto para não ceder a superioridade à filha.

Para tentar rebater as críticas anteriores, Meredith passará a encarar a mãe. Percebe-se, no entanto, que a grande carga emocional faz com que a personagem apresente um sentimento que mistura tristeza e raiva. Ellis, porém, tenta recuperar o controle da situação, visto que ao pedir para recusar o procedimento, ela o faz em primeira pessoa. Além disso, a *mise-en-scène* – que apresenta planos em um leve *plongée*, ou na mesma altura da personagem – certifica que Ellis não aceita a posição de inferioridade.

Ao não conseguir uma conciliação com a mãe, Meredith internaliza a crítica e assume a visão negativa sobre si própria. Como exposto por Chodorow e Contratto (1989) é como se a mãe toda-poderosa fosse responsável por tudo, desde as limitações da filha até as crises da existência humana.<sup>212</sup>

Representação semelhante à de Ellis pode ser encontrada nos melodramas familiares de 1940, como, por exemplo, em *Now, Voyager*. Inseridas nesse esquema dialético, Ellis e Mrs. Vale – mãe de Charlotte – são colocadas no polo negativo da trama, que, não permite a “exploração do *pathos* de nossa condição humana [...]” e encena “um ódio infantil ao invés da empatia com os dois lados da díade” (KAPLAN, 1990, p.131).

Em ambas as obras, mesmo que por motivos diegéticos distintos, as mães autoritárias e ríspidas tentam pôr um fim no relacionamento amoroso das filhas. É como se fossem

nocivas para as filhas e que as infelicidades e fracassos subsequentes derivassem desta relação inicial. [...] seguindo a filha através do ciclo da vida e mostrando como em cada estágio as mães forçosamente, intencionalmente e, com frequência, cruelmente reprimem e controlam as filhas, impedindo-as de se individualizarem. E, especialmente, negam às filhas a [própria] sexualidade e as mantêm longe de homens. As mães criam as filhas a sua imagem. Como a mãe, ao se tornar mãe, negou sua própria sexualidade, ela

---

<sup>212</sup> “[...] an all-powerful mother who, because she is totally responsible for how her children turn out, is blamed for everything from her daughter's limitations to the crisis of human existence.” (CHODOROW; CONTRATTO, 1989, p.80).

deve negar a sexualidade à filha. (FRIDAY Apud CHODOROW; CONTRATTO, 1989, p.80-81)<sup>213</sup>

Nos dois casos, a repressão sexual exercida pelas mães gera resultados relativamente semelhantes, ambas as protagonistas têm a vida, parcial ou temporariamente, destruída. Enquanto Charlotte mal tem direito à fala, rompe com seu primeiro amor e dissocia-se de todos os elementos de feminilidade; Meredith, além de terminar o relacionamento com Derek, mesmo que negue para si própria, tenta suicidar-se. Apesar dos atritos entre Meredith e a psicóloga, o aceite e a tomada de consciência de Grey só aparecerão durante o processo terapêutico:

Meredith: Ok. Quando você vai parar de sugerir que sou suicida?  
 Terapeuta: Quando você começar a agir como alguém que deseja viver.  
 Meredith: Dê meu prontuário.  
 Terapeuta: Por quê?  
 Meredith: Porque não sou suicida, e se estiver escrito isso, está errado.  
 Terapeuta: O que aconteceu ano passado quando você caiu na água?  
 Meredith: Quase me afoguei. Você acha que fiz isso por diversão?  
 Terapeuta: Você colocou sua mão em uma cavidade corporal que continha um explosivo.  
 Meredith: Eu estava tentando salvar um paciente.  
 Terapeuta: Por que todas as outras pessoas que estavam ali decidiram se proteger? As pessoas fogem dessa linha entre a vida e a morte. Você parece ficar em pé em cima dela e esperar por um vento forte que te jogue de um lado ou do outro. Você é descuidada com a sua vida. Você não está cortando os pulsos, mas você é descuidada. Provavelmente porque sua mãe disse que você era um desperdício de espaço no planeta. O problema é que você acreditou nela. Se você não tomar cuidado, algum dia você vai morrer por causa disso. (4:15)<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> “noxious to daughters, and that a daughter's subsequent unhappinesses and failings stem from this initial relationship. [...] follows the daughter through the life cycle and shows at each stage how mothers forcefully, intentionally, and often viciously constrain and control daughters, keep them from individuating, and, especially, deny daughters their sexuality and keep them from men. Mothers make daughters in their image. As the mother, in becoming a mother, has denied her own sexuality, so she must deny sexuality to her daughter.” (FRIDAY Apud CHODOROW; CONTRATTO, 1989, p.80-81)

<sup>214</sup> “Meredith: Okay, when are you gonna stop suggesting that I'm suicidal? / Therapist: When you start acting like somebody that wants to be alive. / Meredith: Give me my chart. / Therapist: Why? / Meredith: Because I'm not suicidal, and if it says that, then it's wrong. / Therapist: What happened last year when you fell in the water? / Meredith: I almost drowned. You think I did that for kicks? / Therapist: You put your hand in a body cavity that contained unexploded ordinance. / Meredith: I was trying to save a patient. / Therapist: Why is it that every other person in that room had the sense to hit the deck? You know, people run away from this line between life and death. You seem to stand on it and wait for a strong wind to sway you one way or the other. You're careless with your life. You're not slitting your wrists, but you're careless, probably because your mother told you you were a waste of space on this planet. The problem is, you believed her. And if you don't watch out, one of these days, you're gonna die because of it.” (4:15)

Em ambos os casos, as protagonistas recorrem a tratamentos psicológicos<sup>215</sup>, que trazem à tona, tanto para elas, quanto para os espectadores, os motivos de seus comportamentos autodestrutivos. Como exposto por Brooks, “a psicanálise como ‘cura pela fala’ revela ainda mais sua afinidade com o melodrama, o drama da articulação: cura e resolução em ambos os casos são resultado da articulação que é o esclarecimento. Porque a psicanálise, assim como o melodrama, é o drama do reconhecimento”. (1995, p.201-202).<sup>216</sup> Assim, somente após o processo terapêutico, que revela os significados ocultos do comportamento de Ellis, a protagonista passa a compreender as motivações da mãe, podendo, assim, se desvincular da ideia de mediocridade que possuía por estar emocionalmente envolvida com Derek.

Há, porém, uma tentativa da trama em criar alguma empatia em relação a Ellis. Mesmo que à primeira vista, o comportamento da personagem pareça ser reflexo da frieza e descrença em relacionamentos amorosos – ainda no episódio em que aparece lúcida – o espectador terá acesso a um diálogo entre ela e Webber, em que, claramente, nota-se que o motivo pelo qual ela esboça tamanha raiva pelo que a filha diz, não se dá somente pela valorização à carreira:

Ellis: Queria poder voltar no tempo. Eu teria feito tudo diferente. Teria lutado mais por você. Eu acho que teria lutado por você...  
 Richard: Nós teríamos tido uma vida maravilhosa juntos, Ellis.  
 Ellis: Você acha?  
 Richard: Eu acho! Nós teríamos feito nossa especialização aqui. A gente teria competido para ser chefe e você provavelmente teria vencido. E eu não teria me importado porque teríamos filhos em casa.  
 Ellis: Teríamos filhos?  
 Richard: Meredith precisaria ter um irmão e uma irmã. Crianças precisam de uma família.  
 Ellis: Nós teríamos tido uma família. [...] E eu teria sido feliz como Meredith diz que é. E tudo seria diferente. Talvez eu estivesse bem e nós envelhecêssemos juntos. Nossa vida seria perfeitamente comum. (3:14)<sup>217</sup>

Percebe-se, portanto, que a fúria de Ellis tem origem na inveja de a filha ter obtido a realização amorosa da qual ela fora privada. De modo que, diferindo do que ocorre em *Riddles*

<sup>215</sup> No entanto, diferente de Meredith, Charlotte não ouve as duras verdades de seu terapeuta, em *Now, Voyager* é a mãe quem ouve a crítica por destruir a vida da filha. Para uma análise mais densa sobre este filme ler Kaplan (1990).

<sup>216</sup> “Psychoanalysis as the ‘talking cure’ further reveals its affinity with melodrama, the drama of articulation: cure and resolution in both cases come as the result of articulation which is clarification. For psychoanalysis, like melodrama, is the drama of a recognition” (BROOKS, 1995, p.201-202).

<sup>217</sup> “Ellis: I wish I could go back. I'd do everything so differently. I'd fighter harder for you. I think if I'd fought for you... / Richard: We would have had a wonderful life together Ellis. / Ellis: You think so? / Richard: I do. We would have done our fellowship here. And then you would have fought me for chief and probably won and I wouldn't have minded cause we'd have kids at home. / Ellis: We have kids? / Richard: Meredith would have needed a brother and sister. Kids need family. / Ellis: We would have been a family. [...] And I would have been happy just like Meredith says she's happy. And that would have changed everything. Maybe...I would be fine and we could grow old together and life would be so perfectly ordinary.” (3:14)

*of the Sphinx*,<sup>218</sup> a perda do objeto de desejo não é compensada pela conexão e aproximação entre mãe filha.

Mesmo que a narrativa tente causar empatia nos espectadores ao apresentar que a personagem, profissionalmente brilhante, esconde as dores de um amor que não correspondido – ao ponto de tentar suicidar-se – por não ter acesso ao conteúdo do diálogo entre a mãe e Webber, Meredith só compreenderá as atitudes de Ellis, novamente, em terapia:

Meredith: Ela era uma cirurgiã. Uma excelente cirurgiã. Se ela estivesse mesmo tentando se matar, ela não teria cortado os pulsos. Ela sabia como. Ela teria cortado a artéria carótida. Teria morrido em alguns segundos. Ela não queria morrer. Ela era uma excelente, talentosa, extraordinária cirurgiã. Ela não queria morrer.

Terapeuta: O que ela queria?

Meredith: Ela queria que Richard voltasse.

Terapeuta: E por que ele não voltou?

Meredith: Bom, ele nunca soube disso e ela era muito teimosa para pedir...

Terapeuta: O que isso significa?

Meredith: Bom, essa parte eu não sei. Você não pode me falar o que significa só uma vez?

Terapeuta: Posso. Significa você é uma cirurgiã talentosa e extraordinária, exatamente como sua mãe. A diferença é que você pode aprender a partir dos erros dela. (4:17)<sup>219</sup>

Desse modo, assim como em *Now, Voyager* as respostas aparecem de forma mágica, para que as protagonistas possam avançar narrativamente. No caso de Meredith, agora, é como se ela tivesse o aval para continuar o relacionamento com Derek, sem nenhuma carga de culpa. Além disso, a protagonista segue em busca do sucesso profissional, para ser extraordinária, como a mãe gostaria que ela fosse.

---

<sup>218</sup> “The next 360° pan, shot in the hallway, shows Chris packing things into the car; his words and manner seem disconnected, empty, and perfunctory in contrast to the soft warmth of the voice off. Louise’s pain is expressed in the words narrated, but the “cold” of the separation is compensated for by the “warmth” of the connection with the child.” (KAPLAN, 1983a, p.176-176)

<sup>219</sup> “Meredith: She was a surgeon. An excellent surgeon. If she was really trying to kill herself, she wouldn't have slit her wrists. She knew better. She would've taken the scalpel, cut her carotid artery. Would've taken seconds to die. She didn't really want to die. She was an excellent, gifted, extraordinary surgeon. She didn't want to die. / Therapist: What did she want? / Meredith: She wanted Richard to come back. / Therapist: And why didn't he come back? / Meredith: Well, because he never knew about it, and she was too stubborn to ask. / Therapist: What does that mean? / Meredith: Well, that part I don't know. Could you just tell me that part for once? / Therapist: I can. It means that you are a gifted, talented, extraordinary surgeon, exactly like your mother, but the difference is you get to learn from her mistakes.” (4:17)

## 2.2 “WE DON’T DO WELL WITH MOTHERS”<sup>220</sup>: CULPABILIZAÇÃO DAS MÃES

“Cristina: Faria qualquer coisa para ter Ellis Grey como mãe. Faria qualquer coisa para ser Ellis Grey.” (1:1)

Além de demonstrar extrema admiração por Ellis Grey, Cristina apresenta diversos traços de personalidade semelhantes ao da personagem que a inspira como, por exemplo, a competitividade, as habilidades como cirurgiã e a sensibilidade menos expressiva. Desde o primeiro contato, percebe-se uma extrema conexão e identificação mútua entre elas:

Ellis: Você e Meredith são boas amigas, dá pra perceber. Porque você está com muito medo de olhar para mim, como se eu pudesse perguntar algo pessoal sobre ela e você acidentalmente deixasse escapar. Mas você não faz nada acidentalmente, né? Meredith já escolheu uma especialização?

Cristina: Essa é uma pergunta pessoal?

Ellis: Para cirurgiões, a pergunta mais pessoal que você pode fazer. Diz quem você é.

Cristina: *Minha mãe perguntaria se tenho um namorado.*

Ellis: Sua mãe parece uma mulher frívola.

Cristina: Se eu escolhesse cardiologia, o que isso diria sobre mim?

Ellis: Os cirurgiões cardiotorácicos são os sabe-tudo. Eles são os mais ambiciosos, os mais motivados. Eles querem tudo e querem agora. E não querem nada que possa atrapalhar o caminho deles. (3:14)<sup>221</sup>

Em contraposição a postura agressiva que tivera com Meredith, Ellis elogia habilidades profissionais de Cristina “Você é boa. Muito precisa sob pressão. Será uma cirurgiã excelente.” (3:14)<sup>222</sup> Desse modo, tem-se a sensação de que Yang é a filha que Ellis gostaria de ter tido.

Apesar de admirar a mãe de sua amiga, Cristina, assim como Meredith, não se dá bem com a própria mãe. Quando Helen aparece para “cuidar” da filha logo após uma cirurgia emergencial,<sup>223</sup> o diálogo entre elas explicita as diferenças de personalidade. Enquanto Cristina quer voltar ao trabalho o mais rápido possível, sua mãe diz que “há mais coisas na vida além de cirurgia e carreira” (2:4). O clima conflituoso faz com que a personagem não queira ficar

<sup>220</sup> Frase dita por Meredith ao falar com Helen, mãe de Cristina. (2:4).

<sup>221</sup> “Ellis: You and Meredith are good friends. I can tell. Because you're afraid to look at me. As if I might ask you some personal question about her and you'll accidentally slip. But you don't do anything accidentally, do you? Has Meredith chosen a specialty? / Cristina: That's a personal question? / Ellis: For surgeons, the most personal question you can ask. It tells you who they are. / Cristina: *My mother would wanna know whether I had a boyfriend.* / Ellis: Your mother sounds like a frivolous woman. / Cristina: If I chose cardio-thoracic's, what would that say about me? / Ellis: Heart surgeons are the know-it-alls. They're the most ambitious, the most driven. They want it all and they want it now. And they don't want anything getting in their way.” (3:14)

<sup>222</sup> “Ellis: You're good. Sharp under pressure. You'll make an extraordinary surgeon” (3:14)

<sup>223</sup> Por conta de uma gravidez ectópica, Cristina precisa realizar uma cirurgia as pressas.

confinada no mesmo ambiente que própria mãe. Aproximando-se, assim, da mesma sensação de Meredith, que fugira de Ellis todas as vezes que possível.



Imagem 45: Relação conflituosa entre Helen (mãe) e Cristina (filha) | Direitos reservados à emissora ABC.

Helen: Estou redecorando a sala com seda bege. Estou pensando... estilo moderno. Anos 50. E a sala de jantar...

Cristina: Mãe, devolve meus dedos.

Helen: Ok. Vou mudar de assunto. Quem é o pai?

Cristina: Você disse anos 50?

Helen: Alguém que trabalha aqui, certo? Foi só por sexo? Você foi tão enfática sobre não criar vínculos.

Cristina: 20 minutos. Tudo que eu quero são 20 minutos de paz e silêncio.

Helen: A filha que eu criei apreciaria a ajuda da mãe.

Cristina: A filha que você criou está implorando pra você ir embora. Agora!

Helen: Eu não devia ter vindo aqui. Você sabe que sou muito ocupada.

Cristina: Sim, eu sei. Redecorando sua casa. Bom, você pode me trazer um *mocha latte*, por favor?

Helen: Sem gordura?

Cristina: Não. Com gordura! (2:4)<sup>224</sup>

<sup>224</sup> “Helen: I'm redoing the living room in beige silks, I'm thinking. And modern. Very mid-century. And the dining room... / Cristina (interrupts): Mother, give me back my toes. / Helen: Okay. I change the subject. Who's the father? / Cristina: Mid-century did you say? / Helen: Someone you work with, right? Was it just for sex? You made such a point of not forming attachments. / Cristina: 20 minutes. Just give ... All I want is 20 minutes of peace and quiet. / Helen: The daughter I raised would appreciate her mother's help. / Cristina: The daughter you raised is begging for you to go. Now! / Helen: I didn't have to come here. You know I'm very busy. / Cristina: Yeah, I know. I know. Redecorating your house. Well, can you get me a mocha latte, please? / Helen: A non-fat one. / Cristina: No. A fat one!” (2:4)

Embora Meredith quisesse falar sobre seus relacionamentos com Ellis, e que, aparentemente, Helen seja a personagem interessada nesse aspecto, mesmo que se invertessem as mães de Meredith e de Cristina, a caracterização de Helen ainda não a apresentaria como uma figura materna idealizada. Nesta cena, por exemplo, enquanto Helen passa esmalte nas unhas do pé de Cristina, explicita-se que suas preocupações estão relacionadas a questões estéticas e de aparência, visto que além de falar sobre decoração, o final do diálogo sugere que ela também se preocupa com o peso da filha.

Assim, o comportamento de Helen representa o medo de que, caso estivesse fora dos padrões estéticos e de feminilidade e, por ser mulher de carreira, Cristina terminasse sozinha. Deste modo, o comportamento de Yang representa uma atitude feminista contra as mães que tentam implantar a noção de ‘feminino’ imposta pelo patriarcado nas mulheres (Kaplan, 1983a).<sup>225</sup> Helen só demonstrará orgulho em relação a filha ao vê-la vestida de noiva, prestes a se casar.<sup>226</sup> Como aparentemente é a primeira vez que a personagem recebe um elogio da mãe, ela esboça uma reação de surpresa, porém feliz. No entanto, a alegria inicial se esvai quando a mãe conclui o raciocínio, dizendo: “Pensei que fosse atrofiada emocionalmente para se envolver com alguém” (3:25).

Nota-se, portanto, uma quebra de expectativas mútua nas relações entre mães e filhas. Do ponto de vista das filhas, é como se elas não conseguissem ver as mães como mulheres que possuem uma vida própria que vai além de se dedicarem integralmente a agradar as filhas (CHODOROW; CONTRATTO, 1989).<sup>227</sup> Como Ellis e Helen não se dedicam a Meredith e Cristina do modo desejado por elas, as filhas as criticam.

Além disso, Grey e Yang desconsideram o contexto da segunda onda do feminismo, que, provavelmente, foi um dos fatores que propiciou a existência dessas duas mães com visões de mundo totalmente opostas. Enquanto Ellis optou por se focar na carreira, Helen permaneceu idealizando a vida afetiva, como se esses elementos fossem mutuamente excludentes.

---

<sup>225</sup> “[...] was in part a reaction against our mothers, who had tried to inculcate the patriarchal ‘feminine’ in us” (Kaplan, 1983a, p.172).

<sup>226</sup> Como fora discutido no item 1.2, Cristina não se casa com Burke.

<sup>227</sup> “[...] known only in her capacity as mother. Growing up means learning that [the mother], like other people in one's life, has and wants a life of her own, and that loving her means recognizing her subjectivity and appreciating her separateness. But people have trouble doing this and continue, condoned and supported by the ideology about mothers they subsequently learn, to experience mothers solely as people who did or did not live up to their child's expectations.” (CHODOROW; CONTRATTO, 1989, p.90).

A tentativa em conciliar ambas as esferas da vida, uma característica feminista da terceira onda,<sup>228</sup> se dará através do desenvolvimento do arco-narrativo de Meredith, que, ao sair da posição de filha, permitirá que – assim como em *Riddles of the Sphinx* – a história seja narrada do ponto de vista de uma personagem que é mãe. Sendo antes a primeira a condenar a postura de diversas mães, Meredith passará a ser a parte julgada quanto à sua capacidade de conciliar ambos os setores de vida. Somente a partir da mudança de lugar de Grey nesta diáde, o espectador terá acesso a uma visão menos maniqueísta, nem por isso menos dialética, sobre a maternidade.

### 2.3 GESTAÇÕES INDESEJADAS, ABORTO ESPONTÂNEO E NOVAS CONSTITUIÇÕES FAMILIARES

Embora na primeira temporada da série Meredith e Cristina tenham relacionamentos com seus chefes, Derek Shepherd e Preston Burke, respectivamente, os problemas enfrentados por elas diferem sobremaneira. Enquanto o envolvimento entre Meredith e Derek vem a público e a personagem é acusada de usar Shepherd como um atalho para obter as melhores cirurgias, Cristina, que escondera muito bem seu relacionamento dos demais médicos, depara-se com uma gravidez indesejada.



Imagem 46: Aborto, um procedimento legalizado, mas não isento de culpa | Direitos reservados à emissora ABC.

<sup>228</sup> Evita-se aqui usar o termo ‘pós-feminismo’, visto que o pós-feminismo pode corresponder à continuação da segunda onda, que seria o equivalente à terceira onda do feminismo, mas também pode ser sinônimo do anti-feminismo. Deste modo, opta-se pelo uso do termo terceira onda, para eliminar ambiguidades.

Para solucionar o problema, Yang procura uma clínica para marcar um aborto. No entanto, a mulher que a recepciona apresenta outras alternativas (1:8), como adoção ou mesmo ficar com o bebê. Apesar de legalizado em 1973, como exposto por Smith, “[o aborto] era mais acessível para mulheres vinte anos atrás do que hoje” (2005, p.10).<sup>229</sup>

Desse modo, por ser um assunto que gera reações adversas e, considerando que a série estava no ar há pouco tempo, a narrativa apresenta uma solução mais amena. Em entrevista ao *Hollywood Reporter* a criadora da série comenta sobre as implicações e receios em apresentar um assunto polêmico na televisão:

Eu estava planejando que Cristina fizesse um aborto, e ninguém disse que eu não podia fazer isso. Todos falavam “Não é algo feito com muita frequência e algumas vezes gera bastante polêmica”. Não estávamos no ar há muito tempo e eu não tive coragem suficiente de dizer “Que se dane, vamos fazer”. Eu segurei. Lembro de Sandra dizer “Não acredito!”. Anos depois quando finalmente fizemos (com Oh na oitava temporada), recebi mais críticas sobre isso do que quando íamos fazer isso da primeira vez. (RHIMES, 2018)<sup>230</sup>

Assim, em um primeiro momento, para solucionar a trama e evitar uma situação possivelmente conflituosa para uma série ainda recente, Cristina tem uma gestação ectópica (fora do útero), que acarreta um aborto espontâneo e uma cirurgia na qual ela termina por perder um tubo de falópio. Mesmo que o intuito da criadora fosse positivo e que Rhimes quisesse representar uma personagem consciente sobre as decisões em relação ao próprio corpo, a estratégia narrativa selecionada acaba punindo Yang, visto que ao rejeitar gerar um bebê, ela perde um tubo de falópio. Apesar de se fazer de forte e tentar negar o sofrimento gerado pelo aborto espontâneo, ao ter um colapso nervoso – que só cessa ao ser consolada por Burke – Cristina é humanizada.

Enquanto, por um lado, a narrativa apresenta uma visão crítica de Cristina e Meredith sobre suas respectivas mães, por outro, castiga a personagem que não quer se tornar mãe. No entanto, quando Bailey aparece grávida, o diálogo entre ela e Cristina funciona como elemento que ameniza essa dualidade:

<sup>229</sup> “Although abortion has been legal in the United States since 1973, it was more accessible to women twenty years ago than it is today.” (SMITH, 2005, p.10).

<sup>230</sup> “I had been planning for Cristina to have an abortion, and nobody said we couldn't do it. They were like, ‘It just is not done very often and it sometimes causes a lot of controversy.’ We hadn't been on the air long, and I wasn't brave enough to just say, ‘Screw it, we're doing it.’ I held back. I remember Sandra being like, ‘Come on!’ Years later when we did it [with Oh in season eight], I got more pushback about that than I did when we were going to do it the first time.” (RHIMES, 2018) Disponível em: <https://goo.gl/daAFQ6>. Acesso em: 8 de julho de 2018.

Bailey: [...] Eu pensei sobre isso. Pensei em não ter o bebê.  
 Cristina: Você pensou?  
 Bailey: [...] Bom, você não pode trabalhar do jeito que trabalhava, não pode querer os tipos de carreira que desejava sem fazer uma pausa. Eu fiz uma pausa.  
 Cristina: Você fez uma pausa?  
 Bailey: Eu fiz uma pausa. Fiz uma pausa muito longa.  
 Cristina: Então por que ...?  
 Bailey: Sentei uma noite. No meio da noite... e eu sabia que podia fazer isso. Ainda não sabia como ia fazer isso. Mas sabia que podia fazer. Você só tem que saber. E quando você não sabe, ninguém pode te culpar por isso. Você faz o que pode, quando você pode, enquanto você pode. E quando você não pode, você não pode. (2:13)<sup>231</sup>

Apesar de Bailey agir como uma mãe severa dos internos, nota-se que, no âmbito pessoal, quando ela diz que pensou em abortar (“Eu pensei sobre isso. Pensei em não ter o bebê”), percebe-se que existe uma compreensão da residente ao saber que nem todas as mulheres querem, desejam ou sentem-se aptas a exercerem a função materna.

Mesmo com semelhanças no arco-narrativo de Meredith e Cristina, seja pela competitividade, por terem problemas com as próprias mães, namorarem homens hierarquicamente superiores a elas e engravidarem acidentalmente, a decisão que concerne ao fato de prosseguirem ou não com a gravidez é individual e, na maioria das vezes, mutuamente respeitada entre as amigas, mesmo quando tomam decisões divergentes.

Assim, quando Meredith descobre estar grávida (6:23), antes mesmo de contar ao marido, ela procura sua melhor amiga para compartilhar a novidade. Como casamento não é necessariamente sinônimo de gerar/criar filhos como o era dois séculos atrás (CHODOROW, 1978), antes de parabenizá-la, Cristina pergunta à Meredith se devem ficar felizes com a novidade. Desse modo, a série apresenta que “o direito em escolher pôr um fim a uma gravidez indesejada é central para o controle das mulheres sobre o próprio corpo e reprodução” (SMITH, 2005, p. 65). Assim, a pergunta de Cristina demarca uma postura feminista, que coloca a decisão da mulher como prioridade. Somente quando Meredith demonstra uma reação positiva, as amigas se abraçam.

Enquanto as tramas melodramáticas, em geral, assumiam a sensibilidade e o desejo em ter um filho como características intrínsecas ao universo feminino, quando Cristina pergunta

---

<sup>231</sup> “Bailey: [...] I thought about it. Not keeping it. / Cristina: You did? / Bailey: [...] Well you can't work the way we work, you can't want the kind of careers that we want and not take pause. I took pause. / Cristina: You paused? / Bailey: I paused. I paused a very long time. / Cristina: So why did... / Bailey: I sat up one night. Middle of the night ... and I knew I could do this... I still don't know how I'm gonna do this, but ... I knew I could do it. You just have to know and when you don't know then no one can fault you for it. You do what you can, when you can, while you can. And when you can't, you can't.” (2:13)

sobre a reação de Derek, a ironia da personagem torna perceptível o desejo em reverter essa associação:

Cristina: Então? Como ele reagiu? *O mundo dele ficou completo porque seu útero não é vazio e seco? Ele chorou feito um bebê idiota?*

Meredith: Eu não contei pra ele porque ele estava de mau-humor. Vou contar hoje à noite, ou algo assim. Tem que ser especial, certo?

Cristina: Bom, você descobriu no banheiro feminino agachada em um palito. Não foi muito especial. Por que tem que ser especial pra ele?

Meredith: Não sei. Sinto que minha cabeça vai explodir porque não contei pra ele. E eu quero contar. Odeio isso. São boas notícias. Ele deveria saber, certo? [...] Quer saber? Vou contar pra ele agora.

Cristina: Ok. [...] Vou junto. *Quero ver as lágrimas do bebê.* (6:23)<sup>232</sup>

Embora a maternidade não seja idealizada do ponto de vista feminino e, que, algumas das personagens, como Cristina e Arizona, tenham dito explicitamente não sentirem vontade de se tornarem mães, muitos personagens masculinos abertamente almejam ter filhos. Além disso, eles apresentam uma postura mais terna em relação aos bebês e crianças. Como observado por Hunter, *Grey's Anatomy* “libera a criação terna de um domínio estritamente feminino” (2012, p.332).<sup>233</sup> De modo que a ironia de Cristina realmente condiz com universo diegético de que naquele espaço os homens são mais sensíveis e ‘maternais’.<sup>234</sup>

No entanto, antes mesmo de contar ao marido sobre a gravidez, ocorre um tiroteio em massa no hospital. O estresse gerado por acreditar que Derek estava morto (6:24), faz com que a Meredith tenha um aborto espontâneo, tendo de passar por um procedimento de curetagem (7:1).<sup>235</sup>

Mesmo tendo vivenciado o acontecimento traumático de perder um bebê, ao invés de realizar a curetagem acompanhada, para tentar poupar o marido de mais uma experiência dolorosa, Grey prefere que Cristina a deixe sozinha para que possa comunicar as pessoas que sabiam sobre sua gravidez que não comentem sobre o assunto com Derek. O espectador terá acesso a esta cena por meio de um *flashback* das lembranças da protagonista. Para indicar essa

<sup>232</sup> Cristina: So? How did he react? *Was his world made whole because your womb is not empty and dry? Did he weep like a bitch baby?* / Meredith: I didn't tell him because he was in a mood. So, I'll tell him later tonight or something. It should be special, right? / Cristina: Well, you found out in the ladies' room squatting over a stick. That wasn't very special. Why does he get special? / Meredith: I don't know. I feel like my head's gonna pop off because I haven't told him and I want to and I hate that. It's good news. He should know, right? [...] You know what? I'm telling him now. / Cristina: Okay, [...] I'm coming. *I wanna see the bitch baby tears.* (6:23)

<sup>233</sup> “[*Grey's Anatomy*] frees social nurturing from a strictly feminized domain” (HUNTER, 2012, p.332)

<sup>234</sup> “We can talk about a man ‘mothering’ a child, if he is this child’s primary nurturing figure, or is acting in a nurturant manner. But we would never talk about a woman “fathering” a child [...]” (CHODOROW, 1978, p.11)

<sup>235</sup> Curetagem é um procedimento hospitalar realizado por um(a) ginecologista e consiste na raspagem da parte interna do útero que tem como função principal limpar o resto do abortamento.

mudança temporal são usados planos menos saturados em relação aos planos que representam o presente narrativo. Contudo, antes que seja possível identificar o local em que Meredith se encontra, ocorre uma alternância de planos próximos entre o campo e contra-campo enquanto ela e Cristina conversam. Alguns segundos antes de ser exibido um plano aberto em *plongée*, é iniciada uma música instrumental em volume bem baixo.

Por meio do plano aberto o espectador pode ver Meredith com as pernas para o alto em um consultório, o que indica que a personagem está prestes a realizar um procedimento ginecológico. Neste plano, a iluminação *low-key* torna o ambiente sombrio, havendo um *spot* de luz direcionado sobre a protagonista, destacando-a em relação ao ambiente. Em contrapartida, mal se vê o resto da sala, tomado pelas sombras.

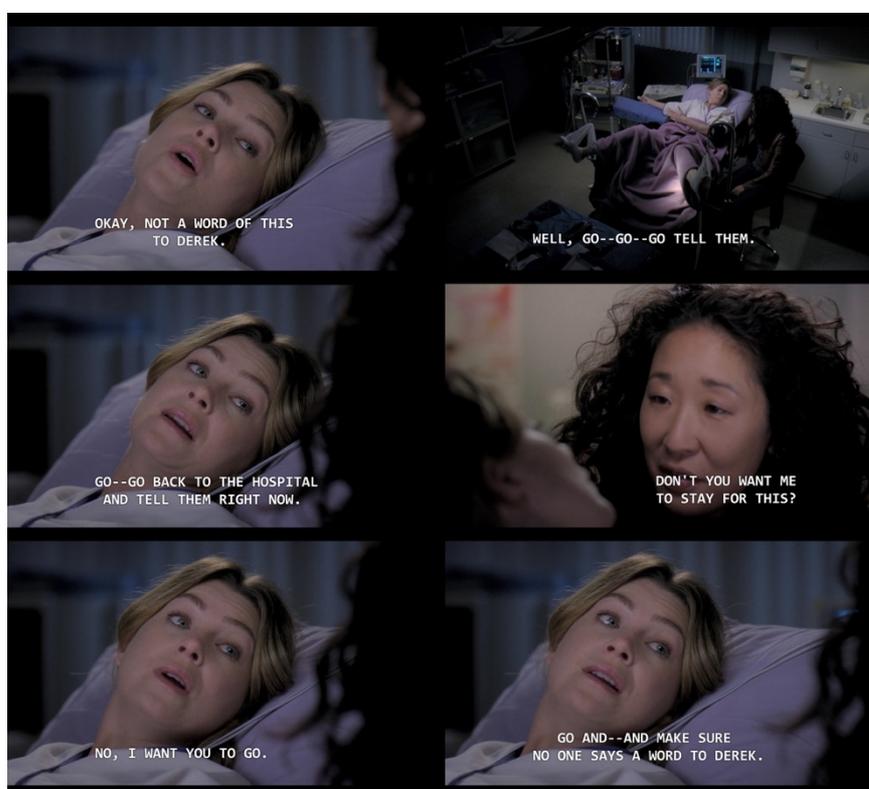


Imagem 47: Personagem maternal protegendo o marido | Direitos reservados à emissora ABC.

Somente após Cristina deixar o consultório o volume da música aumenta, corroborando a atmosfera soturna, intensificando uma melodia que pode ser assimilada à tristeza. Quando a médica se aproxima para conversar com a protagonista, enquanto o volume da música aumenta, o da voz da obstetra diminui. Acrescido a isso, ao ouvir as informações médicas sobre o feto, Grey para de estabelecer contato visual com a doutora, indicando um momento introspectivo em que a personagem, que absorva em sua dor já não escuta mais nada.

Apesar de esta cena retratar um momento de vulnerabilidade feminina e tristeza, por se tratar de um aborto espontâneo e de uma gravidez desejada, o uso do plano aberto em *plongée* não é controverso como o que será discutido mais adiante ao ser analisado o aborto de Cristina.



Imagem 48: Introspecção e internalização da dor pré-curetagem | Direitos reservados à emissora ABC.

Como, em geral, pouco se fala sobre a dor vivenciada pelas mães que tiveram abortos espontâneos, a inserção deste plano abre espaço para a representação do sofrimento das mulheres que passam por situação semelhante.

Após o aborto espontâneo, mesmo fazendo tratamento hormonal, as tentativas de Meredith engravidar são frustradas. Paralelamente a isso, a narrativa apresenta outra gestação acidental: Callie engravidada de seu melhor amigo, Mark Sloan.

Mesmo que a gravidez de Callie não tenha sido planejada, abre-se uma nova perspectiva quanto à construção do que normalmente se via como núcleo familiar. Embora Callie já houvesse expressado sua vontade em ter um bebê, sua namorada, Arizona Robbins (Jessica Capshaw) havia deixado claro não ter o mesmo desejo. Por ser uma cirurgiã pediátrica, a revelação de Arizona surpreende a namorada. Apesar de a cena em que este diálogo se desenvolve ter uma música *folk* como trilha musical, o que dá um tom *upbeat*, a iluminação da cena noturna, embora permita ver nitidamente as expressões das personagens, reitera que a divergência entre elas pode ser espelhada pelo ambiente noturno.

Cria-se então uma fissura na representação de Robbins, apesar de ser carinhosa com crianças, esse fator por si só não justifica a vontade de gerar ou criar uma.

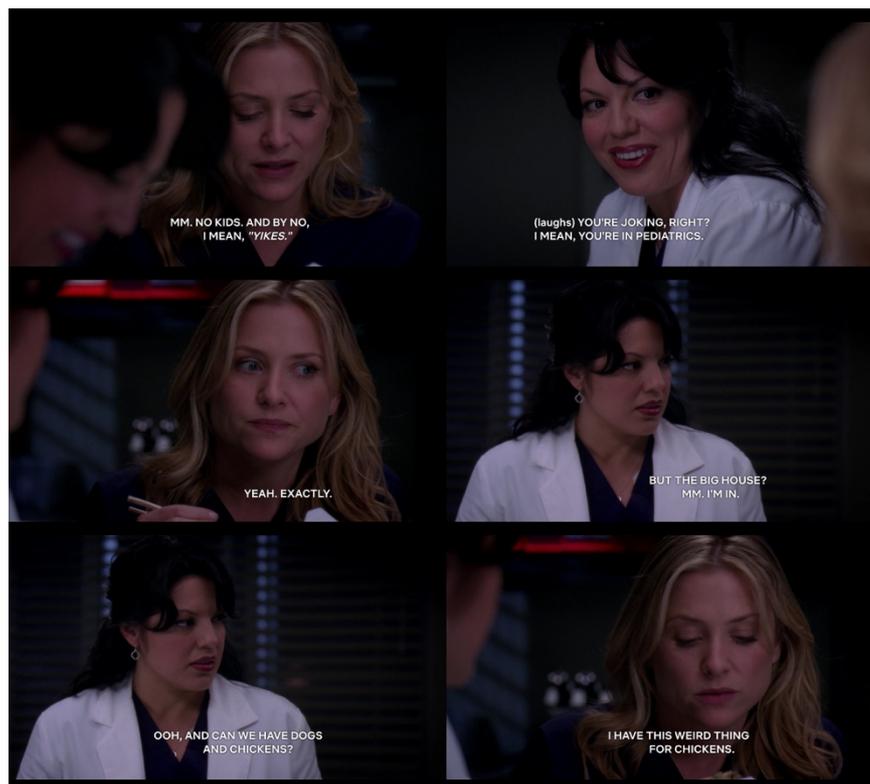


Imagem 49: Maternidade não intrínseca à mulher | Direitos reservados à emissora ABC.

Ao apresentar comportamentos distintos ao esperado, pode-se notar que a série rompe com os estereótipos planificadores. Dando continuidade à quebra de expectativas, Mark Sloan que inicialmente fora apresentado como personagem galanteador, passa a expressar o desejo de constituir uma família. Ao descobrir que tem uma filha, que aparece grávida, Mark decide acolher tanto a moça, quanto o futuro neto. Quando descobre que a filha pretende colocar o bebê para adoção, ele e Callie decidem adotá-lo. No entanto, a moça não permite, pois acredita que, caso isso acontecesse, ela ficaria permanentemente vinculada à criança.

Ao decidir adotar o neto sem consultar as vontades da namorada sobre constituir uma família, o relacionamento entre eles termina. Desse modo, Mark passa a procurar outra parceira que compartilhe o mesmo desejo. Como dito por Mark: “Quero construir uma vida e uma família. E não quero perder tempo com alguém que não tenha o mesmo interesse.” (6:17)<sup>236</sup>

<sup>236</sup> I want to build a life and a family. And I'm not wasting my time on someone who doesn't share that interest.” (6:17)



Imagem 50: Desejo masculino de constituir uma família | Direitos reservados à emissora ABC.

Embora Sloan não encontre uma companheira, a separação temporária entre Callie e Arizona, faz com que ele e Callie se envolvam e a personagem engravide.<sup>237</sup> No entanto, diferindo das gestações acidentais de Cristina e Meredith, a de Callie não resultará em aborto espontâneo. Ao contrário, a gravidez que poderia se impor como motivo para um término definitivo no relacionamento entre as duas mulheres, resulta em uma possibilidade de núcleo familiar diferente do que se vê na sociedade patriarcal, visto que “a família ocidental tem sido ‘nuclear’ por muitos séculos, de modo que raramente uma família continha mais que um casal e filhos”.<sup>238</sup> (CHODOROW, 1978, p.5). Assim, apesar de não se estabelecer uma relação amorosa entre os três, o bebê prestes a nascer terá duas mães e um pai.

Impossibilitada de realizar o desejo de se tornar mãe, Meredith assume sentir inveja de Callie.

Meredith: Ontem no chá de bebê eu estava com inveja da Callie, porque ela engravidou sem tentar. E nós tentamos. Eu tomo injeções, meço minha temperatura, coloco as pernas pra cima, e nada. O universo diz: ‘Dane-se você, Meredith!’ e dá um bebê pra Callie... e a atira pelo para-brisa. Que diabos está acontecendo? Qual é o propósito? Há uma razão para isso? Porque se você conseguir pensar em uma razão, qualquer razão que seja, que explique porque o universo é tão ferrado, aleatório e maldoso, agora seria uma hora incrivelmente boa para me falar, porque eu realmente preciso de algumas respostas. (7:18)<sup>239</sup>

<sup>237</sup> Callie e Mark se envolvem sexualmente inúmeras vezes antes de Callie assumir um relacionamento sério com Arizona.

<sup>238</sup> “[...] the Western Family has been largely ‘nuclear’ for centuries, in that households rarely contained more than one married couple with children.” (CHODOROW, 1978, p.5).

<sup>239</sup> “Meredith: Yesterday at the baby shower ... I was jealous of Callie because she got pregnant...without trying. And we try. I get shots, I take my temperature, I put my legs in the air, and nothing. The universe says "Screw you, Meredith," and gives Callie a kid... and then puts Callie through a windshield. I mean, what the hell is going on?”

No entanto, a transparência de Grey quanto aos próprios sentimentos, seguida da compaixão por Callie que sofrera um acidente de carro, colocam-na como personagem que sofre por conta das injustiças impostas por situações as quais ela não pode controlar. Assim, apesar de a inveja não ser um sentimento “nobre”, a performance de Meredith

[...] oferece um modelo de sofrimento: [chamado] de ‘teatro do bem’ feito de gestos e palavras que invocam a virtude em seu momento exibicionista, quando enuncia suas marcas, dramatiza o percurso de aflições e expressões truncadas até o ponto catártico em que finalmente é capaz de ‘dizer tudo’. (XAVIER, 2003, p.96)

Embora a série apresente três gestações não planejadas, existem pontos de vista distintos destas mulheres sobre os respectivos incidentes. Respeitando a pluralidade de mulheres, *Grey’s Anatomy* apresenta então um aborto espontâneo como uma ‘solução mágica’ para Cristina, já para Meredith este fato representa dor e expectativas frustradas em relação à maternidade. E, no caso de Callie, reforça a possibilidade da constituição de uma família fora dos moldes tradicionais.

## 2.4 “CHILDREN SHOULD HAVE PARENTS WHO WANT THEM”:<sup>240</sup> ADOÇÃO E ABORTO

No senso comum, criou-se o mito de que “mulheres de todas as classes são [...] cuidadoras ternas e apoiam os maridos” (CHODOROW, 1978, p.5)<sup>241</sup>. No entanto, quando Shepherd entra em contato com Zola, bebê que veio do Malawi para ser tratada nos Estados Unidos, é ele quem sugere para esposa que a adotem.

Mesmo que Meredith seja a personagem que expressa grande frustração ao não conseguir engravidar, quando ela segura a criança pela primeira vez é notável que não existe o denominado “instinto materno”, visto que, ao carregá-la, Grey o faz de modo desajeitado, enquanto Derek não apresenta nenhuma dificuldade.

---

What's the point? I mean, is there a reason for this? Because if you can think of a reason, any reason at all, why the universe is so screwed up... and random and mean, now would be an amazingly good time to tell me, because I really need some answers.” (7:18)

<sup>240</sup> Frase dita por Cristina para Owen (7:22)

<sup>241</sup> “Women of all classes are [...] nurture and support husbands” (CHODOROW, 1978, p.5).



Imagem 51: Desmistificação do ‘instinto materno’ | Direitos reservados à emissora ABC.

Ao concordar com o marido em adotar Zola, Meredith passa a apresentar outras preocupações. Como narrado pela própria protagonista, ela acredita que “todo relacionamento que temos é apenas uma outra versão do nosso primeiro relacionamento. São apenas nossas diversas tentativas de acertar” (6:19).<sup>242</sup> Por isso, ao lembrar da ausência de ternura materna, Grey teme repetir o mesmo padrão de comportamento de Ellis.

Segundo Chodorow (1978), caso uma mulher não se sinta apta, em um nível consciente ou não, a se tornar uma mãe adequada, não há nada que possa obrigá-la a ser. Além disso, a autora tenta desvincular a ideia de que o comportamento afetuoso esteja ligado aos hormônios produzidos na gestação:

Pessoas que adotam crianças certamente as querem tanto quanto, e talvez mais do que, algumas das que têm filhos, e certamente se comportam de maneira igualmente carinhosa em relação a elas. Como uma pessoa se comporta como [mãe], portanto, está mais relacionado às experiências e conflitos vivenciados na infância. Nenhum psicanalista, etnologista ou biólogo alegaria que o instinto ou a biologia por si só seriam capazes de gerar um comportamento terno nas mulheres. (CHODOROW, 1978, p. 28)<sup>243</sup>

Embora Chodorow reforce a importância das experiências infantis na formação de mães carinhosas, a postura de Ellis, na verdade, influencia o desejo de Meredith em agir de modo oposto ao de sua criação. Desse modo, mesmo que o contato inicial entre Meredith e Zola demonstre que não existe um “instinto materno” na fisiologia feminina, ao explicitar que deseja ser uma boa mãe, tem-se a premissa necessária para que Meredith, de fato, assuma um comportamento diferente do que fora apresentado por Ellis.

<sup>242</sup> “That every relationship that we have is really just another version of that first relationship. It's just us trying over and over again to get right.” (6:19)

<sup>243</sup> “People who adopt children certainly want them as much as, and perhaps more than, some of those who have their own, and certainly behave in equally nurturant ways toward them. How a person parents, moreover, is to a large extent determined by childhood experiences and conflicts. No psychoanalyst, ethologist, or biologist would claim that instinct or biology by themselves generate women’s nurturance.” (CHODOROW, 1978, p. 28)

Apesar dos receios iniciais, o casal inicia os trâmites da adoção. Para isso, legalizam o matrimônio<sup>244</sup> e se preparam para a entrevista com a assistente social. Visivelmente nervosa, Meredith gagueja e, mesmo com medo, termina sendo sincera ao expressar o que sente: “Eu sou uma cirurgiã. E... sou uma boa cirurgiã. E eu quero ser uma boa mãe. Sinceramente, eu não sei muito sobre isso. Mas estou pronta para aprender e eu aprendo rápido. E vou fazer o que for preciso para me tornar uma boa mãe” (7:21).<sup>245</sup>

Entretanto, considerando que a desintegração da família é o que proporciona a continuação dos dramas familiares televisivos (FEUER Apud DOW, 1996), no mesmo dia em que a custódia do bebê é concedida, por conta de uma desavença profissional, o casal separa-se temporariamente.<sup>246</sup> Desse modo, Meredith termina por levar Zola para casa, sozinha.

Paralelamente ao processo de adoção, a trama da série apresenta outro *plot* relacionado à mesma temática: Cristina descobre-se, novamente, grávida. Apesar de ter pedido conselhos a Ellis sobre a possibilidade em conciliar a vida afetiva à carreira (3:14) e, mesmo questionando os motivos de Bailey para ter levado a gravidez adiante, em nenhum momento Yang apresentou o desejo de gerar ou criar um bebê. Além disso, percebe-se a reação contrastante entre ela e o marido, quando comparado o comportamento dela ao de seu marido, Owen Hunt (Kevin McKidd), quando estão diante de um bebê.

Enquanto Owen, aparece encantado com a recém-nascida, a esposa, racionalmente, responde: “Os pequenos traços e olhos grandes ativam uma reação hormonal nos humanos. É autônomo. É o que nos impede de comê-los” (7:19).<sup>247</sup>

---

<sup>244</sup> Para os protagonistas, a cerimônia que conta como casamento fora a que fizeram por meio da troca de votos escritos em um *post it*. No entanto, para que possam adotar Zola, o casamento precisa ser oficializado legalmente (cerimônia que ocorre no *City Hall*).

<sup>245</sup> “Meredith: I’m a surgeon. And, uh, I’m a good surgeon. And I want to be a good mother. Honestly, I don’t know much about it. But I am ready to learn, and I’m a fast learner. And I will do whatever it takes to be a good mom.” (7:21)

<sup>246</sup> Visando o bem de Adele (que é a esposa do chefe do hospital e figura paterna substituta para Meredith), Grey altera um dos envelopes da triagem de Alzheimer para que Adele, portadora da doença, receba o medicamento real ao invés de receber o placebo. No entanto, independente do motivo, Derek sente a pesquisa prejudicada. Julgando o comportamento da esposa como ‘moralmente incorreto’, ele a questiona: “Como você não sabe a diferença entre certo e errado? [...] Eu não sei como criar uma criança com uma pessoa que não entende que existe o certo e o errado no mundo” (7:21)

<sup>247</sup> “Cristina: Its small features and oversized eyes trigger a hormonal response in humans. It’s autonomic. It’s what keeps us from eating them” (7:19).



Imagem 52: Reação contrastante entre Owen e a Cristina em relação ao bebê | Direitos reservados à emissora ABC.

Apesar de o comportamento de Cristina divergir dos demais médicos que aparecem encantados com o bebê, isto não a torna uma personagem má, nem pressupõe que ela odeie crianças. Ao contrário, tanto Meredith quanto Callie a chamam para ser madrinha de suas respectivas filhas. Contudo, quando se descobre grávida, Yang chama o marido para conversar.

Ao entrar na sala a reação de Cristina – que esconde o rosto com as mãos – torna clara a angústia gerada pelo assunto. Apesar de surpreso, desconsiderando a linguagem corporal e o tom de voz utilizados por Cristina, Owen demonstra certa felicidade e se aproxima na tentativa de tocar a barriga da esposa. Mesmo sendo uma cena que retratará um momento de divergência do casal, não há nenhuma trilha musical. Entretanto, na iluminação se preserva a predominância de sombras bem marcadas, deixando os objetos em segundo plano mais escurecidos, dando destaque aos personagens, ainda que parte do rosto deles fique sombreada.

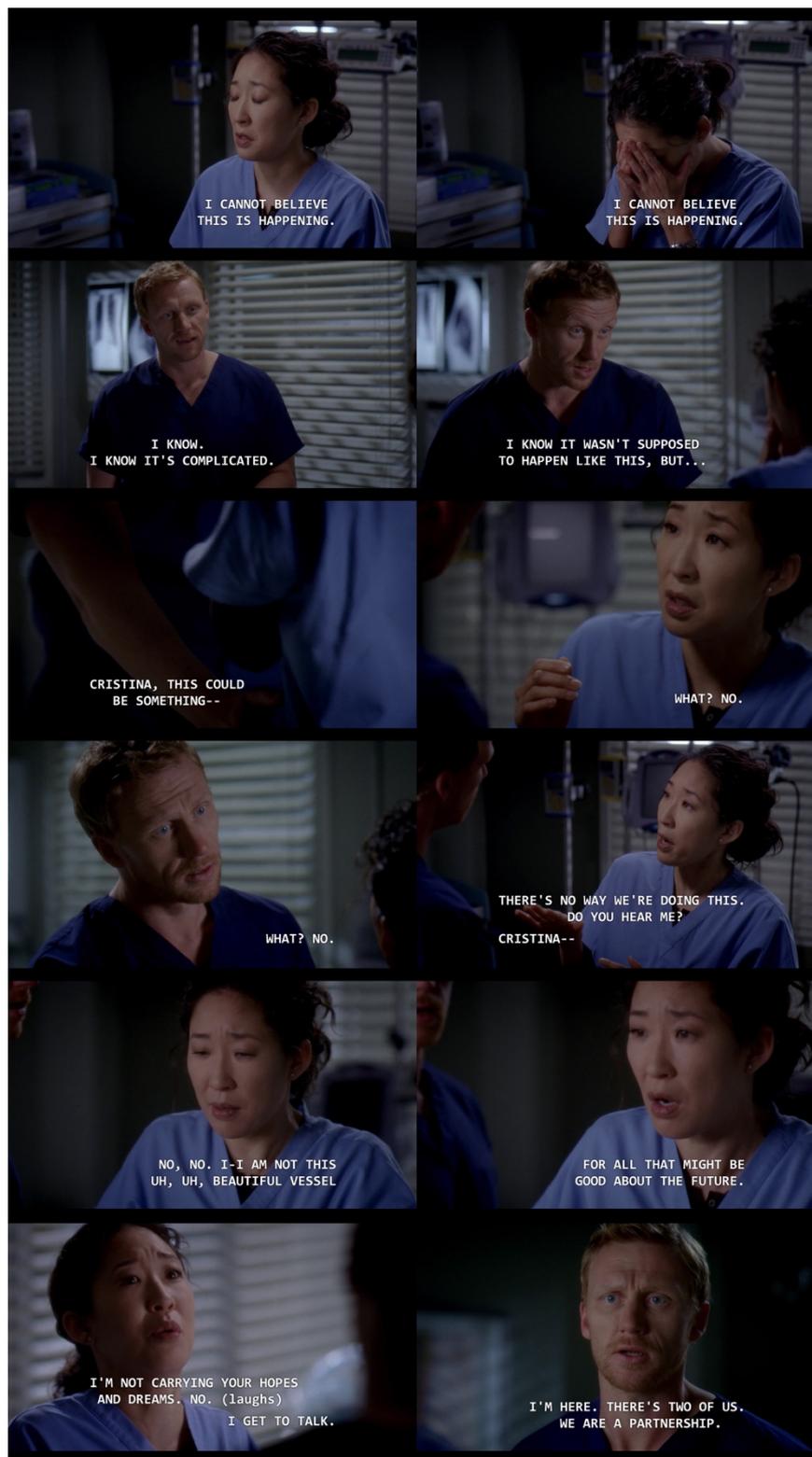


Imagem 53: Início da divergência sobre a gestação | Direitos reservados à emissora ABC.

Cristina: Estou grávida [...]. Não acredito que isso está acontecendo.

Owen: Eu sei. Eu sei que é complicado. Sei que não era para acontecer desse jeito, mas... Cristina, isso pode ser alguma coisa...

Cristina: *Eu não sou um vaso bonito sobre tudo que pode ser bom no futuro. Não estou carregando suas esperanças e sonhos.* Não.

Owen: Eu tenho direito de falar. Eu estou aqui. Somos dois e estamos em um relacionamento. Será que podemos... pensar juntos? Pode ser? Eu sei quem você é. Eu sei o que você quer. Eu amo você. Não amo o potencial incubador do seu útero. Amo você. Por que eu iria querer que você fizesse algo que te deixaria miserável? Você acha que te amo mais quando você está miserável? [...] Mas, eu acho que existe um jeito...

Cristina: Não, não!

Owen: Eu ainda tenho direito de falar. Existe uma forma de fazermos isso dar certo sem arruinar sua vida ou atrasar sua carreira. (7:22)<sup>248</sup>

Na esfera do diálogo, percebe-se que tanto quando Cristina pergunta para Meredith sobre a reação de Derek ao descobrir que ia ser pai – “O mundo dele ficou completo ao descobrir que seu útero não está vazio e seco?” (6:23)<sup>249</sup> – quanto agora ao dizer “Eu não sou um vaso bonito sobre tudo que pode ser bom no futuro. Não estou carregando suas esperanças e sonhos”, a personagem recorre primeiro à ironia e agora à metáfora, para expressar o que pensa em relação à maternidade. Contudo, “é importante notar aqui que a metáfora funciona como a ironia em que dois discursos estão presentes, mas que a relação entre eles está aberta a negociação” (FISKE, 1986, p.401)<sup>250</sup>.

Uma das interpretações possíveis, pensando em um viés feminista e oposto à ideologia dominante, é que estes diálogos expressam uma crítica à sociedade patriarcal que estabelece que ao engravidarem, as mulheres alcançarão o ideal de vida para que vieram ao mundo e que, somente quando isso ocorrer, tanto elas quanto seus respectivos parceiros terão uma vida completa. Como se, a partir da gestação, pudesse ser preenchido um suposto vazio existencial presente no cerne das mulheres. Entretanto, os diálogos de Cristina colocam essa expectativa como sendo algo que, na narrativa, parte somente do polo masculino, sendo, portanto, rejeitada por parte dela enquanto mulher.

Por outro lado, é importante ressaltar que, espectadores com repertórios socioculturais distintos podem se identificar ao posicionamento (conservador) de Owen e considerar a visão da personagem como sendo autocentrada. Assim, por meio da exploração do dissenso, a série pode manter sua popularidade mesmo ao abordar uma temática tabu. Como destacado por Fiske

<sup>248</sup> “Cristina: I’m pregnant [...] I cannot believe this is happening. / Owen: I know. I know it’s complicated. I know it wasn’t supposed to happen like this, but ... Cristina, this could be something ... / Cristina: I am not this beautiful vessel for all that might be good about the future. I’m not carrying your hopes and dreams. No./ Owen: I get to talk. I’m here. There’s two of us. We are a partnership. Can we just ... just think together? Is that okay? I know who you are. I know what you want. I love you. I don’t love the incubating potential of your womb. I love you. Why would I want to do something that would make you miserable? Do you think I love you more when you’re miserable? [...] But... I think there’s a way.../ Cristina: No, no! / Owen: I-I still get to talk. There is a way to make this work without it ruining your life or derailing your career.” (7:22)

<sup>249</sup> “Cristina: Was his world made whole because your womb is not empty and dry?” (6:23)

<sup>250</sup> “[i]t is worth noting here that metaphor works like irony in that two discourses are present but the relationship between them is open to negotiation.” (FISKE, 1986, p.401).

“[...] todo texto televisivo, para ser popular, deve conter contradições não resolvidas dentro de si, para que assim os espectadores possam explorá-las e encontrarem semelhanças estruturais com as suas próprias relações sociais e identidade” (1986, p.392).<sup>251</sup> Porém, destaca-se que por meio da “noção do autor-no-texto que funciona através da preferência dada a certas leituras e da tentativa de impô-las sobre os leitores” (FISKE, 1986, p.394)<sup>252</sup>, é possível perceber o viés *pro-choice* preferido pela criadora da série.

Conhecendo as ambições profissionais de Cristina, para tentar persuadi-la a conciliar maternidade e carreira, Owen utiliza um tom calmo e apresenta uma expressão afetuosa. No entanto, ambas as vezes em que ele se aproxima fisicamente, Cristina o repele. Ao perceber que essa argumentação não é suficiente, Hunt recorre à justificativa quase religiosa. Apesar da ironia de Cristina, que diz que mal pode esperar para ouvir o discurso sobre quando a vida começa, este diálogo entre eles é extremamente importante. Primeiramente, por meio dele é possível destacar que, justamente por respeitar e gostar de crianças, Cristina deseja o melhor para elas: serem criadas por pessoas que as amem.

Cristina: Eu não quero ter um bebê.  
 Owen: Bom, você tem um.  
 Cristina: Você está sendo pró-vida?  
 Owen: Você está grávida de quantas semanas?  
 Cristina: Isso não importa.  
 Owen: Claro que importa.  
 Cristina: Ok, claro. Você me diz quando a vida começa. Mal posso esperar pra ouvir...  
 Owen: Não sei. Ele tem mãos?  
 Cristina: Eu não acredito que você está fazendo isso.  
 Owen: Só estou fazendo uma pergunta.  
 Cristina: Eu não quero ter um bebê. *Eu não odeio crianças. Eu respeito crianças. Acho que elas deveriam ter pais que as querem.* (7:22)<sup>253</sup>

Como em nenhum momento anterior a este diálogo, Owen havia expressado alguma crença religiosa, a argumentação dele falha duplamente, visto que,

É impreciso colocar a questão do aborto como um argumento moral sobre a vida começar no momento da concepção. Não há um consenso geral entre

<sup>251</sup> “[...] all television texts must, in order to be popular, contain within them unresolved contradictions that the viewer can exploit in order to find within them structural similarities to his or her own social relations and identity.” (FISKE, 1986, p.392).

<sup>252</sup> “notion of the author-in-the-text which works through the form to prefer certain readings and to attempt to impose these upon the reader.” (FISKE, 1986, p.394)

<sup>253</sup> “Cristina: I don't want a baby. / Owen: Well, you have one. /Cristina: Are you getting all life-y on me? / Owen: How late are you? / Cristina: That does not matter. / Owen: Of course it matters. / Cristina: Okay, fine. You tell me when life begins. You know, I can't ... I can't wait to hear this one. / Owen: I don't know. Does it ... does it have hands? / Cristina: I cannot believe you are doing this. / Owen: I'm just asking a question. / Cristina: I don't want one. I don't hate children. I respect children. I think they should have parents who want them.” (7:22)

religiões diferentes [...]. Opiniões sobre o aborto variam de uma religião para outra e têm mudado com o passar do tempo. (SMITH, 2005, p.70)<sup>254</sup>



Imagem 54: *Pro-choice versus pro-life* | Direitos reservados à emissora ABC.

Além disso, Owen apresenta uma justificativa ‘cristã’<sup>255</sup> para uma personagem criada sob os preceitos judeus,<sup>256</sup> de modo que o argumento não condiz com a doutrina religiosa da personagem. No entanto, não se pode planificar o comportamento do marido. Mesmo que esse diálogo se assemelhe ao conceito explorado pelo discurso moralista das pessoas “pró-vida”, a fala de Owen está atrelada ao modo como o personagem lida com as questões pertinentes à vida.

Por ser um veterano de guerra, Hunt demonstra problemas em relação à morte. Por exemplo, no episódio em que Teddy Altman (Kim Raver) pede que ele seja o segundo médico a assinar uma autorização que permite que uma personagem em estágio terminal de câncer

<sup>254</sup> “It is inaccurate to frame the abortion debate as a moral argument over whether the human life begins at the moment of conception. There is no general agreement among different religious faiths [...]. Opinions about abortion vary from one religion to the next, and have changed over time.” (SMITH, 2005, p.70)

<sup>255</sup> Toma-se por base o cristianismo para se referir ao discurso pró-vida, visto que é uma religião mundialmente conhecida. Contudo, por não ser o escopo deste trabalho, não será feito um levantamento referente às demais religiões que compartilham da mesma visão sobre o aborto.

<sup>256</sup> Mesmo que não se possa afirmar que Cristina exerça práticas religiosas, por ter um padrasto judeu, em diversos episódios a personagem comenta sobre os ritos e tradições da religião em que foi criada.

coloque um fim na própria vida (6:18) por meio de eutanásia (*physician-assisted suicide*), Owen faz de tudo para impedir que isso ocorra. Em montagem paralela, é exibido o trauma de Hunt por desistir de tentar salvar de um soldado na guerra do Iraque depois de um bombardeio. Logo após os últimos suspiros do companheiro de batalha, o helicóptero de resgate chega. A culpa carregada pelo personagem por não ter salvo o amigo e a experiência de guerra fazem com que o personagem valorize a vida. Mesmo compreendendo os motivos dele, não se minimiza o fato de que a interferência do personagem, tanto para impedir a eutanásia, quanto o aborto, são nocivas às pessoas as quais, com muita dificuldade, optaram por isso.

Assim, apesar de não obter sucesso com os argumentos anteriores, Owen não desiste de tentar dissuadir a esposa. Por acreditar ser possível fazer com que Cristina mude de opinião, ele busca novas soluções como, por exemplo, se dispor a ser o cuidador primário do bebê. Mesmo que a sugestão do marido pareça genuína, o diálogo entre eles é bastante problemático, pois enfatiza a vontade unilateral do personagem masculino sobre um corpo que não o pertence.

Owen: Eu posso tirar licença por seis meses ou um ano.

Cristina: Não, você não pode.

Owen: Sim, eu posso. Tenho certeza que ninguém vai me demitir. [...] Pare de falar 'não'. Eu estou falando pra você, eu quero isso. Eu posso fazer isso. Isso não tem que ser seu problema. Vai ser problema meu, você nem vai...

Cristina: O que? Notar? Vai ser um bebê. Eu não sou um monstro. Se eu tiver um bebê... eu vou amá-lo.

Owen: Esse é o problema? Que você vai amá-lo? Esse é um problema que a gente pode resolver.

Cristina: Você está rindo agora?

Owen: Não, não. Eu só... É que... Eu amo você. Cristina: Você sequer me ouviu?

Owen: Sim. Mas estou tentando encontrar alguma forma de encontrar um meio-termo.

Cristina: Ok. Quer saber? Não tem meio-termo. Ninguém tem meio bebê. E eu não quero ter um. Ok? Não é sobre trabalho. Não é pelo conflito de horários. Eu não quero ser mãe. (7:22)<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> "Owen: I could take a leave for six months or a year. / Cristina: No, you couldn't. / Owen: Yes, I ... Sure, I could. They're not gonna fire me. / Cristina: No. / Owen: Stop saying no. I'm telling you, I want this. I can do this. This does not have to be your problem. It'll be my problem. You wouldn't even.../Cristina: What, notice? It'll be a baby. I'm not a monster. If I have a baby, I'll... I'll love it. / Owen: That's the problem. That you'll love it. That ... that's a problem that we can work with. Cristina: I'm sorry. Are you laughing right now? / Owen: No, no. I'm just ... I'm not ... I just ... I love you. / Cristina: Are you even listening to me? / Owen: Yes. I'm just trying to figure out some kind of a compromise. / Cristina: Okay, but you know what? There is no compromise. You don't have half a baby. I don't want one. Okay, I-it isn't about work. This isn't a scheduling conflict. I don't want to be a mother." (7:22)



Imagem 55: Cristina explicita que não quer se torna mãe | Direitos reservados à emissora ABC.

A construção do diálogo em relação a escolha dos enquadramentos revela que, embora estejam conversando entre si e, a princípio, no plano e contra-plano eles pareçam estar próximos, o plano aberto exhibe um grande distanciamento entre eles, tanto físico (no banco), quanto ideológico (sobre o aborto). Além disso, em determinados momentos, Cristina cobre o rosto com as mãos ou abaixa a cabeça, o que indica que, nenhum dos argumentos oferecidos pelo marido proporciona uma reação positiva por parte dela.

Cristina é absolutamente clara ao expressar que o problema não se encontra no possível conflito carreira *versus* maternidade. Explicitamente a personagem expõe que apenas não deseja se tornar mãe. No entanto, como observado por Smith, nem ela, nem qualquer outra mulher “deveria ter que justificar porque escolheu fazer um aborto, como se alguns motivos fossem moralmente aceitáveis, enquanto outros não” (2005, p.90).<sup>258</sup>

Ignorando completamente o que a esposa acabara de falar, o marido ainda tenta validar a “capacidade” de Cristina em ser uma boa mãe, como se o incentivo masculino fosse o elemento fundamental para fazê-la mudar de ideia. Devido a ineficiência do argumento, Owen passa a fazer chantagem emocional. Esta atitude demonstra a falta de compreensão do personagem masculino quanto à dimensão do pedido que faz, como se pedir para a mulher levar uma gestação adiante fosse tão banal quanto ganhar um simples presente. Além disso, Hunt utiliza o “amor” de Cristina por ele como um dos argumentos manipuladores para tentar fazer com que a esposa prosseguisse com a gestação.

Owen: Cristina, você me ama?

Cristina: Claro que sim.

Owen: Você confia em mim?

Cristina: ...sim.

Owen: Você seria uma ótima mãe. Você seria. Eu sei que você não acredita em mim, mas é verdade. Apenas pense sobre isso mais um pouco, sobre esta ideia terrível de que você poderia amar um bebê. Por mim, pensa mais um pouco sobre isso...

Cristina: Você me ouviu?... Quer dizer, ok. *Por que eu faria isso?*

Owen: *Porque você me ama. [...] Por isso. (7:22)*<sup>259</sup>

<sup>258</sup> “Any women should be asked ever to justify why she chose to have an abortion, as if some reasons are morally accepted while others are not.” (SMITH, 2005, p.90)

<sup>259</sup> Owen: Cristina, do you love me? / Cristina: Of course I do. / Owen: Do you trust me? / Cristina: I ... y-yes. / Owen: You'd be a great mother. You would. I-I know you don't believe me, but it is true. Just sit with this for a little while, this terrible idea that you might love a baby. Just for me, sit with it ... / Cristina: Did you even hear ... I mean, okay. *Why would I do that?* / Owen: *Because you love me. You love me. That's why. (7:22)*

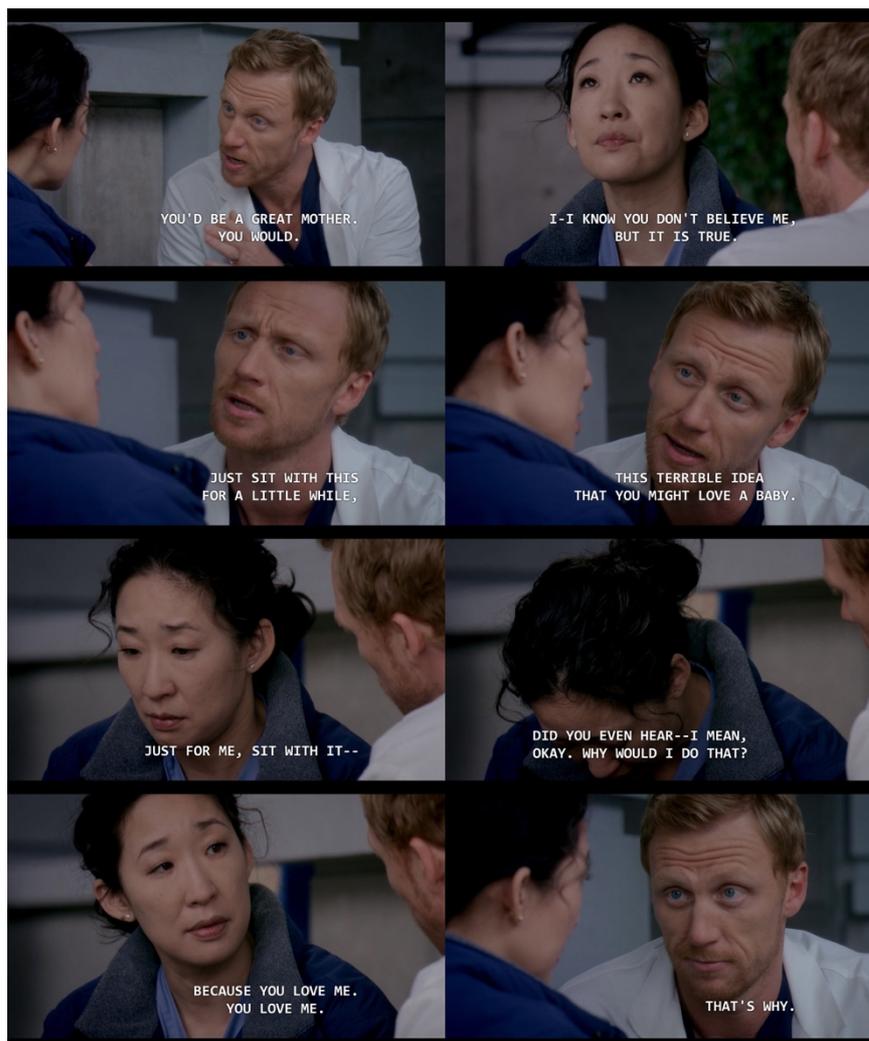


Imagem 56: Chantagem emocional feita pelo personagem masculino | Direitos reservados à emissora ABC.

Apesar de Cristina não precisar se justificar, ao dizer que não quer ser mãe, ela expõe claramente que não existe uma solução ao problema. Independentemente das inúmeras ideias pragmáticas que o marido tente encontrar,

[...] a maternidade das mulheres não é algo que pode ser ensinado simplesmente dando bonecas a elas ou dizendo que elas devem ser mães. Não é algo que uma menina pode aprender por imitação comportamental ou por decidir que quer fazer o que outras garotas fazem. Nem o poder dos homens sobre as mulheres pode explicar a maternidade. Nem os homens em particular, nem a sociedade em geral – através da mídia, distribuição de renda, políticas de bem-estar social e escolas – podem obrigar as mulheres a se tornarem mães e esperar que elas cuidem de seus filhos. Eles não podem exigir ou forçar que elas forneçam cuidados parentais adequados, a menos que elas, em algum nível inconsciente ou consciente, tenham capacidade e o senso de maternidade para fazer isso. (CHODOROW, 1978, p.33)<sup>260</sup>

<sup>260</sup> “[...] the mothering that women do is not something that can be taught simply by giving a girl dolls or telling her that she ought to mother. It is not something that a girl can learn by behavioral imitation, or by deciding that

Sabendo que não haverá um consenso na discussão, Yang agenda um aborto. Desta vez, no entanto, antes de anunciar a decisão ao marido, diferindo das outras conversas, que ocorreram no ambiente de trabalho, Cristina decide comunicá-lo na casa que dividem. Apesar de as cenas anteriores terem sido conflituosas e, de a primeira delas, ter uma iluminação com sombras bem marcadas, as características que melhor explicitavam o conflito, eram a linguagem corporal, o distanciamento físico, a ausência de troca de olhares, ou a troca de olhares de espanto e/ou julgamento em relação a algumas das argumentações. Nesta cena, porém, quando Cristina chega em casa, a iluminação *low-key* torna o ambiente menos acolhedor e mais sombrio. Tornando possível antecipar que a conversa entre eles também terá um tom mais sombrio que as anteriores:

Cristina: Marquei o aborto. Desculpa se isso te deixa chateado. Desculpa se não era o que você queria. Mas eu não consigo mais falar sobre isso. Eu preciso deitar. Me sinto um lixo.

Owen: Isso é um casamento. Eu atrelei minha vida a você. Você não decide isso sem mim. Está me vendo aqui de pé?

Cristina: Minha cabeça está me matando.

Owen: Em um casamento você faz concessões, você faz sacrifícios. Eu fiz muitos, e agora estou pedindo para você fazer algo por mim. Será que você pode simplesmente considerar fazer alguma coisa por mim?

Cristina: Ter um bebê? Não é como decidir entre pedir pizza ou comida tailandesa. Não tem como ceder um pouco em ter um bebê.

Owen: Cristina, estou te pedindo ...

Cristina: E eu estou dizendo não! (7:22)<sup>261</sup>

---

she wants to do what girls do. Nor can men's power over women explain women's mothering. Whether or not men in particular or society at large – through media, income distribution, welfare policies, and schools – enforce women's mothering, and expect or require a woman to care for her child, they cannot require or force her to provide adequate parenting unless she, to some degree and on some unconscious or conscious level, has the capacity and sense as maternal to do so.” (CHODOROW, 1978, p.33)

<sup>261</sup> “Cristina: I made an appointment to terminate the pregnancy. I'm sorry if this upsets you. I'm sorry if this isn't what you wanted. But, I cannot talk about it anymore. I need to lie down. I feel like crap. / Owen: This is a marriage. I tied my life to you. You don't decide this without me. Do you see me standing here? / Cristina: My head is killing me. / Owen: You give in a marriage. You make sacrifices. I've made many, and I am asking you to do something for me. Can you simply consider doing something for me? / Cristina: Have a baby? This isn't pizza versus Thai. You don't give a little on a baby. / Owen: Cristina, I am asking you ... Cristina: I am saying no!” (7:22)



Imagem 57: Decisão da mulher e falta de compreensão masculina | Direitos reservados à emissora ABC.

Quando Cristina informa ao marido que marcou o aborto, o tom de Owen, que anteriormente fora terno, muda para um tom agressivo, de raiva. Ao perguntar se a esposa o vê, na cena em que isso acontece, Cristina aparece em primeiro plano e ele está ao fundo, desfocado. Além de estar de costas ao marido, como somente ela está em foco, reitera-se que neste momento, ela de fato não considera a presença dele, estando absorva em si mesma. Em contraposição a isso, a alteração no comportamento masculino certifica que o personagem acredita ter o direito de impor a própria vontade sobre o corpo da mulher.

Desse modo, por não ser possível estabelecer um consenso, a decisão final sobre gerar ou não um bebê cabe à mulher, visto que é ela quem carregará “o trauma emocional e físico – e em último caso, a obrigação financeira – de levar uma gravidez indesejada até o fim”, desse modo, ninguém deve “ter o controle [sobre o corpo delas] – nem a igreja, nem o estado, nem o marido, nem os pais, nem o namorado” (SMITH, 2005, p. 65)<sup>262</sup>.

Ao perceber que nem argumentação gentil, nem os privilégios do patriarcado conseguirão fazer com que Cristina mude de ideia, Owen coloca a esposa para fora de casa.



Imagem 58: Owen expulsa a esposa de casa | Direitos reservados à emissora ABC.

Owen: Saia.

Cristina: Você está... Porque estou negando um bebê, você está tentando...

Owen: Porque você negou parte de uma decisão, porque você negou um casamento.

Cristina: Oh, como você ousa...

<sup>262</sup> “The right to choose to end an unwanted pregnancy is central to women’s control over their own bodies and reproductive lives. No one else should have this control – not the church, state, husband, parents, or boyfriend. The reason is simple: Women must bear the emotional and physical trauma – and ultimately the financial burden of carrying an unwanted pregnancy to term.” (SMITH, 2005, p. 65)

Owen: Saia!<sup>263</sup>

Ao expulsá-la, Hunt aparece em um plano próximo e Cristina está ao fundo completamente desfocada, como se não existisse. Pelo fato de, em geral, o ambiente do lar ser associado à figura feminina, ao colocá-la para fora, é como se houvesse um jogo de forças, em que o marido quisesse estabelecer que ele é quem detém maior poder nesta relação. Como exposto por Chodorow:

Por causa da responsabilidade de cuidar dos filhos, a principal localização social das mulheres é doméstica. Os homens também estão envolvidos com determinadas funções domésticas, [mas, eles] encontram uma localização social primária na esfera pública. [...] A localização dos homens na esfera pública, portanto, define a sociedade como masculina. Isto dá aos homens o poder de criar e forçar o controle sobre instituições sociais e políticas, importantes entre eles para [que possam] controlar o casamento como uma instituição que expressa os direitos dos homens nas capacidades sexuais e reprodutivas das mulheres e reforça esses direitos. (1978, p. 9)<sup>264</sup>

Desse modo, ao deixá-la sem um lar e dar a última palavra, ele se mantém no polo mais forte do relacionamento, porque

[...] todo parceiro de uma cena sonha com a ‘última palavra’. Falar por último, ‘concluir’, é dar um destino a tudo que se disse, é dominar, possuir, dar, atribuir o sentido: no espaço da fala, aquele que vem por último ocupa um lugar soberano, ocupado, segundo um privilégio regulamentado, pelos professores, os presidentes, os juízes, os confessores: todo combate de linguagem [...] visa à posse desse lugar; pela última palavra eu vou desorganizar, ‘liquidar o adversário’, infligir lhe uma ferida (narcísica) mortal, vou reduzi-lo ao silêncio, castrá-lo de toda fala. (BARTHES, 1981, p.39)

Expulsa de casa, Yang busca abrigo na casa de Meredith. Ironicamente, ao chegar lá, depara-se com a amiga, também temporariamente separada, e com o bebê recém adotado. Por ser o último episódio da temporada, no episódio seguinte, para confundir o espectador, tem-se a breve impressão que a pessoa dividindo tanto a cama, quanto as tarefas em relação ao bebê é o Derek. Porém, quando Meredith realmente levanta, é Cristina quem está ao lado dela.

<sup>263</sup> “Owen: Get out. / Cristina: Are you ... Because I'm denying you a baby, you're trying.../ Owen: Because you denied me part of the decision, because you denied me a marriage / Cristina: Oh, how dare you.../ Owen: Get out!” (7:22)

<sup>264</sup> “Because of their child-care responsibilities, women’s primary social location is domestic. Men are also involved with particular domestic units, [...] men find a primary social location in the public sphere. [...] Men’s location in the public sphere, then, defines society itself as masculine. It gives men power to create and enforce institutions of social and political control, important among these to control marriage as an institution that both expresses men’s rights in women’s sexual and reproductive capacities and reinforces these rights.” (CHODOROW, 1978, p. 9)



Imagem 59: Divisão de tarefas domésticas | Direitos reservados à emissora ABC.

Percebe-se, assim, que as amigas adaptaram a rotina e agora dividem as tarefas relacionadas ao cuidado de Zola, o que certifica que, além de não odiar crianças, caso Cristina realmente quisesse ser mãe, ela teria condições de ajustar o desejo à vida cotidiana.

Apesar de Yang já ter explicitado esses fatores ao marido, que se recusara a compreender, Grey procura Owen para tentar exibir a história por outro ponto de vista. Ao reconhecer que Cristina é semelhante à Ellis, Meredith tenta explicar os traumas que uma gestação indesejada poderia acarretar tanto na vida da mulher, quanto na da criança.

Meredith: Ela não fez o aborto. Ela quer fazer, mas não consegue por sua causa, porque ela te ama. E ao invés de amá-la, você está punindo ela (*sic*). Por que? Por ser a mulher por quem você se apaixonou?

Owen: Isso não é da sua conta.

Meredith: Ok. Você quer saber o que vai acontecer se Cristina tiver um bebê que ela não quer? Isso vai quase matá-la. Tentar fingir que ela ama uma criança tanto quanto ama cirurgias vai quase matá-la, e isso vai quase matar seu filho também. Você sabe o que é ser criada por alguém que não queria ter você? Eu sei. Saber que você atrapalhou a carreira da sua mãe? Eu sei. Eu fui criada por uma Cristina. Minha mãe era uma Cristina. E como a filha que ela não queria, eu estou falando, não faça isso com ela, porque ela é terna e se

preocupa. Ela não vai conseguir. A culpa de ressentir o próprio filho vai comê-la viva. (8:01)<sup>265</sup>

Embora a personagem não vilanize a amiga, como o fizera anteriormente ao falar sobre a própria mãe, esse diálogo evidencia que, além de querer evitar as frustrações de Cristina, Meredith não quer que o bebê corra o risco de repetir a história dela, que ao sentir-se rejeitada e menosprezada, tentou suicídio. Mesmo que Smith (2005) acredite que a única forma de se lutar pela igualdade de gênero e começar a mudar o cenário político seja a defesa da legalização do aborto sem culpa, no qual as mulheres não deveriam ter de justificar as próprias escolhas, quando a criadora da série expõe um assunto polêmico em um produto *mainstream* se faz necessária uma explicação para que assim o público possa compreender melhor a situação e aceitar a temática sem atribuir culpa à Cristina.

Em uma tentativa de esboçar uma compreensão sobre o assunto, após ouvir a fala de Meredith, Owen procura a esposa e decide acompanhá-la para que ela realize o procedimento (8:2). Desse modo, os espectadores são preparados para presenciar, no horário nobre da televisão americana, uma cena de aborto. Como no filme *L'Une chante, l'autre pas* (Agnès Varda, 1977), se terá acesso ao local onde ocorrem os abortos. Diferindo do filme de Varda, que ao invés de exibir a mulher prestes a abortar foca-se nos equipamentos, *Grey's Anatomy* faz o oposto. Além disso, na série, se terá acesso à figura do médico que explica para Cristina o procedimento que está prestes a acontecer. Como a situação vivenciada por Yang é bastante pesada, a iluminação da cena não permite visualizar o ambiente por completo. Mesmo estando em uma sala de hospital, apenas o rosto dos personagens aparece nitidamente iluminado e, ainda assim, há uma predominância de sombras especialmente sob o rosto do médico. Contudo, nos planos próximos de Owen e Cristina a iluminação permite que o espectador veja nitidamente a expressão facial de ambos.

Ao adentrar um espaço que é tão íntimo à Cristina, o espectador terá uma visão dicotômica sobre o aborto. Se por um lado, a personagem exerce o direito de tomar decisões sobre o próprio corpo; por outro, é visível o sofrimento acarretado pela situação, bem como o excesso de carga emocional vivenciado. Embora o espectador já tenha visto a cena da

---

<sup>265</sup> “Meredith: She didn't have the abortion. She wants to and she can't do it because of you, because she loves you. And instead of loving her, you're punishing her. For what? For being the woman that you fell in love with? / Owen: This isn't any of your business. / Meredith: Okay, do you know what will happen to Cristina if she has a kid that she doesn't want? It will almost kill her. Trying to pretend that she loves a kid as much as she loves surgery will almost kill her, and it'll almost kill your kid. Do you know what it's like to be raised by someone who didn't want you? I do. To know you stood in the way of your mother's career? I do. I was raised by a Cristina. My mother was a Cristina. And as the child she didn't want, I am telling you, don't do this to her, because she's kind and she cares and she won't make it. The guilt of resenting her own kid will eat her alive.” (8:01)

curetagem de Meredith, que também estava emocionalmente abalada, agora, por ser uma escolha de Yang, é importante apresentar que esta decisão acarreta sim uma carga de tristeza. Diferindo de Grey, no plano aberto em *plongée* Cristina não está com as pernas para cima, o que dá a impressão de que há uma tentativa em minimizar o impacto do plano.



Imagem 60: Momento sensível entre Owen e Cristina: explicação sobre procedimento de aborto | Direitos reservados à emissora ABC.

Novamente, assim como na cena da curetagem, mantém-se o padrão da iluminação *low-key*, com predominância de sombras bem marcadas. Desta vez, no entanto, há uma maior saturação visto que é uma cena que ocorre no presente diegético. Na banda sonora, ouve-se uma música não-diegética, ambas características corroborando a criação de uma atmosfera triste e sombria. A alternância de planos próximos entre Yang e o médico enquanto ele pergunta se a personagem deseja tomar um diazepam, permitem ao espectador ver o semblante de Cristina, que aparece com os olhos lacrimejando, enfatizando a dor sentida ao optar pelo aborto.

Para que possa iniciar o procedimento, o médico precisa se certificar sobre a decisão de Yang. Após realizar a pergunta, a câmera enquadra o rosto de Owen, e por meio de um movimento de câmera (*travelling/dolly in*), aproxima-se ainda mais do personagem, enfatizando a fisionomia dele. Por se tratar de um momento controverso para Cristina, ao exibir o semblante do marido em um plano relativamente longo, cria-se certa suspense no desenvolvimento da cena, como se ainda fosse possível que ela mudasse de ideia.

No entanto, com os olhos fechados e sem dizer uma palavra, Cristina faz um gesto afirmativo com a cabeça para que o médico dê continuidade ao procedimento. Somente após sinalizar que deseja prosseguir com o aborto, Yang abre os olhos e procura a mão do marido. Contudo, cria-se uma fissura no relacionamento deles, que deste momento em diante, está fadado ao fim.

A música não-diegética permanece na cena posterior, mantendo a atmosfera melancólica. Logo após o aborto de Cristina a trama exhibe o momento em que Meredith e Derek perdem temporariamente a guarda de Zola, bebê que haviam adotado recentemente. Ao descobrir que o casal estava vivendo em casas separadas e que Meredith acabara de ser demitida, a assistente social suspende a custódia de Zola. Tem-se então que ambas as amigas perdem seus respectivos bebês ao mesmo tempo. No entanto, enquanto a situação de Meredith aparece como um infortúnio melodramático, por conta da montagem – mesmo que o aborto seja uma escolha de Yang – certifica que ambas vivenciam momentos de dor e sofrimento.

Nesta sequência, pode-se notar que os personagens masculinos possuem uma posição mais terna em relação ao bebê/feto. No polo feminino, seja por um infortúnio ou por escolha, são as mulheres que não os mantêm: Cristina por meio do aborto e Meredith por prejudicar o processo de adoção ao omitir informações pessoais para assistente social e sequestrar a própria filha.

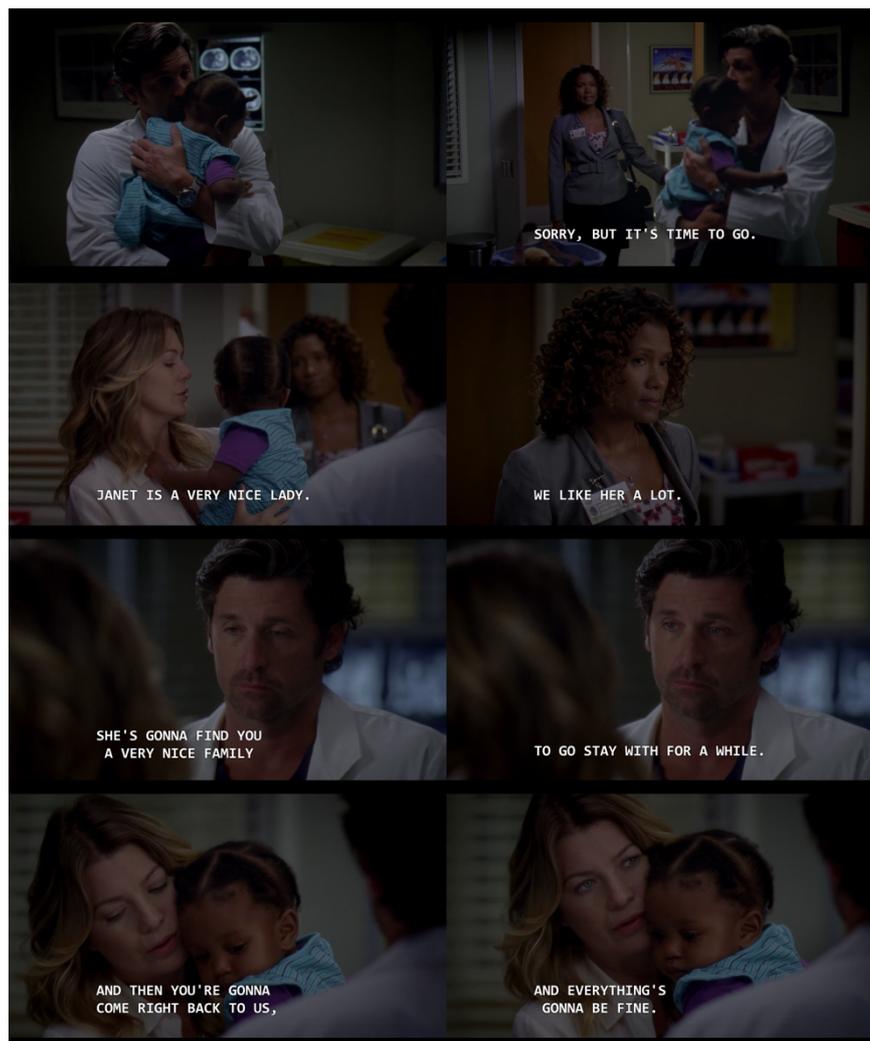


Imagem 61: Casal perde a guarda do bebê | Direitos reservados à emissora ABC.

Além disso, na cena em que a assistente social aparece para buscar Zola, é bastante significativo que Meredith é quem entrega o bebê para ela. Diferindo do modo desajeitado que tivera no contato inicial com o bebê, Grey agora assume uma postura materna ao informar, com a voz hesitante e triste, como cuidar da menina: “Ela gosta da mamadeira com temperatura ambiente, não muito quente. Ela não consegue dormir sem a girafa, que está no bolso da frente na bolsa de fraldas. Tem chupetas extras aqui. Você vai precisar delas quando colocá-la no carro” (8:2)<sup>266</sup>. Desse modo, ao invés de naturalizar a maternidade, demonstra-se que, com o tempo, a personagem tornou-se mãe. Fato este que é ainda mais enfatizado pela narração de

<sup>266</sup> “Meredith: She likes her bottle room temperature, not too warm. And she cannot sleep without that giraffe. It's in the front pocket of the diaper bag. And there's extra pacifiers in there. You're gonna need them when you put her in the car” (8:2)

Meredith: “Você acha que amor verdadeiro é a única coisa que pode partir seu coração. A única coisa que pode iluminar ou destruir sua vida. Então, você se torna mãe.” (8:2)<sup>267</sup>

Apesar de retornar ao emprego, para recuperar tanto o casamento quanto a filha, a punição de Grey é deixar de trabalhar com o marido. Assim, enquanto o casal não obtém novamente a custódia de Zola, Meredith passa a atender no setor de obstetrícia, realizando partos. Mesmo não sendo levada a sério pelos demais colegas de trabalho, que a satirizam tanto pela área quanto por estar usando *scrubs* cor de rosa, pode-se pensar que, de alguma forma, por acreditar não poder ter filhos e por ter acabado de perder a guarda de Zola, ao realizar partos, a personagem utiliza a profissão para se aproximar da maternidade.

Ao recuperar a custódia da filha e por estar em um momento decisivo da carreira, a personagem precisa escolher uma especialização e, apesar de não desejar seguir o legado da mãe, Grey acaba optando por se tornar cirurgiã geral.

Diferindo de Meredith, após o aborto, Cristina não sofre nenhuma punição em relação à carreira. No entanto, alguns episódios após o aborto, surgem divergências profissionais entre ela e o marido. Embora Owen, enquanto chefe do hospital, tente castigá-la ameaçando tirá-la dos serviços cardiológicos, Yang refuta. Mesmo assumindo a posição hierarquicamente superior no ambiente de trabalho, Hunt não apresenta argumentos racionais para fazer valer a punição. Ainda que a princípio pareça que a briga ocorreu por mero descontentamento quanto à insubordinação profissional de Cristina, com o desenrolar da cena, se perceberá que o estopim da discussão se deu pelo ressentimento oriundo da decisão da personagem em realizar um aborto.

Owen: Culpa? Eu não tenho nenhum motivo para me sentir culpado. Isso tudo é sobre você. Sempre é sobre você. Sobre o que você quer. Esta é sua posição. Nós vivemos como você quer. Você sempre consegue o que quer, toda vez! [...] É sobre como você constantemente me ignora! Constantemente! Você faz o que é bom pra você. Você não se preocupa com quem machuca pelo caminho.

Cristina: Foi uma cirurgia. Ok? Uma cirurgia.

Owen: Não foi uma cirurgia! Você está me ouvindo? *Foram todas as escolhas que fizemos no último ano.* Foi uma vida que eu imaginei para mim, ok? Não foi uma cirurgia.

Cristina: Sempre voltamos a isso?

Owen: Sim. Loucura que eu falaria sobre isso de novo, né?

Cristina: Ok, foi uma situação horrível, mas acabou. Seria muito pedir pra gente tentar esquecer isso?

---

<sup>267</sup> “You think that true love is the only thing that can crush your heart, the thing that will take your life and light it up or destroy it. Then, you become a mother.” (8:2)

Owen: *Você matou nosso bebê! Nunca esqueça disso!* (8:12)<sup>268</sup>



Imagem 62: Owen 'indiretamente' chama a esposa de assassina por ter realizado aborto | Direitos reservados à emissora ABC.

A cena que revela o motivo real da desavença entre eles ocorre durante a festa de aniversário de Zola (8:12). Inicialmente, há uma música de fundo que ameniza os cortes da montagem paralela que alternam entre a briga de Owen e Cristina na cozinha, e a festa de aniversário na sala. Apesar da divergência, o casal inicialmente mantém o decoro no ambiente

<sup>268</sup> "Owen: Guilt? I do ... I have nothing to be guilty about. This is all about you. It's always been about you. It's what you want. That's always been your position. We live like you want, how you want. You get whatever you want, all the time! [...] It's about how you constantly ignore me! [...] Constantly! You do what works for you. You don't care who you crush in the process. [...] Or who gets hurt! / Cristina: It was one surgery. Okay? It was one surgery. / Owen: It was not one surgery! Do you hear me? This was every choice we've made in the last ... it was ... it was a life that I envisioned for myself, okay? This is not one surgery. Cristina: It all comes back to this? / Owen: Yeah. Yeah. Crazy, right? That I would ever bring it up again. / Cristina: Okay, it was a horrible situation, but it's over. Is it too much to ask that we just try and forget it? / Owen: *You killed our baby!* You don't ever forget that!" (8:12)

público. No entanto, com o desenvolvimento da cena, a altura da voz de Hunt aumenta exponencialmente. Além disso, o tom das falas do personagem passa a ser mais agressivo. Embora anteriormente não se ouvisse a conversa do casal no ambiente da festa, por conta dos gritos, passa-se a ouvir burburinhos na sala, que acarreta na redução dos sons deste ambiente. Desse modo, passa a ser possível ouvir claramente Owen aos berros. Assim, quando o marido vocifera que Cristina matou o filho deles, cria-se um constrangimento a todos os personagens que, mesmo sem querer, escutam a discussão. O impacto da cena pode ser ainda mais enfatizado pela montagem dos planos. Durante a discussão de Hunt e Yang há uma alternância de planos próximos para que seja possível demarcar a raiva e os momentos de ironia apresentados pelo personagem masculino. Além disso, por meio de *close-ups*, observa-se de perto a dor e sofrimento de Cristina, visto que os olhos da personagem lacrimejam. Em montagem paralela, exibe-se um plano aberto dos médicos na sala, todos estão parados como em um *tableau vivant* e olham em direção ao lugar onde o casal está discutindo, porém, apresentam uma expressão facial que reitera o momento constrangedor. Após isso, serão exibidos *close-ups* de vários personagens que estão na sala, prolongando ainda mais o momento desconfortável. Considerando que o motivo da discussão do casal coloca a mulher em uma posição de humilhação pública perante os demais colegas de trabalho, nota-se um peso desigual entre a visão patriarcal e o direito da mulher em tomar decisões sob o próprio corpo.

Apesar do julgamento exercido pelo polo masculino, para tentar recuperar o casamento, Cristina e Owen começam a fazer terapia de casal. No entanto, não há um diálogo entre eles e sim uma troca de acusações em que o marido segue utilizando os mesmos argumentos das brigas em relação ao aborto. Este atrito entre eles culminará na traição de Owen com outra mulher. Ao interrogar o marido sobre o ocorrido, ele admite que sequer sabe o nome da pessoa com quem tivera relações extraconjugais. Neste momento, observa-se que a traição masculina não é justificada puramente pelo desejo, e sim como uma forma de punir a mulher por não ter seguido os moldes impostos pela sociedade patriarcal. Ao desejar que a esposa sentisse a mesma dor que ele sentira ao presenciar o aborto, a traição é utilizada pelo personagem masculino como mecanismo de vingança.

Reitera-se, portanto, que quando Meredith e Cristina, de algum modo, prejudicam ou não permitem que o sonho e o desejo de seus parceiros sejam plenamente realizados, ambas são punidas. Ao prejudicar a pesquisa feita por Derek (que tinha como intuito encontrar a cura para o Alzheimer), Meredith perde o emprego e a guarda da filha, e para que possa recuperar ambos, ela tem de abdicar da carreira como neurocirurgiã. Em contraposição a isso, ao negar enquadrar-

se na sociedade patriarcal (não se tornando mãe e não aceitando punições profissionais), o método punitivo atribuído a Yang é a traição, que culminará no fim do casamento.

### PARTE 3 – IGUALDADE NÃO É EQUIDADE: DESIGUALDADE DE GÊNERO NO AMBIENTE DE TRABALHO E A QUESTÃO DO ASSÉDIO

O objetivo deste capítulo é apresentar a mudança de lugar de Meredith Grey na diáde mãe e filha. Saindo da posição de filha, que a todo momento criticava o comportamento materno e a ausência de carinho e atenção, a protagonista se tornará mãe.

Pelo desejo em ser diferente de Ellis, ao invés de repercutir o ideal da *career mother* dos anos 1970, Meredith passará a retratar a problemática do *Having it all*, enfrentada ao longo da terceira onda do feminismo. Em outras palavras, a personagem tentará conciliar de modo extraordinário tanto a esfera a profissional, quanto a esfera doméstica (marido e filhos). Ao expressar esse desejo, este trabalho questiona quais seriam as possíveis soluções apresentadas pela trama para que a protagonista possa escapar do estereótipo da *Superwoman*, visto que sua realização é praticamente impossível. Será que existe um modo de atingir este objetivo com uma representação verossímil?

Para compreender melhor como a série retrata o dilema carreira *versus* maternidade, agora do ponto de vista materno, analisaremos a trajetória de Meredith após o nascimento do primeiro filho biológico, bem como das complicações enfrentadas pelo corpo gestante ao longo da gravidez e durante a lactação. Acrescido a isso, serão observadas as tentativas da trama em apresentar a igualdade de gêneros quando tanto Meredith, quanto o marido tiram licença maternidade/paternidade para cuidar do recém-nascido. Considerando as problemáticas enfrentadas por Grey ao retornar ao trabalho, analisaremos também o modo como a série efetua um comentário crítico quanto à desigualdade vivenciada pela protagonista neste ambiente. Mesmo que para isso, em alguns momentos, explicita-se a visão patriarcal de que, ao se tornarem mães, as mulheres passam a apresentar um desempenho profissional inferior.

Como a protagonista ficará viúva, elemento que de certo modo coloca um fim ao ideal imaginário do *Having it all*, este capítulo abordará também a evolução da carreira de Meredith após a morte do marido. Viúva e mãe de três filhos, anos depois, ela virá a ganhar o tão prestigiado prêmio Harper Avery. Como o discurso de premiação certifica o êxito da protagonista, questionamos se não seria possível pensar que a série acaba repercutindo o estereótipo da *Superwoman*.

Ao retirar o foco narrativo da dualidade carreira *versus* maternidade, a série passa a apresentar os problemas femininos enfrentados no ambiente de trabalho. Além disso, também debate a questão do assédio. Ao abordar este assunto, a trama exibirá uma solução divergente ao que, geralmente, é proposto pela sociedade patriarcal. Por não atribuir culpa às mulheres

pelo comportamento imoral masculino, seria possível pensar que *Grey's Anatomy* aponta uma alteração factível na estrutura social? Ou a solução é demasiadamente utópica?

### 3. *SUPERWOMEN AND THE WORK ENVIRONMENT: CONFLITOS PÓS-SEGUNDA ONDA DO FEMINISMO*

Como fora explorado até o momento, ao analisar a relação entre Meredith e Ellis Grey, compreende-se que a representação da *career mother* muito presente na década de 1970 se perpetuou mesmo em uma série cujo início se deu em 2005. No entanto, quando Meredith torna-se mãe, o ponto de vista narrativo é alterado.

Ao dizer que teme ser como Ellis Grey, Meredith expressa sua vontade de se tornar uma “boa mãe”. Para a protagonista, isto significa estar presente na vida dos filhos e possuir um comportamento carinhoso. Contudo, por exercer uma carreira que demanda tempo e dedicação, a todo o momento, Meredith aparece tendo de lidar com os imprevistos tanto da vida pessoal, quanto da profissional.

Ao tentar executar bem ambas as funções, apresenta-se um conflito pouco exposto em textos canônicos da segunda onda do feminismo, como na *Mística feminina* de Friedan, por exemplo. Embora tenha sido incentivado que mulheres (brancas e de classe média/alta)<sup>269</sup> assumissem o ambiente público do trabalho, a autora desconsiderou o processo necessário para que isso pudesse se estabelecer. Como exposto por Genz

Mulheres são encorajadas a adotar um modelo masculino de trabalho e pouco se pensa sobre como elas devem negociar os compromissos privados e públicos. De acordo com Williams, Friedan ‘estrategicamente reduziu as mudanças necessárias para incorporar as mulheres à força de trabalho’ e ‘minimizou a questão de quem tomaria conta das crianças’. (GENZ, 2009, p.119)<sup>270</sup>

Desse modo, abriu-se espaço para a crítica às mulheres de carreira que, assim como os homens, dedicavam-se mais exclusivamente a esta tarefa, deixando para trás o cuidado dos

<sup>269</sup> Uma das maiores críticas ao trabalho de Friedan vem do fato de ela ter desconsiderado as questões de raça e classe em seu livro canônico “A mística feminina”. E, ao desejar que as mulheres ocupassem o ambiente de trabalho, desconsiderou que mulheres de classe baixa e negra já exerciam funções fora do lar, e, em geral, eram mal remuneradas. Para mais informações sobre críticas ao trabalho de Friedan ler: WILLIAMS, Joan. *Unbending Gender: Why family and work conflict and what to do about it*. New York: Oxford Press University, 2000.

<sup>270</sup> “Women are thus encouraged to adopt a male model of work and little thought is given to how they are supposed to negotiate their private and public commitments. According to Williams, Friedan “strategically downplayed the changes necessary to incorporate mothers into the workforce” and “minimized the question of who would take care of the children.” (GENZ, 2009, p.119)

filhos. No entanto, o ponto que merecia uma análise crítica em relação ao modelo masculino de trabalho, incentivado pela sociedade capitalista, é o de que nos Estados Unidos as mães não contam com creches e escolas gratuitas. Por este motivo, os trabalhos que requeriam, e ainda requerem alta qualificação profissional, ficavam restritos as mulheres que tinham privilégio de raça e classe.

Além disso, ao não incentivar a divisão de tarefas entre homens e mulheres no ambiente doméstico, gerou-se uma sobrecarga nas mulheres que conseguiram se inserir no mercado de trabalho (e também nas que, pela classe social baixa, foram forçadas a se tornarem parte dele). Como observado por Friedan (1983), a menos que “a divisão do trabalho doméstico não remunerado entre os homens e a as mulheres se torneasse uma realidade”, a

[...] oportunidade igual de emprego para mulheres ‘se transformará em uma receita para sobrecarga de trabalho’ [...]. Apesar de quase metade das mulheres adultas do mundo inteiro fazer parte do grupo de trabalho por escolha ou por necessidade, ‘as mulheres continuam a contragosto com o monopólio do trabalho não remunerado no lar’. O resultado disso é um desequilíbrio profundo entre a carga de trabalho masculina e a feminina que traz consequências tristes para as mulheres, os homens e as crianças’. [...] No ‘ideal ainda não realizado’, a família se tornará novamente simétrica quando tanto o sustento financeiro quanto a manutenção física da família forem igualmente divididas entre homens e mulheres. (1983, p.105)

No audiovisual esta problemática foi assimilada pelo estereótipo da *Superwoman*,<sup>271</sup> visto que para que fosse possível conciliar de modo excepcional ambas as tarefas, as mulheres praticamente precisariam ter superpoderes. Como apresentado por Genz,

Essas tensões atingiram um clímax na década de 1980, quando o “malabarismo” entre trabalho e família se tornou alvo de uma série de investigações críticas/populares, e o próprio feminismo entrou na linha de fogo quando sua promessa do “Having it all” foi traduzida ao imperativo “Doing it all”. Essa mudança cultural foi incorporada na figura de superação da *Superwoman* que substituiu a muito elogiada *career mother* dos anos 1970 na imaginação popular e percepção das mulheres que trabalham. Ao invés de unir engenhosamente o lar e o trabalho, as mulheres trabalhadoras eram agora apresentadas como “duplamente sobrecarregadas” e “forçadas a serem supermulheres”. (Friedan, A segunda etapa, p.282). (GENZ, 2009, p.120)<sup>272</sup>

<sup>271</sup> “The term superwoman was coined in the early 1980, implicitly blaming the situation on women themselves. The term deflected attention away from the fact that women were forced to do it all because men would not give up their traditional entitlement to women’s household work.” (WILLIAMS, 2000, p.46)

<sup>272</sup> “These tensions came to a climax in the 1980s when the “juggling” of work and family became the subject of a range of critical/popular investigations and feminism itself came into the firing line as its promise of ‘Having It All’ became translated into an imperative of ‘Doing It All’. This cultural shift was embodied by the figure of the over-achieving ‘Superwoman’ who replaced the much-touted 1970s career mother in the popular imagination and perception of working womanhood. Rather than artfully bringing together home and office, working women were

Esse estereótipo, portanto, nem sempre foi apresentado como um ideal a ser atingido. Por meio dele, é possível expressar uma crítica ao modelo que desconsiderou que para uma estruturação harmoniosa em que as mulheres pudessem se desenvolver profissionalmente, era necessário também pensar em formas de redistribuição das atribuições domésticas, isto é, de uma participação masculina mais ativa dentro do lar. Além disso, se fazia, e faz, necessário pensar também em uma reestruturação das políticas públicas destinadas às creches e escolas, para que assim ambos os pais possam trabalhar (WILLIAMS, 2000).

Partindo deste ponto, quando Meredith torna-se mãe. Ao invés de repercutir o ideal de *career mother*, ela passará a retratar esta problemática do *Having it all*, enfrentada após a disseminação da segunda onda do feminismo. Em outras palavras, a tentativa de equilibrar tanto a esfera a profissional, quanto a esfera do lar (marido e filhos). Entretanto, ao expressar este desejo, questiona-se quais seriam as possíveis soluções apresentadas pela trama para que a protagonista possa escapar deste estereótipo, visto que sua realização é praticamente impossível. Seria possível atingir este objetivo sem uma representação utópica?

Para compreender melhor como a série retrata o dilema carreira *versus* maternidade, este último capítulo analisará Meredith como mãe. Além de debater a questão da divisão de tarefas, serão estudados os problemas que as mulheres têm de enfrentar no ambiente de trabalho contemporâneo.

### **3.1 IGUALDADE NÃO É EQUIDADE: O CORPO GESTANTE E A DIVISÃO DO TRABALHO**

Embora Meredith tenha se tornado mãe ao adotar Zola, outras complicações em relação à maternidade serão exibidas quando a personagem tiver seu primeiro filho biológico. Primeiramente, além de Zola não requerer os cuidados de um recém-nascido, por conta de um acidente de avião, Derek estava impossibilitado de trabalhar, podendo assumir mais responsabilidades no lar. Além disso, em um dos episódios, ao ver os problemas entre conciliar os cuidados de Zola com a carreira, Bailey compartilha uma lista com telefones das antigas babás do filho, para que Meredith possa seguir com a carreira sabendo que a filha seria bem cuidada. Apesar de não haver um grande enfoque narrativo nestes problemas, nota-se que há

---

now presented as being ‘doubly burdened’ and ‘forced to be superwomen’.” (Friedan, *The Second Stage* 282). (GENZ, 2009, p.120)

uma pequena abertura para que os espectadores assimilem que, para conciliar ambos os setores da vida, a protagonista precisará de ajuda. Porém, a grande problemática da maternidade será desenvolvida mais densamente após Meredith descobrir que está grávida.

Desde o início, exibe-se uma preocupação quanto fragilidade do corpo gestante, visto que quando tentara engravidar, a personagem fora informada ter um útero hostil. Em oposição a esta suposta fragilidade, mesmo com uma barriga bastante grande, a personagem aparece trabalhando normalmente. Contudo, Hunt a proíbe de permanecer na sala de cirurgia, visto que, o caso o qual estavam tratando era perigoso e poderia fazer com que o centro cirúrgico explodisse. Por se sentir prejudicada pela maternidade, a personagem aponta que outros personagens também têm filhos. No entanto, ela e o bebê formam uma unidade, de modo que, para protegê-lo, ela teria de sair de lá.

Por se tratar de um melodrama, são esperados revezes e complicações narrativas. Mesmo ausentando-se de um momento de tensão como aquele, Grey sofre uma queda nas escadas. Ironicamente, a personagem diz ao marido que esta situação poderia ter sido evitada se ela estivesse “segura na sala cirúrgica que poderia explodir”. Após isso, mesmo passando pelo cuidado obstétrico para verificar se o bebê estava bem, a personagem desconsidera que a queda pode ter causado complicações físicas no próprio corpo. Assim, ao final do episódio, Grey entrará em trabalho de parto. Por conta da queda, bem como de fatores externos, serão enfatizadas as complicações do parto:

Cristina: Imaginei que fosse dar à luz em meio a uma grande tempestade. Ok. Precisamos repassar os planos do parto. Não falamos sobre os detalhes.

Meredith: Espera.

Cristina: Não posso intimidar ninguém sem saber o que você quer.

Derek (para Meredith): Talvez você devesse voltar pra cama

Cristina (para Meredith): Quer voltar pra cama?

Meredith: Não!

Cristina (para Derek): Ela disse não.

Derek: Do que você precisa? Travesseiro? Uma bola?

Meredith: Pastilhas de hortelã.

Cristina (para Derek): Ela disse pastilhas de hortelã.

Derek (para Cristina): Vai fazer o tempo todo? (9:24)<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> “Cristina: Figures you'd go into labor in the middle of a super storm. Okay, we need to go over your birth plan. We never talked details. / Meredith: Hang on. / Cristina: I can't bully people unless I know what to bully them about. / Derek: Maybe you should get back into bed. / Cristina: You want to go back to bed? / Meredith: No! / Cristina: She says no. / Derek: What do you need... a pillow, a bouncy ball? / Meredith: Ice chips. / Cristina: She says ice chips. / Derek: Are you gonna do this the whole time?” (9:24)

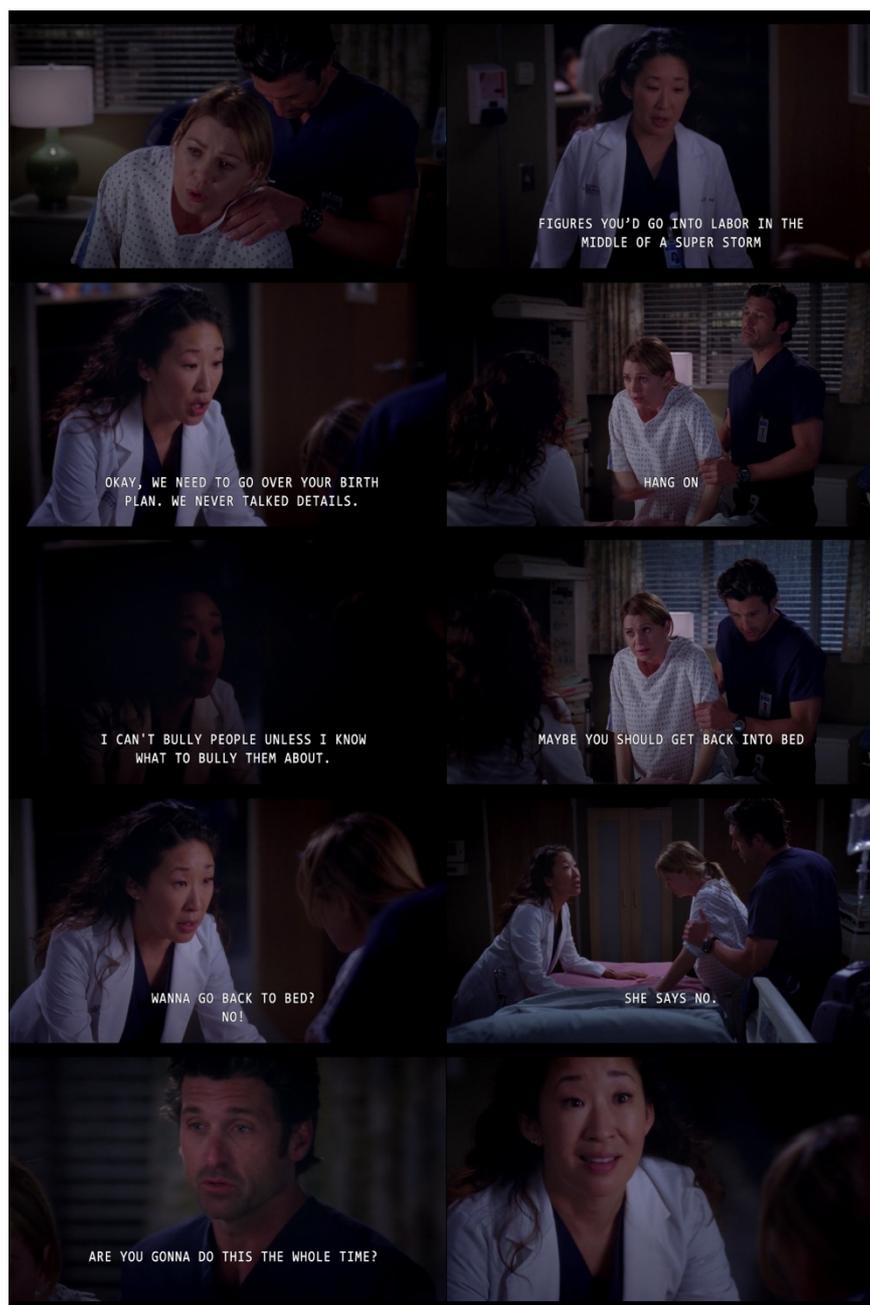


Imagem 63: Trabalho de parto | Direitos reservados à emissora ABC.

Nota-se, portanto, que além dos cuidados do marido, a relação entre Grey e Yang é tão próxima que a amiga quer discutir sobre o planejamento do parto, como se o relacionamento envolvesse os três personagens com a mesma intensidade.

Embora o diálogo entre eles crie uma situação que apresenta certa comicidade provocada pelo desespero dos três personagens, os efeitos visuais e sonoros geram uma atmosfera de tensão. Considerando que o trabalho de parto ocorrerá durante uma tempestade, à noite, na banda sonora há a predominância do barulho de chuva, de trovões e o ruído de uma lâmpada prestes a queimar. Além disso, há uma música instrumental não-diegética, com ritmo

acelerado. Já no campo imagético, as luzes vistas pela janela simulam raios. Na parte interna, a iluminação possui bastante contraste entre luz e sombras, havendo também um efeito visual de uma lâmpada prestes a queimar, que se apaga por alguns instantes, escurecendo (quase) completamente um dos planos.

Apesar do desejo de Meredith em realizar um parto normal, por conta da posição do bebê,<sup>274</sup> o procedimento não é possível. Além da cesárea, por consequência da queda, a personagem sofre uma lesão no baço, tendo de passar por outra cirurgia logo após dar à luz. Acrescido às complicações médicas, ocorre uma queda de energia no hospital, de modo que ambas as cirurgias ocorrem no escuro.



Imagem 64: Trabalho de parto em condições precárias | Direitos reservados à emissora ABC.

<sup>274</sup> “Meredith needed a C-section due to her baby’s presentation – the way that the baby was coming down through the birth canal. Typically, babies present head-first, specifically with the crown of the head leading and therefore resting their chin on their chest. However, in Meredith’s case, Dr. Ryan detected a ‘face presentation’ – the baby’s head extended backward, so that his head rested on his upper back.” (MARINIS, 2013)

Para aumentar a tensão da cena e a preocupação de Grey em relação ao filho recém-nascido, na banda sonora o barulho de chuva e os efeitos sonoros são intensificados e o volume aumenta até que se escute o choro do bebê.

Neste momento, a música não-diegética que intensificava o desespero é substituída pela música instrumental tema dos protagonistas. Apesar dos planos escurecidos e com predominância de sombra nas bordas do quadro, simulando um ambiente sem luz, é possível ver claramente as expressões de Meredith, bem como o rosto do bebê. Além disso, a temperatura de cor quente na parte iluminada do plano cria uma atmosfera mais aconchegante em meio a situação caótica. Ao ver que o filho está bem, Grey chora de emoção. A iluminação da cena reitera o momento terno e sentimental da família, ao mesmo tempo em que as bordas escurecidas reforçam aos fatores caóticos externos, como a falta de luz, seguida pelo sangramento no baço de Meredith.

Por conta de todas as complicações durante o parto, Meredith tem de ficar de repouso por alguns dias no hospital. Além desta pausa compulsória, quando liberada para ir para casa, a personagem tira licença maternidade. Contudo, por ainda estar debilitada, Derek também pede afastamento. Por meio deste gesto, pode-se apreender os ímpetus feministas presentes na narrativa. Ao tentarem dividir as tarefas domésticas de modo igualitário, visa-se mostrar que embora “crianças precisem de quantidades substanciais de atenção dos pais, isso não significa que as mães têm o dever de parar [de trabalhar].” (WILLIAMS, 2000, p.58).<sup>275</sup> Desse modo, fica estabelecido que o cuidado dos filhos cabe a ambos os pais, não somente à mulher.

Contudo, mesmo que a narrativa não explicita, é importante destacar que nos Estados Unidos não há licença maternidade/paternidade remuneradas.<sup>276</sup> Desse modo, mesmo que a trama tente estabelecer um ambiente doméstico igualitário, este “modelo” só seria acessível para pessoas de classe alta e financeiramente estáveis. Neste caso, por serem médicos (e também donos do hospital em que trabalham) os personagens possuem os recursos necessários para que possam tirar afastamento do trabalho simultaneamente e, também, tentem equilibrar a desigualdade de gênero no lar. Além desses elementos facilitadores, o casal recebe ajuda de Callie que, após ser traída pela esposa, se muda com a filha para a casa dos protagonistas.

---

<sup>275</sup> “Children do need substantial amounts of parental attention, but this does not mean that mothers are duty-bound to quit [their jobs].” (WILLIAMS, 2000, p.58).

<sup>276</sup> “And our national policies don't make up for this. The long paid parental leave that is part of national custom in such countries as Norway, Sweden, Denmark, Finland, and Iceland-52 weeks paid leave at 80 percent salary for a new mother or father in Norway, for example-is not yet thinkable in the U.S.” (HOCHSCHILD; MACHUNG, 2003, p. xxvi)

Apesar de tanto Meredith quanto Callie terem desejado se tornar mães, a cena em que os três personagens aparecem dormindo na sala realça a ambiguidade acarretada pela maternidade. Mesmo dividindo a responsabilidade de cuidar de três crianças (Zola, Bailey e a filha de Callie, Sophia) entre os três médicos que já chegaram a trabalhar turnos de 48 horas seguidas, em nenhum outro momento os personagens haviam sido retratados tão desarrumados e exaustos.



Imagem 65: Exaustão e responsabilidades divididas | Direitos reservados à emissora ABC.

Se, por um lado, a série não repercute uma idealização da maternidade; por outro, apresenta que ambas as esferas da vida exigem dedicação extrema. Meredith, inclusive compara as demandas maternas à responsabilidade que se assume ao se tornar médico:

Meredith (V.O): No primeiro dia de faculdade de medicina aprendi o seguinte... pense muito bem antes de escolher ser um cirurgião. Isso demanda 100% de comprometimento. Você precisa dar o seu melhor toda vez que entrar no centro cirúrgico. Quando os pacientes estão deitados na maca completamente à sua mercê, eles precisam saber que quando você fizer o primeiro corte... você sabe o que está fazendo. Nenhuma outra especialidade requer o tempo, foco, dedicação completa... exceto, talvez, ser mãe. (10:5)<sup>277</sup>

<sup>277</sup> “Meredith (V.O): Here's what I learned my first day at medical school... think long and hard before choosing to become a surgeon. It takes 100% commitment. You have to be on your "A" game every single time you walk into that O.R. When patients are lying on your table completely at your mercy, they need to know that when you

Ao reiterar que para ser mãe é necessário ter o mesmo foco e dedicação que para ser médica cirurgiã, nota-se que, diferindo da corrente desvalorização atrelada às questões do lar, a trama passa a atribuir um reconhecimento quanto as dificuldades existentes no ambiente doméstico.

Neste ponto, o episódio se destaca em relação aos demais que se passam majoritariamente no hospital. Embora a única preocupação do casal, neste momento, seja referente aos cuidados do bebê, os personagens raramente foram vistos reclamando da sobrecarga de trabalho no hospital, menos ainda sonolentos a ponto de não conseguirem se manter acordados. Contudo, ao se tornarem responsáveis por um recém-nascido, percebe-se que eles ultrapassam o limite da exaustão, a ponto de Derek dormir no estacionamento do mercado e Meredith no chão do banheiro.



Imagem 66: Exaustão materna | Direitos reservados à emissora ABC.

Meredith: Acho que ele foi ao mercado e cochilou no estacionamento. Onde está meu cochilo, Cristina?

Cristina: Não sei. Eu não roubei seu cochilo.

Meredith: Desculpa. É que meus peitos doem e eles estão cobertos de lanolina. E estou fedida como um sofá velho. [...]

---

make that first cut... you know what you're doing. No other specialty requires the time, the focus, the complete dedication...except, maybe being a mom." (10:5)

Derek: O banho funciona melhor quando você está embaixo do chuveiro. Ohh. Ele está com fome e meus peitos não têm nenhuma utilidade para ele. (10:3)<sup>278</sup>

Quando Derek diz que o filho está com fome e os seios dele são inúteis, há uma cobrança do polo masculino, que repreende a protagonista prostrada no chão do banheiro. Infelizmente, algumas das funções não podem ser plenamente divididas. Contudo, a pressão relacionada às características fisiológicas não é tão problemática no lar como será no ambiente de trabalho.

Mesmo que a princípio a trama não misture o ambiente público e o privado, exibindo Meredith e Derek em casa para que possam cuidar do filho, mal se vê o bebê. No entanto, na banda sonora o choro dele se faz muito mais presente.<sup>279</sup> Assim, exceto pela cena do nascimento, não é possível estabelecer um momento de ternura entre os pais e o recém-nascido. Ao contrário, ambos possuem reclamações.

Apesar de a maternidade em si não ser apresentada de modo idílico, há uma valorização das virtudes atreladas à figura materna. Assim, se for considerado o fato de que, desde o início da série, a protagonista assumia uma postura terna e protetora<sup>280</sup> em relação aos colegas de trabalho, pode-se inferir que Meredith já era mãe antes mesmo de adotar Zola. Por conta deste padrão de comportamento, quando Grey descobre que Webber está passando por graves problemas de saúde, a protagonista – mesmo suja, desarrumada e cansada – vai para o hospital com o bebê para tentar ajudá-lo.

Mesmo que Meredith nunca tenha expressado um ideal de feminilidade excessiva, ao aparecer no hospital com vômito de bebê no cabelo e um sapato diferente em cada pé, percebe-se que a maternidade coloca um fim em qualquer possibilidade de prazer visual que poderia ser evocado. Além desta dessexualização, quando Bailey pergunta a ela se está sentindo alguma dor, referindo-se à cirurgia no baço, Grey responde: “Muita dor, chamada privação do sono”,<sup>281</sup> estabelecendo-se assim que o bebê tem causado mais dores que a própria recuperação.

<sup>278</sup> “Meredith: I think he went to the store and took a nap in the parking lot. Where's my nap, Cristina? / Cristina: I don't know. I didn't steal your nap. / Meredith: I'm sorry. It's just my boobs hurt and they're covered in lanolin and I smell like an old couch. [...] / Derek: The shower works better when you're in it. Ohh. He's hungry, and my nipples are no use to him.” (10:3)

<sup>279</sup> Apesar de aparecer no colo de Derek (imagem 63) ou de Meredith empurrar o carrinho de bebê pelo hospital, não se vê o rosto da criança.

<sup>280</sup> Esta analogia parte de um texto de Dow (1996) que, ao analisar a série *Dr. Quinn*, percebe que a protagonista possui características “maternas” para com todos os demais personagens.

<sup>281</sup> “Meredith: A lot of pain, it's called sleep deprivation.” (10:3)



Imagem 67: Dessexualização da figura materna | Direitos reservados à emissora ABC.

Considerando que, no ambiente doméstico, a maternidade já foi retratada de modo excessivamente penosa, o processo de reinserção de Grey no trabalho não será menos complicado. Mesmo com todo o apoio prévio, a série apresentará problemas os quais ainda não haviam sido trazidos à tona por meio das outras personagens que se tornaram mães ao longo das temporadas.

Embora a série leve o nome da protagonista, os impasses que culminaram na terceira onda do feminismo e acarretaram a utopia do *Having it all* refletem de modo negativo o desenvolvimento profissional de Meredith. Deste momento em diante o problema central da protagonista se centrará no fato de que, aparentemente, “a maior falha da mãe que trabalha parece [ser] sua inabilidade de incorporar o modelo de perfeição da *Superwoman* no trabalho e no lar.” (GENZ, 2009, p.132).<sup>282</sup>

Assim, ao não reproduzir este estereótipo utópico, por meio de Meredith, a série representará a dificuldade enfrentada pelas mulheres que tiveram de se ausentar do trabalho por um curto período de tempo.<sup>283</sup> Além disso, embora Grey e Derek tenham tirado licença maternidade/paternidade em conjunto, mesmo que o tempo de afastamento tenha sido o mesmo, é importante ressaltar que quando se assume que ambos os gêneros são iguais, a repercussão desta suposta paridade pode ser desvantajosa para as mulheres. Como observado por Littleton,

<sup>282</sup> “The biggest shortcoming of the working mother seems to hinge on her inability to embody work and home roles to a Superwoman model of perfection.” (GENZ, 2009, p.132).

<sup>283</sup> Na série, não é especificado o tempo exato que Meredith e Derek tiraram de licença. Porém, como os personagens retornam ao trabalho no episódio 10:4 em que bebê aparece, sabe-se que não se passou um período de tempo muito extenso.

As mulheres como classes são frequentemente posicionadas igualmente aos homens. No entanto, são precisamente nessas áreas em que elas não são igualmente posicionadas – socialmente, economicamente, e fisicamente – que uma abordagem supostamente neutra da lei parece trabalhar na desvantagem das mulheres. [...] A licença familiar [licença maternidade/licença paternidade] que estabelece duração igual para empregados homens e mulheres ignora a desabilidade física que somente as mulheres experimentam durante a gestação e o parto. (LITTLETON, 2009, p. 109)<sup>284</sup>

Assim, quando retorna ao trabalho, Meredith tem de lidar com as consequências do corpo gestante, como, por exemplo, ter de tirar leite para que o filho possa ser amamentado na creche do hospital. Por conta disto, mesmo tendo uma personalidade forte e bastante competitiva, ela enfrentará contratempos que terminarão por colocá-la em uma posição de inferioridade em relação aos personagens mais próximos a ela: Derek e Cristina.

Desse modo, mesmo ávida por retomar a carreira, quando Grey se oferece para, juntamente com Cristina, participar de um transplante simultâneo de dois órgãos (coração e fígado), a personagem descobre estar desatualizada para realizar o procedimento. Por se tratar de uma cirurgia que envolve a especialidade médica das duas amigas, e por terem iniciado a carreira juntas, a realização deste trabalho em conjunto simbolizaria o sucesso profissional de ambas.

Para recuperar o tempo perdido, enquanto estuda o novo procedimento, Meredith aparece retirando leite do peito.

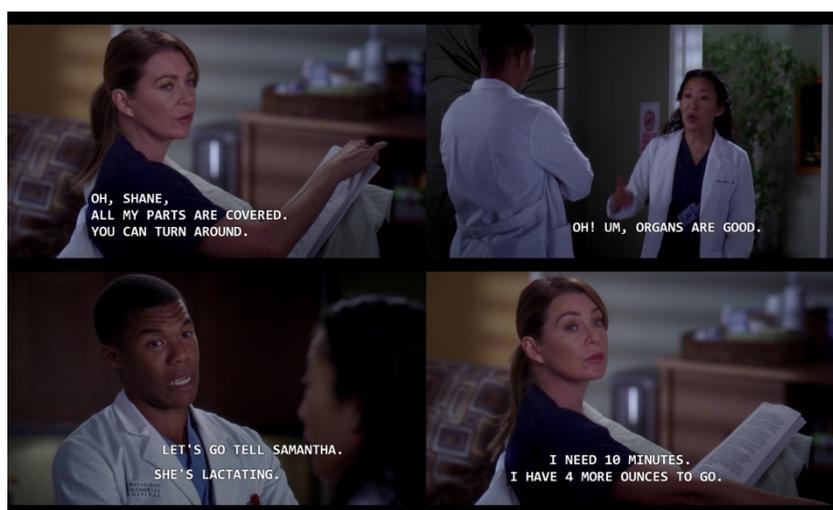


Figura 68: *Multitasking*: amamentação e estudos | Direitos reservados à emissora ABC.

<sup>284</sup> “Women as class are often positioned similarly to men. However, it’s precisely those areas in which they are not similarly positioned, socially, economically, or physically, that a supposedly sex-neutral approach to law is likely to work to disadvantage of women. [...] Family leave legislation setting equal durations for male and female employees ignores the physical disability that only women experience during pregnancy and childbirth.” (LITTLETON, 2009, p. 109)

Embora Grey esteja com o corpo coberto por uma manta, ao entrar na sala, um dos internos sente-se constrangido, optando por permanecer de costas enquanto conversam. Mesmo que a protagonista tente normalizar a situação (“Todas as minhas partes estão cobertas. Pode virar pra cá”),<sup>285</sup> a postura masculina, de certo modo, reflete a problemática de que os homens criam uma situação de desconforto para as mães que precisam amamentar.

Nota-se, portanto, que para retomar a carreira é preciso otimizar tempo independentemente das questões fisiológicas consequentes da gestação e do comportamento dos demais colegas de trabalho perante a situação. Contudo, parece não haver uma compreensão quanto ao esforço sobre-humano da personagem. Ao contrário, quando Yang percebe a constante preocupação de Meredith com os filhos, a ponto de misturar diálogos de trabalho com assuntos do cotidiano doméstico, bem como esquecer de examinar uma paciente, a médica passa a se preocupar com as habilidades profissionais de Meredith. Fato este que culminará no atrito entre elas.

---

<sup>285</sup> “Meredith: All my parts are covered. You can turn around.” (10:5)

### 3.2 “I HAVE A CAREER AND A FAMILY, AND I’M GOING TO DO BOTH”<sup>286</sup>: MEREDITH COMO MÃE

“O problema principal da construção midiática [...] tem sido a dificuldade de reconciliar os papéis estendidos às mulheres na esfera pública com os papéis tradicionais na esfera privada.” (DOW, 1996, p. 166)<sup>287</sup>

“Uma moça no terceiro ano da Escola de Medicina de Harvard diz: - Vou ser cirurgiã [...]. Mas gostaria de me casar e ter filhos, acho. Dizem que podemos ter as duas coisas. Mas como? Trabalho trinta e seis horas seguidas no hospital, com doze de folga. Como vou ter um relacionamento com alguém e muito menos filhos, com um horário desses? Não sei se posso ser uma supermulher. Tenho medo de estar enganando a mim mesma. Talvez não possa ter tudo. Ou não poderei ter o tipo de casamento que sonho ou o tipo de carreira que quero.” (FRIEDAN, 1983, p.18)

Apesar da extrema dedicação profissional e da tentativa de estabelecer uma divisão de tarefas igualitárias no ambiente doméstico, percebe-se que na esfera pública repete-se a estrutura patriarcal de que as mães são vistas como cuidadoras primárias de seus filhos. Por conta deste modelo, quando Zola se machuca na creche, não é o pai quem corre para socorrê-la, e sim a mãe. Repercute-se, portanto, a ideia de que a “[...] a mãe deve estar sempre presente para as crianças e, sem falhar, porque seu trabalho principal é cuidar e educá-las, que sem cuidados [maternos] constantes o futuro das crianças está em perigo [...]” (RUBIN Apud WILLIAMS, 2000, p.49).<sup>288</sup>

Paralelamente ao pequeno acidente de Zola, a paciente que realizaria o transplante de coração e fígado passa mal, tendo de ser operada as pressas. Neste momento, exhibe-se o conflito interno de Meredith. Ao mesmo tempo em que deseja estar próxima à filha, quer realizar a cirurgia para a qual tanto se preparou. Assim, a trama gera um impasse: “[...] quando as mulheres [...] se comportam como trabalhadoras ideais, elas são condenadas como mães ruins; e se elas seguirem as normas do cuidado parental, são condenadas como trabalhadoras ruins. As mães não podem vencer.” (WILLIAMS, 2000, p.70).<sup>289</sup> Por não haver uma solução positiva para esta situação, a protagonista deixa a filha sob os cuidados de Karev, que além de pediatra,

<sup>286</sup> Frase dita por Meredith para Cristina (10:6).

<sup>287</sup> “The primary issue in media construction [...] has been the difficulty of reconciling women’s expanded roles in the public sphere with their traditional roles in the private sphere” (DOW, 1996, p. 166).

<sup>288</sup> “[...] mom should be there for the children always and without fail, that her primary job is to tend and nurture them, that without her constant ministrations their future is in jeopardy[...].”(RUBIN Apud WILLIAMS, 2000, p.49).

<sup>289</sup> “[...]when women find that if they perform as ideal workers, they are condemned as bad mothers; if they observe the norm of parental care, they are condemned as bad workers. Mothers can’t win.” (WILLIAMS, 2000, p.70).

é também amigo da família. Mesmo aceitando o peso da “escolha” profissional, Grey é impedida por Cristina de realizar a cirurgia. Fato que impulsiona o atrito entre elas:

Meredith: Você roubou essa cirurgia de mim.

Cristina: Desculpe. Eu queria mesmo que você estivesse lá comigo.

Meredith: Eu trabalhei duro pra fazer essa cirurgia com você, e você roubou ela de mim. Você jogou sujo.

Cristina: Meredith, você estava despreparada, desconcentrada e atrasada. Eu salvei a cirurgia de você, porque você não conseguiria fazê-la.

Meredith: Eu entendo que você acredite ser um presente de Deus pra medicina, mas sou uma cirurgiã tão talentosa e competente quanto você.

Cristina: Não, você não é. Me desculpe, mas você não é. E está tudo bem. Você tem prioridades diferentes agora. Você reduziu as horas clínicas, está operando menos. Você não faz pesquisa. E eu entendo. Quer dizer, você tem Zola e o bebê, e você quer ser uma boa mãe.

Meredith: Não acredito que você está dizendo que não posso ser uma boa cirurgiã e mãe.

Cristina: Claro que não. Bailey é mãe e ela foi fantástica hoje.

Meredith: Então o que você está dizendo?

Cristina: Estou dizendo que... está tudo bem. Bailey nunca desacelerou. Ok.

Ela praticamente mora aqui. Callie nunca desacelerou. Ellis Grey nunca desacelerou. E eu sei que você não quer ser igual a sua mãe. Estou dizendo que você e eu começamos o mesmo caminho, ao mesmo tempo, e em um determinado momento você desacelerou. Você diminuiu o ritmo. E não diga que não apoio isso, porque eu apoio. Você fez suas escolhas, e são escolhas válidas. Mas não finja que elas não afetam suas habilidades. Você é muito boa cirurgiã. É só que... estamos em diferentes lugares agora. E está tudo bem. (10:5)<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> “Meredith: You stole that surgery from me. / Cristina: I’m sorry. I really wish you could have been in there with me. / Meredith: I worked my ass off to do that surgery with you, and you stole it from me. That was low. / Cristina: Meredith, you were unprepared, you were unfocused, and you were late. I didn’t steal that surgery from you. I rescued that surgery from you. Because you couldn’t do it. / Meredith: I understand that you believe you are god’s gift to medicine, but I am every bit as talented and competent a surgeon as you are. / Cristina: No, you’re not. I’m sorry but you’re not. And that’s that’s okay. You have different priorities now. You cut back on your clinical hours, you log in less time in the O.R. I mean, you don’t do research, and I get it. I mean, you have Zola and baby Bailey, and you want to be a good mom. / Meredith: I don’t believe you. You are saying that I can’t be a good surgeon and a mom. / Cristina: Of course not. Bailey is a mom, and she I mean, she was fantastic in there today. / Meredith: Then what are you saying? / Cristina: I’m saying... It’s okay. Bailey never let up. Okay, she, like, lives here. Callie never let up. Ellis Grey never let up. And I know you don’t want to be your mother. I’m saying I’m saying you and I started running down the same road at the same time, and at a certain point you let up. You slowed down. And don’t say that I don’t support that, because I do. You made your choices, and they are valid choices. But don’t pretend they don’t affect your skills. You are a very good surgeon. It’s... We’re in different places now. And that’s okay.” (10:5)

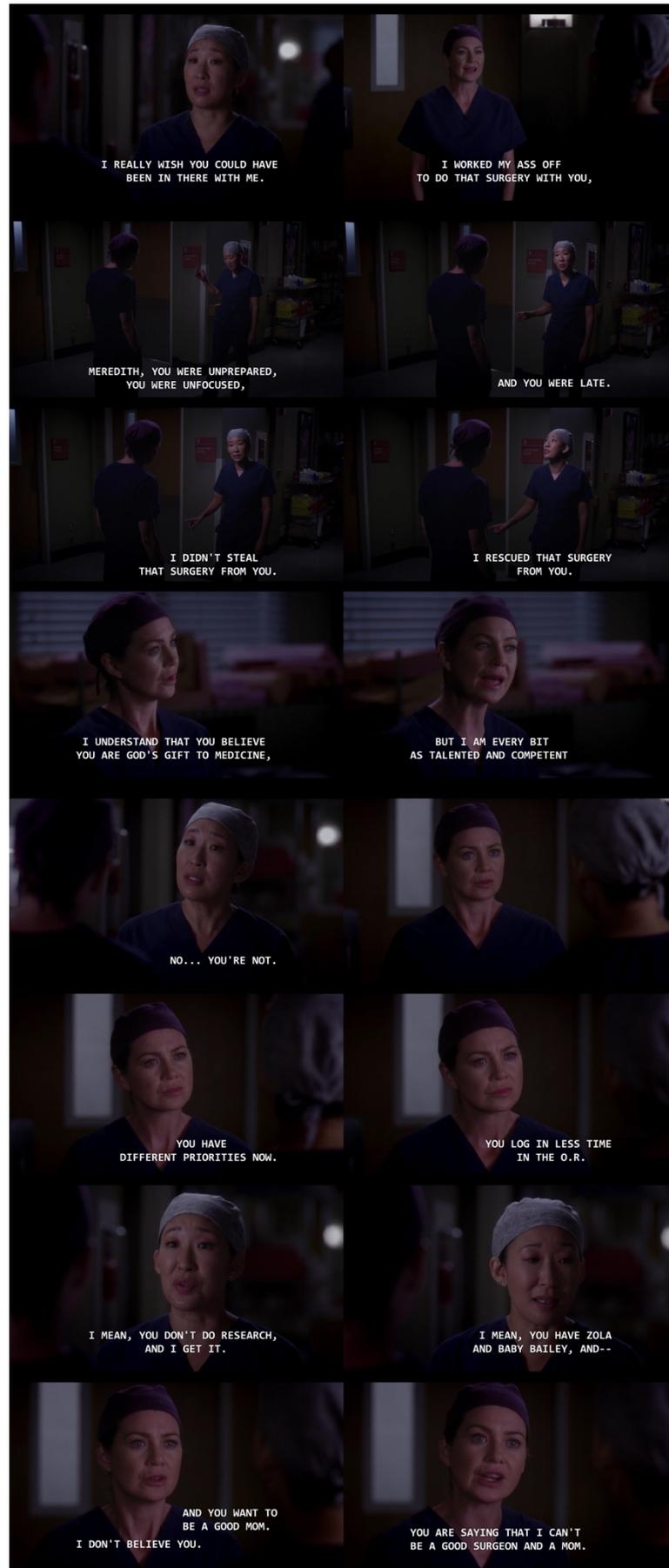


Imagem 69: Maternidade *versus* carreira: pressão para mães serem *Superwomen* | Direitos reservados à emissora ABC.

Quando Cristina enfatiza a falta de preparo e de foco, reforça-se o pensamento expresso por Billauer de que “todas as mulheres [...] experimentam uma hostilidade e preconceito descontrolados quando voltam (da licença maternidade). Há um sentimento de que a gestação e maternidade as amoleceram, e que elas não vão trabalhar tão duro quanto antes.” (WILLIAMS, 2000, p.69).<sup>291</sup>

Considerando que Meredith sempre desejou se desvincular da imagem materna de Ellis, que, por conta do foco na carreira, era uma mãe ausente e fria, pode-se notar que já havia uma pressão interna da própria personagem sobre ser uma “boa mãe”. No entanto, quando Yang diz que as demais médicas não desaceleraram a carreira, Grey entra em confronto sobre ser uma boa profissional também.

As falas de Yang desconsideram que, além de acabar de ter tido o primeiro filho biológico, Meredith passou por uma cirurgia no baço e que, dos exemplos citados, é a única que tem mais de um filho. Neste momento, o único meio de Grey corresponder as demandas exigidas por Cristina (que representa a pressão da sociedade patriarcal) seria se exercesse um ritmo de trabalho humanamente impossível. Assim, ao desconsiderar o percurso pesoso enfrentado pelo corpo gestante, e colocar que o motivo pelo qual a personagem está desatualizada é mero resultado de uma escolha pessoal, reitera-se a desigualdade de gênero. Exigir que Grey, bem como as demais mulheres que acabaram de se tornar mães, ajam como uma trabalhadora ideal, como se isto fosse uma escolha, “sem [fornecer] os privilégios que sustentam os trabalhadores ideais do sexo masculino não é igualdade”, pois este sistema foi “construído com obstáculos que discriminam as mulheres [...]” (WILLIAMS, 2000, p.6).<sup>292</sup>

Além do peso gerado pelo diálogo acusatório, a *mise-en-scène* corrobora a intensificação do conflito. Assim como nos demais momentos de tensão, a iluminação da cena é bastante escurecida por sombras. Com o desenvolver da briga, mesmo sendo possível ver seus respectivos rostos, a iluminação deixa as personagens ainda mais escurecidas que nas cenas em que não havia luz no hospital por conta de uma tempestade. Mesmo não havendo música no começo do diálogo, a trilha musical não-diegética se inicia quando Cristina passa a comparar Meredith às demais médicas (“Estou dizendo... está tudo bem. Bailey nunca desacelerou”). A partir deste momento, o clima de tensão e distanciamento entre elas é enfatizado pelo *background* sonoro.

---

<sup>291</sup> “Every single woman [...] has experienced rampant hostility and prejudice upon her return [from maternity leave]. There is a sentiment that pregnancy and motherhood has softened her, that she is not going to work as hard.” (WILLIAMS, 2000, p.69)

<sup>292</sup> “The 'choice' to perform as ideal workers without the privileges that support male ideal workers is not equality. It is a system with 'built-in headwinds' that discriminate against women [...]” (WILLIAMS, 2000, p.6)

Contudo, diferindo das primeiras temporadas em que ao ouvir acusações errôneas, Meredith as aceitava em silêncio e passivamente, nota-se que verbalmente a personagem reage e questiona as acusações da amiga. Apesar de se defender verbalmente, nos planos abertos iniciais a postura corporal de Grey é estática. Somente quando Cristina afirma que profissionalmente elas não estão no mesmo nível, a protagonista esboça uma reação surpresa. Ocorre aqui uma inversão do papel de Meredith na díade do relacionamento mãe e filha. Até então, sendo a personagem que sempre acusara as *career mothers*, Meredith passa a ser acusada pela melhor amiga. O peso das palavras de Cristina exerce uma força ainda maior se considerado que, além de ser uma mulher inferiorizando as habilidades profissionais de outra, como Yang sempre fora parecida com Ellis, é como se Meredith ainda fosse julgada por sua própria mãe.

Em contraposição ao retorno conturbado de Meredith, em nenhum momento do episódio Derek tem de lidar com as questões dos cuidados em relação aos filhos, além de não aparecer com problemas de defasagem em relação à profissão, reiterando que, além de a sociedade não estar preparada para acolher mães que acabaram de retornar ao trabalho, apenas as mulheres são julgadas em relação a isso. Desse modo, por ainda exercer brilhantemente sua profissão, Derek continua sendo o que Williams (2000) denominou “trabalhador ideal”.

[...] atualmente o trabalhador ideal é alguém que trabalha em período integral (e frequentemente faz hora extra) e que pode se mudar se o trabalho “exigir isso”. Esta forma de definir o trabalhador ideal não é sem-gênero. Isso liga a habilidade de ser um trabalhador ideal ao ritmo do trabalho familiar e outros privilégios que são tipicamente disponíveis somente aos homens. (WILLIAMS, 2000, p.5)<sup>293</sup>

Diferindo da expectativa imposta sobre as mães quando retornam ao trabalho, não se espera que os homens tenham de realizar bem ambas as funções. Na verdade, é esperado que eles continuem sendo trabalhadores ideais, mas não há uma cobrança de que estejam fisicamente presentes na vida dos filhos para consolar, socorrer, ou expressar atitudes ternas. Ao não exigir dos homens esta dupla função, em nenhum momento Derek, nem qualquer outro personagem masculino, aparece sendo questionado sobre a capacidade de ser um bom pai assim como é um bom cirurgião. Por não serem pressionados a executar brilhantemente ambos os papéis, eles não têm de escolher ou aprender a conciliar ambas as esferas da vida.

---

<sup>293</sup> “[...] the current ideal worker is someone who works full time (and often overtime) and who can move if the job “requires it.” This way of defining the ideal worker is not ungendered. It links the ability to be an ideal worker with the flow of family work and other privileges typically available only to men.” (WILLIAMS, 2000, p.5)

Por conta do nível de cobranças no ambiente de trabalho, Meredith acaba despejando todas as frustrações oriundas da discussão que tivera com Cristina em uma briga com o marido.

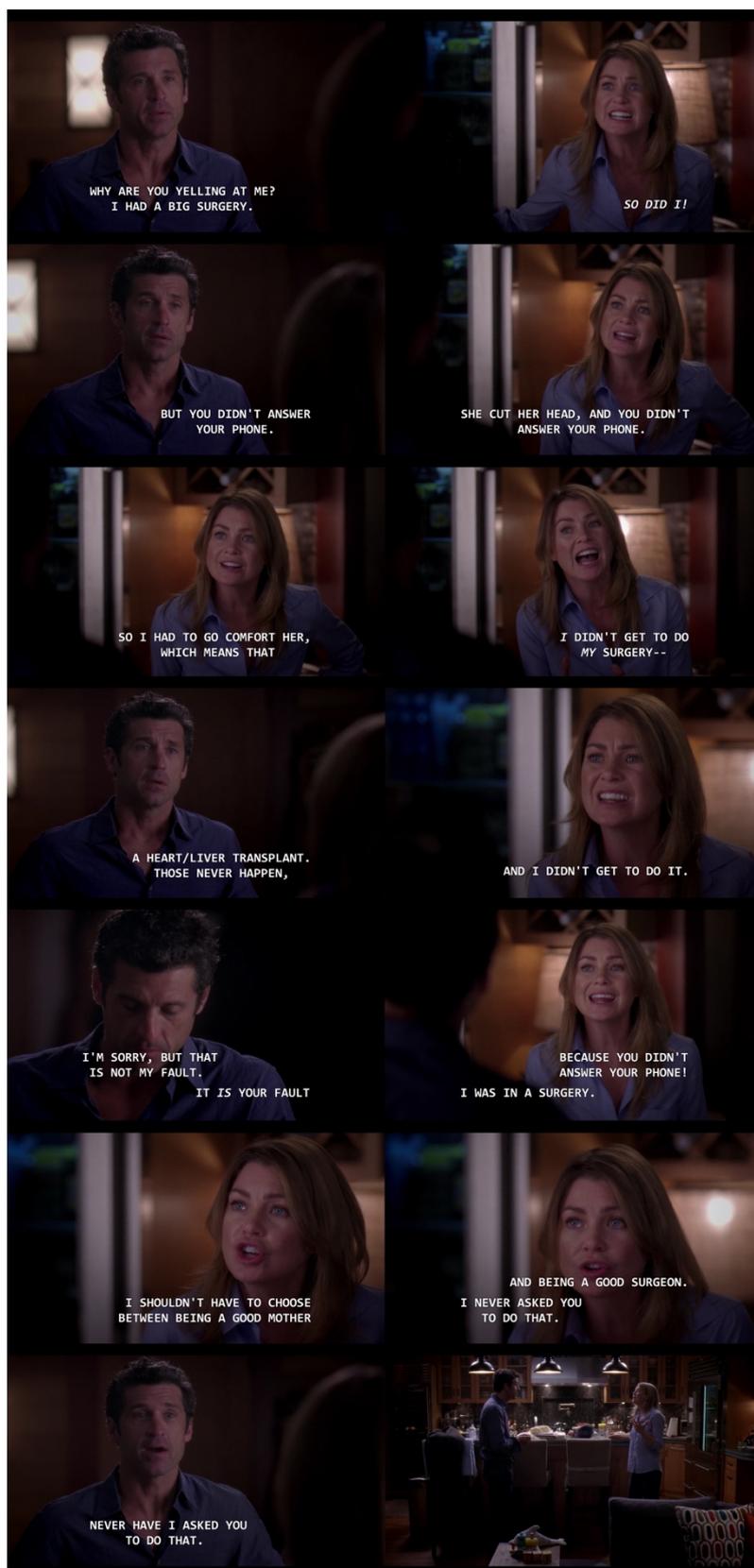


Imagem 70: Desigualdade de gênero no trabalho culmina em conflitos no lar. | Direitos reservados à emissora ABC.

Meredith: [...] Então, não tem comida. Zola levou dois pontos na cabeça e jantou cereal. E a casa está uma bagunça porque não consegui fazer o bebê dormir. E ela não teve o chá de princesas.

Derek: Por que você está gritando comigo? Eu tinha uma cirurgia importante.

Meredith: Eu também. Mas você não atendeu o telefone. Ela cortou a cabeça e você não atendeu o telefone. Eu tive que cuidar dela, o que significa que eu não fiz minha cirurgia... um transplante [simultâneo] de coração e fígado. Esses transplantes nunca acontecem, e eu não pude operar.

Derek: Desculpa, mas isso não é minha culpa.

Meredith: É sua culpa porque você não atendeu o telefone!

Derek: Eu estava em cirurgia.

Meredith: *Eu não deveria ter que escolher entre ser uma boa mãe e uma boa cirurgiã.*

Derek: Eu nunca pedi pra você fazer isso. Nunca pedi pra você fazer isso. (10:5)<sup>294</sup>

As falas de Meredith, juntamente com a postura corporal enfurecida, reforçam que, não somente no trabalho, mas também em casa, a situação atingiu um nível caótico. Diferindo da postura estática que tivera durante a briga com Yang, ao discutir com o marido, além da expressão facial enfurecida, Meredith anda pelo ambiente e movimentada bastante os braços enquanto fala. A insatisfação é tão grande que todo o corpo de Grey parece tomado pela raiva.

No entanto, como a banda sonora preserva a música, previamente diegética, que havia sido iniciada na cena anterior (desvinculada de qualquer conflito), cria-se uma dissonância entre o conflito dos diálogos e o tom animado proporcionado pelo *background* musical.

Assim, reitera-se que a causa da discussão não se encontra especificamente no casal, e sim na cobrança excessiva sobre o trabalho das mulheres. Por exemplo, ao mencionar compras de mercado, jantar inapropriado (cereal), bagunça da casa e colocar o filho para dormir, Meredith elenca tarefas domésticas que não foram realizadas. Contudo, não há uma proposta em dividi-las com o marido, nem uma cobrança de que ele deveria tê-las feito. Como ambos os personagens já haviam demonstrado inaptidão em relação aos afazeres domésticos, percebe-se que a protagonista se encontra mais insatisfeita por conta da desigualdade de gênero enfrentada no ambiente de trabalho. Caso o marido tivesse assumido a responsabilidade sobre a filha após o acidente na creche, ela teria a culpa minimizada, visto que Zola estaria sendo cuidada pelo pai. Shepherd, no entanto, não demonstra nenhum sentimento de remorso por não ter estado

---

<sup>294</sup> “Meredith: [...] So now there's no food. Zola has two stitches in her head and had cereal for dinner, and the house is a mess because I couldn't get the baby to sleep. And she didn't get her princess tea party. / Derek: Why are you yelling at me? I had a big surgery. / Meredith: So did I! But you didn't answer your phone. She cut her head, and you didn't answer your phone. So I had to go comfort her, which means that I didn't get to do my surgery... a heart/liver transplant. Those never happen, and I didn't get to do it. / Derek: I'm sorry, but that is not my fault. / Meredith: It is your fault because you didn't answer your phone! / Derek: I was in surgery. / Meredith: I shouldn't have to choose between being a good mother and being a good surgeon. / Derek: I never asked you to do that. Never have I asked you to do that.” (10:5)

presente para consolar a filha que se acidentou na creche. Para ele, bem como no contexto mais abrangente da sociedade patriarcal, é natural que o pai não tenha podido socorrer o (a) filho(a), visto que estava no trabalho.

Além disso, quando Meredith repete as palavras de Cristina quanto a ter de escolher entre carreira e maternidade, mesmo que o marido diga nunca ter pedido a Grey fizesse isso, o patriarcado por si só já o fez. Por conta da realidade vivenciada, “quando as mães usam a retórica da escolha, elas estão sendo ‘realistas’ em uma sociedade em que os melhores empregos exigem que os trabalhadores ideais tenham a capacidade de se mudar e comandar um fluxo de trabalho familiar que poucas mães podem desfrutar” (WILLIAMS, 2000, p.6).<sup>295</sup> No entanto, o uso da palavra escolha não é justo, visto que, teoricamente, ao optar pelo sucesso em uma dessas áreas, ela estaria escolhendo não ser bem-sucedida em outra (WILLIAMS, 2000).

Embora ambas as discussões certifiquem que o modo como a sociedade está estruturada é injusta para com as mulheres, as palavras de Cristina ecoarão na vida de Meredith. Por valorizar a carreira, bem como por querer provar que Yang estava errada, Meredith inicia uma pesquisa. Apesar de tentar fugir do legado de sua mãe, Grey terminará dando continuidade a um projeto concebido por Ellis.

Mesmo sendo evidente para os espectadores que todas as vezes em que Cristina demonstra interesse pela pesquisa, Meredith a evita, Yang só se dará conta disso quando a protagonista claramente verbalizar sua insatisfação:

Cristina: O que você está fazendo?  
 Meredith: Pedido de financiamento para pesquisa.  
 Cristina: Oh, você escolheu seu projeto.  
 Meredith: Uh, sim. Sim, vou imprimir *portal veins* (veia-porta) em 3D  
 Cristina: Isso é incrível, Mer. Como você vai...?  
 Meredith: Ok, não. Foi por isso que não te contei. *Eu tenho uma carreira e uma família, e vou conciliar das duas coisas.* Só não tenho tempo para ouvir você dizer que não consigo.  
 Cristina: Eu nunca falei isso.  
 Meredith: Você sabe, sempre te apoiei, para o que você precisasse. E agora que eu preciso, você deveria me ajudar. Ao invés disso, semana passada você me deixou de lado porque eu tive um bebê. Você não tem tempo pra mim agora? Porque você não tem tempo para pessoas que querem coisas que você não quer. (10:6)<sup>296</sup>

<sup>295</sup> “When mothers use choice rhetoric, they are being ‘realistic’ in a society where the best jobs require ideal workers to have the ability to relocate and to command a flow of family work few mothers enjoy.” (WILLIAMS, 2000, p.6)

<sup>296</sup> “Cristina: What are you doing? / Meredith: Application for research funding. / Cristina: Oh, you picked your project. / Meredith: Uh, yeah. I'm gonna 3-D print portal veins. / Cristina: That is amazing, Mer. How are you gonna do that... / Meredith: Okay, don't. It's why I didn't tell you. I have a career and a family, and I'm going to do both. What I don't have time for is for you to tell me that I can't. / Cristina: I never said that. / Meredith: You know, I was always there for you, for whatever you needed, and now this is when I need you, and you're supposed

Deste momento em diante, Cristina passará compreender o impacto que as palavras dela exerceram no relacionamento com a amiga. Embora dessa vez não haja uma discussão, Meredith consegue pontuar a ausência de sororidade na postura de Cristina. Quando Grey explicita que sempre apoiou Yang, é possível pensar na importância de expressar empatia em um momento pesaroso como quando Cristina decidiu realizar um aborto. Neste momento, porém, parece não haver uma reciprocidade da amiga em relação à “escolha” de Grey.

Por sentir que não precisava ser ainda mais criticada, Grey prefere distanciar-se de Yang. Por isso, ao dizer “eu tenho uma carreira e uma família, e vou conciliar das duas coisas. Só não tenho tempo para ouvir você dizer que não consigo”, percebe-se que com ou sem o apoio da amiga, ela tentará equilibrar ambas as esferas da vida. No entanto, quais as possibilidades de Meredith incorporar o estereótipo da *Superwoman* em uma sociedade que interpõe tantos obstáculos para que as mulheres falhem?

Narrativamente, a primeira possibilidade de solução para o conflito, se dá quando Derek se oferece para assumir uma responsabilidade maior em relação às obrigações domésticas e reduzir a quantidade de trabalho no hospital. Por meio dessa atitude, seria solucionado o problema pontuado por Williams (2000) de que, embora exista uma divisão de trabalho na esfera pública, os maridos ainda não dividem igualmente as funções no lar. Assim, Meredith não teria a obrigação de fazer tudo sozinha, porque o trabalho seria compartilhado entre eles.

Ainda que conte com a colaboração do marido, os estudos de Meredith não saem como o planejado, colocando a personagem em situações que beiram o ridículo. A exemplo disso, pode-se pensar no dia em que a protagonista decide inaugurar a impressora 3D que fora solicitada para a impressão de *portal veins* (10:8).<sup>297</sup>

Por conta do potencial revolucionário da pesquisa proposta por Grey, que seria imprimir partes do corpo humano que seriam usadas em pacientes reais, cria-se uma atmosfera de grande expectativa entre os médicos para verem o primeiro objeto impresso na máquina. No entanto, a cena que exhibe esse momento apresenta-se de modo controverso. Se, por um lado, o discurso da personagem induz a crença na inovação e no potencial de melhorias na medicina; por outro, a música de fundo e o objeto impresso – um garfo – certificam a comicidade da cena.

---

to help me. And instead, last week you pushed me aside because I had a baby. You don't have time for me now? Because you don't have time for people who want things that you don't want.” (10:6)

<sup>297</sup> *Portal vein*: em português significa “veia porta”, e refere-se a um tipo de veia que carrega sangue do trato gastrointestinal e do baço para o fígado.

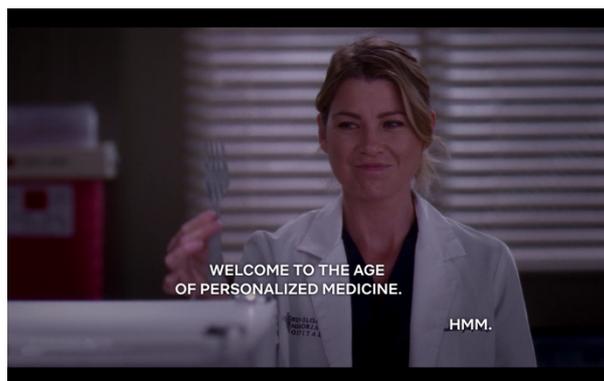


Imagem 71: Momento constrangedor na carreira de Meredith. | Direitos reservados à emissora ABC.

Quando, finalmente, Grey decide imprimir um órgão do corpo humano, surge um caso no hospital que pode ser tratado por meio da impressão de um condúite para o coração do bebê. Como a impressora pertence à Grey, inicialmente, Cristina ignora a possibilidade. Contudo, por ser a única opção viável para salvar o paciente, a cardiologista acabará cedendo à ideia. Criase, novamente, uma situação de atrito entre elas. Como Grey possui prazos, e os condúites não estão dando certo, ambas precisam da máquina ao mesmo tempo. Mesmo que Grey possa perder os fundos investidos na pesquisa, caso Cristina não use a impressora, as consequências seriam ainda mais drásticas, um bebê poderia morrer.

Apesar de contrariada, Grey não tem outra solução que não seja permitir que Cristina use a impressora. Porém, ambas as personagens marcam as respectivas cirurgias, para implantar o *portal vein* e o condúite no mesmo dia. Mesmo que ao longo da carreira Yang e Grey sempre tenham demonstrado um comportamento bastante competitivo no trabalho, as personagens não competiam entre si (exceto na primeira temporada). Contudo, no episódio que ambas estão prestes a realizar procedimentos inovadores, a narração de Meredith traz essa questão de competitividade à tona novamente:

Meredith (V.O): Todo médico tem um pequeno segredo sujo... Todos nós somos *nerds* cientistas competitivos. Na escola primária construímos os maiores e melhores vulcões, que entravam em erupção de verdade com lava falsa. Na escola secundária, passamos horas trabalhando em nosso labirinto de ratos... para que um dia fôssemos a pessoa que mudaria a medicina... Para sempre. (10:11)<sup>298</sup>

<sup>298</sup> “Meredith (V.O): Every doctor has a dirty little secret... We're all competitive science nerds. In grade school... we made the biggest and best volcanoes, which erupted actual fake molten lava. In junior high, we spent hours laboring over our rat mazes... [...] So that one day... we'd be the person who changed the face of medicine.... Forever.” (10:11)

Infelizmente, mesmo que a ideia da impressora 3D e a obtenção do equipamento sejam resultado do trabalho de Meredith, como a cirurgia de Yang é em um bebê, e a de Grey em uma ovelha, todo o prestígio e atenção serão destinados à Cristina.



Imagem 72: Meredith inserindo *portal vein* em uma ovelha (acima), Cristina inserindo condúite em um bebê (abaixo) | Direitos reservados à emissora ABC.

Prova disso é que, além de a galeria do centro cirúrgico estar lotada, o procedimento é transmitido ao vivo para outros médicos. Paralelamente a isso, mesmo que a cirurgia de Grey também seja registrada em vídeo, isto é feito por uma interna do próprio hospital, sem nenhum espectador. Infelizmente, a discrepância entre elas aumentará após o resultado de ambas as cirurgias. Enquanto o bebê sobrevive, a ovelha usada para o teste, morre.

Embora Cristina confesse à Meredith não saber o motivo pelo qual o condúite funcionou e, que esta atitude demonstre que a personagem ainda vê em Grey uma figura de confidente, o rancor e a frustração profissional desta, impedem que os laços de amizade sejam recuperados. Ao invés disso, uma discussão bastante ofensiva se desenrolará entre elas. Como, no entanto, a cena ocorre enquanto experimentam um vestido para serem madrinhas de casamento, nenhuma delas tem a possibilidade de se mover durante a briga. Por ser uma cena bastante intensa, para enfatizar a discussão, além dos planos próximos que enfatizam a expressão facial exaltada de ambas as personagens, a câmera permanece girando em 360 graus enquanto as personagens falam.



Imagem 73: Competitividade profissional | Direitos reservados à emissora ABC.

Meredith: Eu posso competir como mãe e como cirurgiã. Você só não acha que posso competir contra você.

Cristina: Você não pode, Mer. Porque isso é tudo que eu faço. Isso é tudo que eu quero fazer. Então não venha choramingar para mim uma decisão que você se arrepende agora.

Meredith: Você acha que me arrependo da minha família?

Cristina: Acho que você se sente deixada para trás. E isso é uma droga. Mas ninguém te forçou a sair do jogo.

Meredith: Não estou fora do jogo. Só não preciso sabotar meus amigos para vencer!

Cristina: Oh. Oh, é isso que eu faço?

Meredith: Isso é o que tubarões fazem. Você disse isso no nosso primeiro dia.

Cristina: Bom, como eu me lembro, eu estava falando de você.

Meredith: Há quanto tempo você está dormindo com Shane? [...]

Cristina: Isso não é da sua conta.

Meredith: Você não tem que se explicar para mim. Ele está ficando com a melhor professora para ganhar tudo que ele puder. Foi isso que você fez durante toda a faculdade de medicina e durante todo ano como interna. Parabéns. Você se tornou o que idolatrava.

Cristina: E você se tornou o que ridicularizávamos. (10:12)<sup>299</sup>

<sup>299</sup> “Meredith: I can compete as a mother and as a surgeon. You just don't think I can compete against you. / Cristina: You can't, because, Mer, this is all I do. This is all I want to do. So don't whine to me because you made a decision you regret now. / Meredith: You think I regret my family? / Cristina: I think you feel left behind. And that sucks for you, but no one forced you out of the game. / Meredith: I am not out of the game! I just won't sabotage my friends to win it! / Cristina: Oh. Oh, is that what I do? / Meredith: That's what sharks do. You called it our first day. / Cristina: Well, as I recall, I was talking about you. / Meredith: How long have you been sleeping with Shane? [...] / Cristina: That is none of your business! / Meredith: You don't have to justify it to me. He's just hooking up with the best teacher to make sure he can get everything he can. It's what you did all through med

Como desde o primeiro episódio da série, a narração de Meredith chamava medicina de “jogo”, quando Cristina diz que Grey está fora do jogo, é possível lembrar as palavras de abertura da série: “Meredith (V.O): O jogo. Eles dizem que ou a pessoa tem o que é necessário para jogar, ou não tem. Minha mãe era uma das melhores. Eu, por outro lado... estou ferrada” (1:1).<sup>300</sup> Ao evocar a memória do início de carreira, porém, explicitando que, do ponto de vista de Yang, Meredith não tem condições de competir com ela, a troca de insulto entre elas se intensificará. Como observado no livro de Singer (2001), o individualismo competitivo é o marco da sociedade moderna capitalista. Assim, ao desqualificar Meredith como competidora, Cristina a ataca em seu âmago, como se dissesse que Grey não é adequada para este sistema.

Por fim, as falas de ambas as personagens refletem uma visão patriarcal que oprime e julga as mulheres. Enquanto Yang segue inferiorizando Meredith profissionalmente pela falta de dedicação exclusiva ao trabalho; esta, por sua vez, repercute o pensamento sexista de que para atingir o sucesso, as mulheres precisam ter relações sexuais com seus superiores. Em uma inversão de valores, seria como se, neste momento, Cristina estivesse usando o poder que possui para promover ou não vantagens para os internos com os quais ela tem relação sexual. Assim, a capacidade e o caráter da mulher são insultados tanto quando não se encontra em um cargo inferior, como também quando assume a posição de poder. Além disso, Grey ignora o fato de que, como internas, ela e Cristina passaram pela mesma situação.

Por acompanhar o percurso de Yang, os espectadores tem consciência de que as realizações profissionais dela foram consequência da aptidão e empenho profissionais. No entanto, o diálogo de Meredith traz para dentro da diegese o julgamento patriarcal. Apesar disso, “sentimos que não é assim que as mulheres brigam umas com as outras: atacando a sexualidade uma da outra, imaginando uma a outra como ‘vadias’. Ao contrário, isso parece completamente uma fantasia masculina de confronto feminino e reflete modos masculinos de hostilidade” (FISCHER, 1989, p.229).<sup>301</sup> Embora a briga possa ser semelhante ao imaginário masculino quanto a discussão entre mulheres, é bastante improvável que a troca de ofensas entre elas fosse usada em uma discussão entre homens. Mesmo porque o patriarcado não qualifica o comportamento sexual masculino de modo negativo.

---

school and all through intern year. Congratulations. You've become the thing you worship. / Cristina: And you became the thing we laughed at.” (10:12)

<sup>300</sup> “Meredith (V.O): The game. They say either a person has what it takes to play, or they don't. My mother was one of the greats. Me, on the other hand...I'm kinda screwed” (1:1).

<sup>301</sup> “We sense that this is not how women fight with one another: attacking each other's sexuality, envisioning each other as ‘cunts.’ Rather, this seems entirely a male fantasy of female confrontation and reflects masculine modes of hostility.” (FISCHER, 1989, p.229)

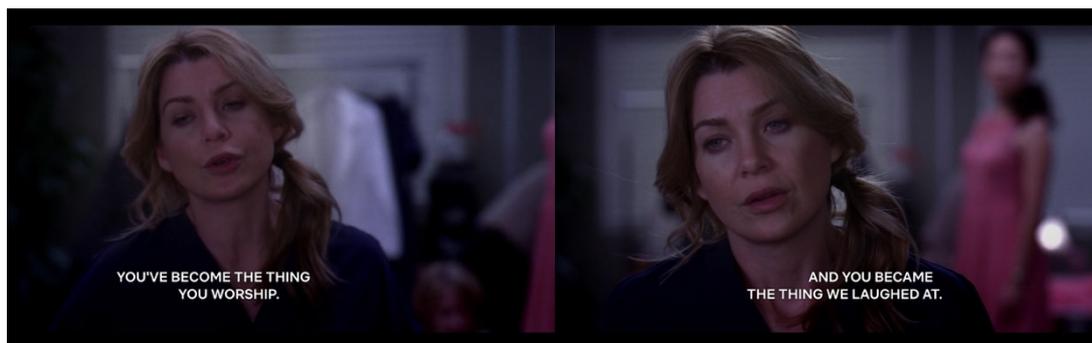


Imagem 74: Troca de ofensas sexista | Direitos reservados à emissora ABC.

Apesar de Cristina expressar uma personalidade que pode ser atrelada ao feminismo (mulher de carreira, sexualmente livre), a personagem não deveria ter auxiliado o patriarcado diminuindo e inferiorizando as mães. Para que fosse possível resolver o problema de Meredith, bem como das mães que possuem carreiras que demandam habilidades específicas, e tempo, para se desenvolverem profissionalmente, seria necessário colocar em prática o que Williams denominou “Feminismo reconstrutivo”:

O feminismo reconstrutivo substitui o foco tradicional do mercado de trabalho por um foco mais equilibrado entre mercado de trabalho e o trabalho familiar. Isso vai ajudar a acabar com a associação de que o feminismo desvaloriza o trabalho familiar. A linguagem aqui é muito importante. Descobri que substituir a frase comum “resolver o conflito trabalho/família” por “reestruturação do mercado e trabalho familiar” geralmente traz um choque de reconhecimento às cuidadoras [mães] de que as feministas estão do lado delas, e não alinhadas ao conjunto de forças sociais que as depreciam. (WILLIAMS, 2000, p.56)<sup>302</sup>

Compreendendo a importância da escolha das palavras, o conflito entre as amigas será solucionado por meio de uma conversa que restabelecerá a empatia e sororidade. Para enfatizar a emotividade da cena, na banda sonora, é iniciada uma música não-diegética instrumental. Acrescido a isto, o tom de voz de ambas é mais brando e as palavras, antes acusatórias, passarão a ser elementos de motivação mútua. Embora este momento seja testemunhado por outras duas personagens, como a cena se desenvolverá em planos próximos, exibindo somente Meredith e Cristina, é possível esquecer que existe um público presenciando a reconciliação.

<sup>302</sup> “Reconstructive feminism replaces the traditional focus on market work with a more balanced focus on market work and family work. This will help end the association of feminism with the devaluation of family work. Language here is very important. I have found that replacing the common phrase “resolving the work/family conflict” with “restructuring market and family work” commonly brings a shock of recognition to caregivers that feminists are on their side, not aligned with the array of social forces that belittle them.” (WILLIAMS, 2000, p.56)

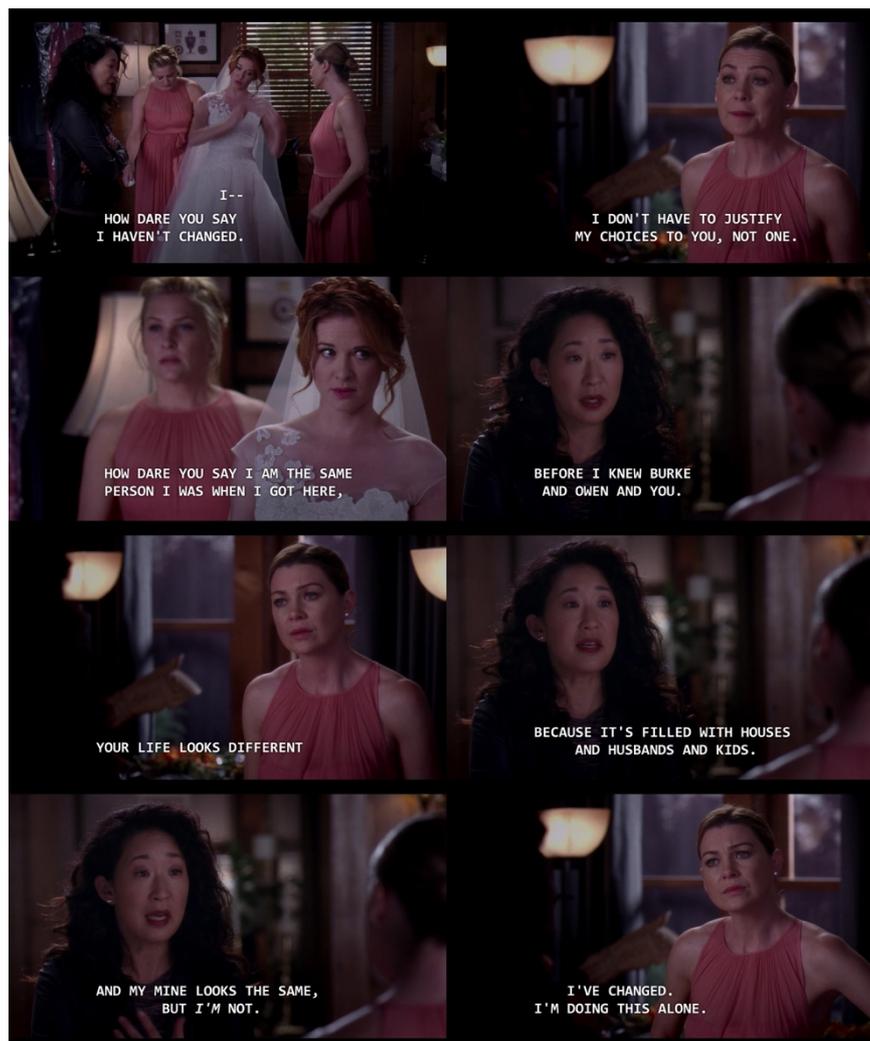


Imagem 75: Reconciliação e sororidade | Direitos reservados à emissora ABC.

Cristina: Como você ousa dizer que não mudei?

Meredith: Não tenho que justificar minhas escolhas a você, nem uma delas.

Cristina: Como você ousa dizer que sou a mesma pessoa que eu era quando cheguei aqui, antes de conhecer Burke, Owen e você? Sua vida parece diferente porque está cheia de casas, maridos e crianças. E a minha parece igual, mas eu não sou. Eu mudei. E estou fazendo sozinha. E... e isso é tão difícil quanto o que você está fazendo. Mas eu achei que pelo menos teria você.

Meredith: Estou com tanta inveja de você que quero colocar fogo em tudo. Você fez o que eu tentei fazer e não conseguir. E você nem sabe como fez. Você tem todo o tempo e foco do mundo. Você não é como éramos quando chegamos aqui. Você é quem nós queríamos ser.

Cristina: E você se tornou algo que nunca previmos. *Você é tão boa mãe quanto boa cirurgiã. E estou feliz por você.* Mas estamos nos distanciando.

Meredith: Eu sei. E não quero competir com você, mas eu quero. *Porque a gente deveria incentivar uma a outra e ajudar a outra a melhorar, para sempre.* Desde que nos conhecemos, certo?

Cristina: Certo. (10:12)<sup>303</sup>

<sup>303</sup> “Cristina: How dare you say I haven't changed. / Meredith: I don't have to justify my choices to you, not one. / Cristina: How dare you say I am the same person I was when I got here, before I knew Burke and Owen and you.

Quando Cristina aponta que decidiu levar a vida sozinha, mas que esperava ter a amiga ao lado dela, percebe-se que, do outro lado, mesmo tendo constituído família, Meredith também havia sinalizado que desejava ter obtido suporte da amiga quando precisou. Reitera-se, portanto, a importância dada à amizade feminina, bem como a expectativa de empatia mútua. Além disso, quando Cristina aponta que a escolha em seguir sozinha é tão difícil quanto a de constituir uma família, pode-se pensar nos percalços e julgamento enfrentados por ela quando realizou o aborto. Como já fora mencionado, as personagens femininas são acusadas e criticadas por suas decisões, seja por não aceitarem as normas patriarcais, seja por segui-las. Em ambos os casos, parece não haver uma solução positiva para estas mulheres. E, justamente por isso, torna-se ainda mais importante a valorização dos laços e suporte constituídos entre elas. Além disso, como o feminismo foi, por muito tempo, hostilizado por mulheres que optaram por constituir famílias, é necessário repensar esta prática e compreender que

O direito de escolha é crucial à individualidade da mulher. O direito de escolha tem de significar não somente o direito de escolher não trazer uma criança ao mundo contra a própria vontade, mas também o direito de ter uma criança, com alegria, com responsabilidade sem pagar um preço terrível de isolamento do mundo [...] mas essa escolha ainda acarreta mutilação psicológica, talentos impedidos de se desenvolverem [...]. (FRIEDAN, 1983, p.82)

Para que possam se desenvolver, portanto, as mulheres precisam se apoiar mutuamente, independente da ‘escolha’. Assim, quando Cristina diz que Meredith é tão boa mãe, quanto é uma boa cirurgiã, e quando Meredith admite que Cristina seguiu o caminho que ambas imaginaram que seria o mesmo, a empatia entre elas é reestabelecida. Apesar de não querer mais competir com Cristina, Grey espera que ambas incentivem uma a outra a serem as melhores profissionais que podem ser. Fica estabelecido, portanto, que ambas são profissionais excelentes. No entanto, se faz necessário uma compreensão mútua, visto que Grey precisa do apoio de Cristina para que possa se estabilizar profissionalmente, e Yang precisa do companheirismo e suporte emocional de Meredith para não se sentir só.

Mesmo que tenham feito as pazes, antes de atingir o sucesso profissional, alguns contratempos acontecerão na vida de Grey. Embora a série leve o sobrenome de Meredith, ao

---

Your life looks different because it's filled with houses and husbands and kids. And my mine looks the same, but I'm not. I've changed. I'm doing this alone. And that's... that's just as hard as what you're doing. But I thought I would at least have you. / Meredith: I'm so jealous of you, I wanna set things on fire. You did what I tried to do, and I couldn't. And you don't even know how you did it. You have nothing but time and focus. You're not who we were when we got here. You are who we both set out to be. / Cristina: And you've become something... we never saw coming. You are as good a mother as you are a surgeon. And I'm happy for you. But we are growing apart. / Meredith: I know. And I don't wanna compete with you, but I do, because we're supposed to push each other and make each other better forever. Since the day we met, right? / Cristina: Right.” (10:12)

longo da décima temporada, Cristina é indicada ao prêmio Harper Avery e Derek é convidado pelo presidente dos Estados Unidos para trabalhar para a Casa Branca. Apesar de saber que a esposa precisa de tempo para desenvolver a carreira, Shepherd decide voltar atrás em sua promessa de passar mais tempo com os filhos. Por já ter uma carreira brilhante, reitera-se que “[...] quando mais bem-sucedido o marido, menor a probabilidade de ele dividir as tarefas domésticas” (WILLIAMS, 2000, p.128).<sup>304</sup>

Desse modo, certifica-se que não há uma resolução objetiva e pragmática para as mulheres que trabalham. Para que isso fosse possível, seria necessário reestruturar a sociedade como um todo. Os homens precisariam de fato dividir os afazeres domésticos, e não somente auxiliar as esposas. Além disso, seria preciso rever o modelo de trabalhador ideal que, claramente, é baseado nos moldes masculinos de dedicação exclusiva à profissão, porém, sem apego ou culpa quando não assumem responsabilidades e compromissos relacionados ao lar. Enquanto não houver mudanças estruturais, a solução temporária é a sororidade e empatia entre as mulheres, para que possam se sentir empoderadas.

Assim, ao final da temporada, apesar de ainda se deparar com obstáculos interpostos para que possa recuperar-se profissionalmente, antes de mudar para Zurique, Cristina deixa uma mensagem motivacional para Grey: “Cristina: Você é uma cirurgiã talentosa com uma mente extraordinária. Não deixe que as vontades dele ocultem suas necessidades. Ele é muito sonhador. Mas ele não é o sol. Você é!” (10:24).<sup>305</sup>

Após ouvir o conselho da amiga, Meredith decide que não irá se mudar para Washington, D.C. Cria-se, então, um impasse na vida de Derek, visto que ele teria de escolher entre o compromisso assumido com a esposa ou com a nação. Inicialmente, a responsabilidade para com o país se sobrepõe. Porém, após passar um tempo em Washington D.C., o sentimento amoroso faz com que ele decida voltar para a esposa. Como nenhuma das decisões seria positiva ao personagem masculino, a narrativa coloca um fim ao impasse, Derek sofre um acidente de carro, que resulta em morte cerebral. Apesar do final trágico, é a melhor resolução para encerrar a trajetória do personagem como herói. Ao mesmo tempo em que ele não abandona de fato o compromisso assumido com a nação, mantêm-se a visão de um ‘bom marido’ que desejava voltar para a esposa.<sup>306</sup>

---

<sup>304</sup> “[...] the more successful the husband, the less likely he is to share household work” (WILLIAMS, 2000, p.128).

<sup>305</sup> “Cristina: You are a gifted surgeon with an extraordinary mind. Don't let what he wants eclipse what you need. He's very dreamy. But he is not the sun. You are” (10:24).

<sup>306</sup> Quando Derek opta por ficar em Seattle, diversos atritos matrimoniais irrompem entre ele e a esposa. No entanto, a morte trágica amenizará os problemas vivenciados nos últimos momentos do relacionamento entre eles.

### 3.3 LEARN HOW TO FIGHT FOR YOURSELF: DESIGUALDADE SALARIAL

Meredith (V.O): Em grupos, homens têm 75% mais probabilidade de falar do que mulheres. E quando uma mulher fala, é estatisticamente provável que os colegas homens irão interrompê-la, ou falar ao mesmo tempo. Não é porque eles sejam rudes. É ciência. Foi provado cientificamente que é mais difícil para o cérebro masculino registrar a voz feminina. O que isso significa? Que em um mundo onde homens são maiores, mais fortes e mais rápidos, *se você não estiver pronta para lutar, o silêncio irá te matar.* (12:9)<sup>307</sup>

Como constatado pela protagonista, em uma sociedade que proporciona tantos benefícios aos homens, as mulheres precisam aprender a lutar para ocupar o espaço delas e serem valorizadas. No entanto, antes mesmo que Grey tivesse esta consciência, ela fora amparada diversas vezes pelos demais personagens. Somente após morte de Shepherd e partida de Cristina para Zurique, Meredith passa a se distanciar da posição de passividade. Após ver-se sozinha, ocorrerá um ponto de virada em que ao invés de precisar de proteção alheia, Meredith aprenderá a se defender e lutar pelo que lhe é de direito.

No entanto, para que esta mudança fosse possível, Grey precisava se reerguer após ter vivenciado um período profissional crítico. Por conta da maternidade, a carreira da protagonista fora notadamente inferiorizada em comparação à de Shepherd e de Yang. Porém, após a morte de Derek, a narrativa omite os acontecimentos que ocorreram na vida da protagonista por nove meses.

Grey aparecerá novamente quando estiver prestes a dar à luz a segunda filha biológica. Entretanto, ao retornar ao trabalho, não serão exibidos momentos de dificuldade de adaptação, nem julgamentos quanto às habilidades profissionais dela. Deste modo, constata-se que a série não apresenta uma forma de conciliar carreira e maternidade. Pode-se pensar que a ausência de uma solução explícita na narrativa reitera a falta de uma resolução pragmática no contexto fora de tela. Como exposto por Williams (2000), para resolver este problema, seria necessário reestruturar a sociedade como um todo.

Assim, a solução apresentada é retirar o foco do problema. Grey não expressará mais a angústia sobre ter de escolher entre ser uma boa mãe e uma boa cirurgiã. Além disso, será dissipada a ideia de que para ser uma mãe, ela precisa estar presente ao lado dos filhos a todo o

---

<sup>307</sup> “Meredith (V.O): In group settings men are 75% more likely to speak up than women. And when a woman does speak up, it's statistically probable her male counterparts will either interrupt her, or speak over her. It's not because they are rude. It's science. The female voice is scientifically proven to be more difficult for a male brain to register. What does this mean? It means in this world, where men are bigger, stronger, faster, *if you're not ready to fight, the silence will kill you.*” (12:9)

momento. Prova disto é que os filhos mal aparecem. Esporadicamente, Meredith aparece levando as crianças para a creche do hospital, fazendo menção ao fato de que a babá está doente. Ao aceitar que para conciliar ambas as esferas da vida, ela precisa de ajuda,<sup>308</sup> os problemas enfrentados sairão do âmbito pessoal para o estritamente profissional.

Quando Bailey for nomeada como chefe do hospital, ela pedirá à Meredith que ocupe o antigo seu cargo de chefe de cirurgia geral. Prontamente, a protagonista aceita a promoção. Neste momento, a série apresenta uma problemática ainda recorrente na vida das mulheres: o salário oferecido está muito abaixo do que ela deveria receber. Mesmo que seja “comum que a ‘maioria das feministas’ responda que apoia programas como pagamento igual para trabalho igual” (WILLIAMS, 2000, p.41),<sup>309</sup> mulheres ainda recebem salários abaixo da média quando comparado com homens, especialmente se forem mães:

Ter filhos tem um efeito negativo muito forte sobre a renda das mulheres, um efeito que, na verdade, aumentou em 1980, apesar do fato de as mulheres terem se tornado mais instruídas. A figura mais dramática é que mães que trabalham em período integral ganham apenas sessenta centavos para cada dólar recebido pelos pais que também trabalham em período integral. Mães solteiras são afetadas mais severamente, ganhando o menor percentual do salário médio dos homens. Além disso, embora a desigualdade salarial entre homens e mulheres tenha diminuído, a desigualdade salarial entre mães e os outros [trabalhadores] têm aumentado nos últimos anos. Como resultado, em um período em que o salário das mulheres está alcançando o dos homens, as mães têm ficado para trás. Dado que quase 90% das mulheres se tornam mães durante suas vidas profissionais, esse padrão é inconsistente com a igualdade de gênero. (WILLIAMS, 2000, p.2)<sup>310</sup>

Assim, apesar de a questão salarial ser uma pauta feminista relativamente antiga, este problema ainda não foi resolvido. Por conta disso, a série trará esse assunto à tona. Assim, quando Grey recebe o contrato, a personagem assina-o, sem pensar. Fica, portanto, estabelecida a inocência da personagem, visto que não tinha consciência de que o salário proposto era

---

<sup>308</sup> Mesmo que não seja algo mencionado explicitamente que para que Grey possa ser bem-sucedida profissionalmente ela precisa da ajuda da babá, este raciocínio foi traçado por meio da análise das menções sobre a babá.

<sup>309</sup> “a common rejoinder is that a ‘feminist majority’ supports programs such as equal pay for equal work” (WILLIAMS, 2000, p.41).

<sup>310</sup> “Having children has a very strong negative effect on women's income, an effect that actually increased in the 1980 despite the fact that women have become better educated. The most dramatic figure is that mothers who work full time earn only sixty cents for every dollar earned by full-time fathers. Single mothers are most severely affected, earning the lowest percentage of men's average pay. Moreover, though the wage gap between men and women has fallen, the gap between the wages of mothers and others has widened in recent years. As a result, in an era when women's wages are catching up with men's, mothers lag behind. Given that nearly 90 percent of women become mothers during their working lives, this pattern is inconsistent with gender equality.” (WILLIAMS, 2000, p.2)

absurdamente baixo para o cargo. Somente quando as demais médicas expressam espanto, Grey se dá conta que isto reflete a desigualdade de gênero no ambiente de trabalho.

Por serem filhas de pessoas ricas e por serem parcialmente donas do hospital em que trabalham, a questão financeira nunca foi um problema nem para Meredith, nem para Callie. No entanto, Callie sabe valorizar o próprio trabalho:

Meredith: Quem diria que Bailey seria como um homem?

Callie: Hm, quer saber? Eles te enganaram porque você é funcionária 'da casa'. Sabiam que você não iria contestar.

Meredith: Eu achei que fosse uma proposta justa. Quer dizer, para mim não era sobre o dinheiro. Bailey disse que precisava de mim. O trabalho caiu no meu colo.

Callie: Não. Você mereceu esse trabalho, ok? Você precisa voltar lá e renegociar.

Meredith: Não posso. É tarde demais. Já aceitei a proposta.

Amelia: Não. Volte lá e exija o que você merece. Homens fazem isso o tempo todo. Eles entram na sala, "ajustam a parte masculina", e conseguem mais dinheiro.

Callie: Sim, todas nós fizemos isso. Eu consegui um acordo muito bom. Quer dizer... eu ganho bem mais que você.

Meredith: Eu sei. Você já disse isso. (12:3)<sup>311</sup>

Durante o diálogo, as médicas<sup>312</sup> presentes na casa de Grey conversam enquanto comem e bebem vinho. No entanto, enquanto as demais usam taças, Meredith aparece sentada no chão, enquanto bebe diretamente da garrafa e usa a própria mão para enxugar a boca. Em geral, este comportamento seria bastante recorrente em conversas entre homens, demarcando que, neste momento, tenta-se reduzir o ideal de delicadeza que costuma estar atrelado a figura das mulheres.

Embora a *mise-en-scène* corrobore a quebra do estereótipo de feminilidade e que o diálogo reforce que a união entre as elas têm como intuito fortalecer e empoderá-las, há uma constatação de que o ambiente de trabalho repercute a opressão patriarcal. Além disso, todas as pessoas presentes durante esta conversa são mulheres e, sem exceção, todas expressam que tiveram de negociar seus respectivos salários.

<sup>311</sup> "Meredith: I mean, who knew Bailey was the man? / Callie: Mm, you know what? They lowballed you 'cause you're an in-house hire. They knew you wouldn't push back. / Meredith: I thought the offer was fair. I mean, for me, it wasn't about the money. Bailey said she needed me. The job just fell in my lap. / Callie: No, you earned that job, okay? You need to go back and renegotiate. / Meredith: I can't. It's too late. I already accepted the offer. / Amelia: No, walk in there and demand what you deserve. Men do it all the time. They walk in, they adjust their man parts, they get more money. / Callie: Yeah, we all did it. I did it real good. I mean, I got... I make a lot more than you. / Meredith: I know. You said that." (12:3)

<sup>312</sup> Todas as personagens aparecem bebendo, exceto Amelia, visto que a personagem é ex-viciada em drogas e já passou pelo processo de reabilitação. E, para explicitar que ela não está bebendo, é exibido a personagem usando o copo infantil, que provavelmente pertence a um dos filhos de Meredith.



Imagem 76: Desigualdade salarial | Direitos reservados à emissora ABC.

Apesar de o maior problema não ser o dinheiro em si, mas desvalorização do trabalho de Grey, ao ouvir pela segunda vez que Callie ganha bem mais que ela, nota-se o tom de voz e a expressão de fúria da protagonista ao constatar que é desvalorizada tanto em relação aos homens, como também às demais chefes mulheres. Contudo, mais do que perceber a desigualdade, por meio esta cena, incentiva-se que as mulheres assumam uma postura ativa e lutem por um salário mais justo, visto que os homens não têm medo, nem vergonha de demandar o que acham que merecem. Como dito por Amelia “basta ajustarem a ‘parte masculina’ que já conseguem mais dinheiro”. Assim, apesar de já ter assinado o contrato, as demais médicas incentivam Grey a renegociar com Bailey.

Inocentemente, Meredith havia confiado no contrato de emprego, de modo que quando diz “Quem diria que Bailey seria como um homem?”, percebe-se o espanto em relação à postura de Miranda. Seria esperado isso de homens em posição de poder, não da primeira mulher a assumir a chefia do hospital. Como questionado por Friedan:

Será que as mulheres mudam, descartam inevitavelmente o sonho feminista idealizado, radiante, invejável uma vez que se encontram do lado de dentro e começam a compartilhar do poder e operam então nos mesmo moldes que os homens? Será que as mulheres podem, será que as mulheres pelo menos tentarão, mudar esses termos? (FRIEDAN, 1983, p.28)

No entanto, para que seja possível compreender as motivações de Bailey ao agir assim, e para explicitar que a atitude dela não foi sexista, ocorre um diálogo entre ela e Webber. Desta cena apreende-se que, novamente, ao invés de conversar com Meredith, como as demais médicas fizeram, o personagem masculino ainda mantém a postura de “proteger a mocinha indefesa”. Bailey, porém, deseja que Grey aprenda a lutar as próprias batalhas:

Webber: Imaginei que você, dentre todas as pessoas, a primeira chefe mulher deste hospital lutaria para uma mulher ter um salário que fosse pelo menos igual ao dos homens.

Bailey: Isso é sobre Meredith Grey?

Webber: Se você não a valoriza o suficiente, então...

Bailey: É inapropriado eu discutir o salário de outro empregado.

Webber: Ela merece mais, e você sabe disso.

Bailey: Eu sei. *E nunca insinue que eu não tenho sororidade pelas mulheres deste hospital.* Você nunca teve 1,49m de altura, nunca foi ignorado e chamado de ‘menina’ pelos seus colegas homens. Você não sabe. Sou uma mulher. Escute meu rugido. Mas eu já fui mentora de Grey. Já ensinei que o que ela precisa saber. E agora que sou chefe deste hospital, não é minha culpa que ela não tenha usado as habilidades que ensinei para ela. Não é meu trabalho dar dinheiro quando ele não é pedido. Você a mimou. Desde Derek, você tem mimado ela. E eu não vou fazer isso. Ela precisa se erguer. E ela

precisa se erguer sozinha para saber que ela pode se erguer sozinha. Porque você pode não estar aqui a próxima vez que ela cair. *Ela precisa lutar por si própria. É assim que uma feminista é, senhor.* (12:3)<sup>313</sup>

Caso Bailey cedesse à pressão, ao invés de permitir que Grey assumisse controle sobre a própria vida, Webber continuaria assumindo uma postura paternalista, não dando abertura a protagonista para que se tornasse independente. Por saber que a desigualdade de gênero ainda se faz muito presente no ambiente de trabalho, Bailey espera que Meredith, assim como as demais mulheres, lute pelo que lhe é de direito. Desse modo, o comportamento de Miranda permite que Grey saia da passividade, empoderando-se.

Após internalizar as falas expressas por Callie e Amelia, ao procurar a chefe, Grey reforça que devido ao trabalho árduo, ela conquistou o novo cargo e ‘merece’ um salário justo. Ao ver a protagonista lutando pelo que lhe é de direito, evidencia-se que a chefe não tinha como intuito tornar a negociação difícil para Grey. Tanto que, assim que requisitado, sem hesitar ou questionar, Bailey aceita o valor pedido pela protagonista. Além disso, ao final do diálogo, a parabeniza pela atitude:

Bailey: O que foi Grey?

Meredith: Precisamos falar sobre o meu contrato. [...] Você disse que eu merecia ser a chefe de cirurgia geral, que eu facilitava seu trabalho. Eu fiquei feliz. Fiquei grata. Mas isso não muda o fato de que eu mereci este trabalho, e dei duro por ele. Eu preciso me sentir valorizada como você disse que me valoriza. Preciso me sentir capaz de olhar no espelho. E isso não é suficiente.

Bailey: Você tem um número em mente?

Meredith: Sim.

Bailey: Posso providenciar isso. Isso é tudo, Grey?

Meredith: Sim. É.

Bailey: Grey, muito bem. (12:3)<sup>314</sup>

---

<sup>313</sup> “Webber: I would think that you of all people, this hospital's first female chief of surgery would fight for a woman to get paid at least as much as any man. / Bailey: Is this about Meredith Grey? / Webber: I mean, if you do not value her enough, then just... / Bailey: It is inappropriate for me to discuss the salary of another employee. Webber: She deserves more, and you know it. / Bailey: I do, and *don't ever suggest to me that I do not stand in sisterhood with other women in this hospital.* "You've never been 4'11" tall and overlooked and called "girl" by your male colleagues. You don't know. I am woman. Hear me roar. But I've already mentored Grey. I've already taught her what she needs to know. And now that I'm chief of this hospital, it's not my fault if she's not used the skills that I taught her. And it's not my job to be giving away money when it's not asked for. You have coddled her. Since Derek, you have coddled her, and I won't do that. No, she needs to rise. And she needs to rise on her own so she knows she can rise on her own. Because you may not be here the next time she falls. *She needs to fight for herself. This is what a feminist looks like, sir.*” (12:3)

<sup>314</sup> “Bailey: What is it, Grey? / Meredith: We need to talk about my contract. [...] You said I deserved to be your chief of general, that I made your job easier. I was happy. I was grateful. That doesn't change the fact that I earned this job, and I worked very hard for it. I need to feel as valued as you say you value me. I need to be able to look in the mirror. This is just not enough. / Bailey: Do you have number in mind? / Meredith: Yes. / Bailey: I can make that happen. Is that all, Grey? / Meredith: Yep. That's it. / Bailey: Grey? Yeah. Well done.” (12:3)

Além desta questão ser explicitamente uma pauta feminista, este episódio demarca um ponto de virada na série. Mesmo que os discursos em prol do empoderamento feminino sempre tenham perpassado a trama, neste episódio, é a primeira vez que uma personagem se autodenomina “feminista” e uma das primeiras em que se explicita o uso da palavra “sororidade” diretamente atrelado ao contexto de igualdade de gênero.

O aparecimento da palavra feminista coincide com o crescimento do feminismo no espaço virtual.<sup>315</sup> Como Luise Bello, do site *Think Olga*, observou: “2015 foi o ano do feminismo online.”, “[...] entre janeiro de 2014 e outubro de 2015, a busca [online] pelas palavras ‘feminismo’ e ‘empoderamento feminino’ cresceu 86,7%, passando de 8.100 para 90.500 buscas, ou um aumento de 354,5%, respectivamente” (MATOS, 2017, p.11).<sup>316</sup> Além disso, como apresentado por Matos, “2015 foi o ano em que o ‘feminismo’ deixou de ser uma ‘palavra suja’, e conseguiu ser incorporado ao *mainstream*” (2017, p.11).<sup>317</sup>

Embora diegeticamente este problema tenha sido resolvido em um episódio que foi ao ar em 2015, em 2018, no âmbito extra-diegético, problemas de ordem salarial por conta de desigualdade de gênero vieram à tona em uma entrevista de Ellen Pompeo (atriz que interpreta Meredith):

Para mim, Patrick [Dempsey] deixar a série [em 2015] foi um momento decisivo em termos de negociação. Eles sempre podiam usá-lo como vantagem contra mim – “Não precisamos de você, nós temos Patrick” – e foi o que fizeram por anos. [...]. Em um momento, eu pedi cinco mil dólares a mais que ele, porque a série se chama *Grey’s Anatomy* e eu sou Meredith Grey. Eles não me deram. Eu poderia ter ido embora. Por que não fui? Porque a série é minha, eu sou a número 1. E tenho certeza que senti o que muitas outras atrizes sentem: Por que eu deveria abandonar um grande papel por causa de um homem? Você entra em conflito, e então percebe “Não vou deixar um homem me expulsar da minha própria casa.”<sup>318</sup>

<sup>315</sup> Como a denominação *pós-feminismo* evoca diversas ambiguidades, optou-se pelo uso do termo terceira onda. Assim, ao escolher a nomenclatura por ondas, será mantido este padrão. Portanto, ao invés de cyber-feminismo, utiliza-se aqui o termo quarta onda.

<sup>316</sup> “2015 was the year of online feminism. As she noted, between January 2014 and October 2015, the web search for the words ‘feminism’ and ‘female empowerment’ grew 86.7%, moving from 8100 to 90,500 searches, or an increase of 354.5%, respectively.” (MATOS, 2017, p.11).

<sup>317</sup> “2015 was the year when ‘feminism’ ceased to be a ‘dirty word’, having managed to be incorporated into the mainstream” (MATOS, 2017, p.11).

<sup>318</sup> “For me, Patrick [Dempsey] leaving the show [in 2015] was a defining moment, deal-wise. They could always use him as leverage against me – ‘We don’t need you; we have Patrick’ – which they did for years. [...]. At one point, I asked for \$5,000 more than him just on principle, because the show is *Grey’s Anatomy* and I’m Meredith Grey. They wouldn’t give it to me. And I could have walked away, so why didn’t I? It’s my show; I’m the number one. I’m sure I felt what a lot of these other actresses feel: Why should I walk away from a great part because of a guy? You feel conflicted but then you figure, ‘I’m not going to let a guy drive me out of my own house.’” Entrevista disponível em: <http://bit.ly/2EruO80>. Acesso em: 5 de agosto de 2019.

Embora a série levasse o nome da protagonista, “na história de amor, frequentemente é difícil dizer se o homem ou a mulher é o protagonista” (DOANE, 1987, p.116).<sup>319</sup> Nota-se que tanto a estrutura da história de amor, quanto o sexismo da emissora, poderiam ser utilizados como justificativas para valorizar o trabalho masculino em detrimento do feminino. De modo que tanto diegética, quanto extra-diegeticamente, por mais que as mulheres estejam em uma posição de destaque no ambiente de trabalho, a estrutura patriarcal dificulta a equiparação salarial. Assim como Meredith, pode-se inferir que a demanda no aumento de salário de Ellen Pompeo não se refere a uma necessidade financeira, e sim ao que lhe caberia ser pago pela função executada. Tanto que, após negociação, ela se tornou a atriz mais bem paga em Hollywood.

Outro ponto interessante a ser destacado na entrevista de Pompeo é a necessidade da emissora em encontrar outro par romântico para substituir a saída de Dempsey:

Ellen Pompeo: Mas a verdade é que a tinta dos papéis de saída [de Patrick] não estava nem seca e eles estavam se apressando para achar um novo par. Eu estava de férias [...] e eles ficavam me ligando, perguntando “O que você acha desse cara?”, “E desse cara?”. E ficavam enviando fotos. E eu dizendo “Vocês estão loucos? Por que vocês sentem a necessidade de substituir essa pessoa?”, eu não conseguia acreditar na rapidez que o estúdio e a emissora sentiram a necessidade de colocar um *pênis (sic)* na trama.<sup>320</sup>

Percebe-se, deste modo, que por mais que a série tenha passado a explicitar questões feministas na trama, a emissora ainda estava atrelada ao ideal de que para manter a audiência, era necessário encontrar um substituto amoroso para a protagonista. Desse modo, contrariando a própria tentativa da série quanto a criar uma estrutura feminista, duvidava-se da possibilidade de uma personagem mulher conseguir manter uma série estando sozinha. Contrariando o receio da emissora, após a saída de Dempsey, Meredith permaneceu um par romântico ao longo de quase três temporadas,<sup>321</sup> mantendo sua popularidade.<sup>322</sup>

<sup>319</sup> “in the love story, it is frequently difficult to tell whether the man or the woman is the protagonist” (DOANE, 1987, p.116).

<sup>320</sup> “Ellen Pompeo: But the truth is, the ink wasn't even dry on his exit papers before they rushed in a new guy. I was on vacation [...] and they're calling me, going, "What do you think of this guy?" "What do you think of this guy?" And they're sending pictures. I was like, "Are you people fucking nuts? Why do you feel that you have to replace this person?" I couldn't believe how fast the studio and the network felt like they had to get a penis in there.”

<sup>321</sup> Como a própria atriz comenta na entrevista, logo na décima segunda temporada (Derek havia morrido no final da décima primeira temporada), a emissora trouxe um ator para ser o novo par romântico de Meredith. Como o resultado não foi bem-sucedido, criaram um modo para tirá-lo da série. Somente na décima quinta temporada a personagem encontrará um novo parceiro.

<sup>322</sup> A série contou com 8,27 milhões de espectadores na exibição do episódio 300. Informação disponível em: <http://bit.ly/2Wsrwve>. Acesso em: 25 de Maio de 2019.

Assim, pode-se apreender que, tanto nos episódios da décima segunda temporada mencionados, quanto na entrevista de Ellen Pompeo, há um incentivo para as que mulheres lutem e, sem medo, demandem o que lhes é de direito. Como mencionado em uma das narrações (motivacionais) de Grey: “Não deixe o medo te manter em silêncio. [...] Você tem uma voz. Então, use-a. Fale. Levante as mãos. Grite suas respostas. Faça o que for preciso para ser ouvida. Encontre sua voz. E quando encontrar... preencha o maldito silêncio” (12:9).<sup>323</sup>

### 3.4 “YOU ARE ANYTHING BUT ORDINARY”: <sup>324</sup> RECONHECIMENTO PROFISSIONAL E PREMIAÇÃO

Desde o início da série, sabe-se que um dos grandes objetivos de Meredith era ser bem-sucedida profissionalmente. No entanto, como já fora analisado, apesar de ser filha de uma médica renomada, a personagem fora menosprezada por sua própria mãe. Além disso, logo no início da carreira, a protagonista também fora inferiorizada por seu par romântico e chefe no trabalho, Derek Shepherd. A exemplo disto, pode-se citar o momento em que Grey tem a ideia de desenvolver um tratamento para curar gliomas inoperáveis. Além da concepção inovadora, Meredith trabalha em conjunto com Shepherd. Deste modo, após criar o vírus, o casal inicia um processo de triagem e, apesar dos percalços ao longo do processo, terminam sendo bem-sucedidos. No entanto, ao publicar o trabalho em uma prestigiada revista de medicina, Derek assume todos os créditos do trabalho.

Derek: Acho que você não teve tempo de olhar nosso trabalho em uma importante revista de medicina.

Meredith: Eles publicaram nossa pesquisa? Está na capa. “*Um novo método de tratar gliomas malignos inoperáveis... o método Shepherd*”

Derek: O que achou?

Meredith: É uma foto, uma grande foto sua. (5:5)<sup>325</sup>

<sup>323</sup> “Meredith (V.O): Don't let fear keep you quiet. [...] You have a voice. So, use it. Speak up. Raise your hands. Shout your answers. Make yourself heard. Whatever it takes. Just find your voice. And when you do... fill the damn silence” (12:9).

<sup>324</sup> Frase dita por Ellis Grey para a filha no episódio 3:17.

<sup>325</sup> “Derek: Well, I guess you don't have time to look at our work in a major medical journal. / Meredith: They published our clinical trial? It's on the cover. “A new method in treating inoperable malignant gliomas... *the Shepherd method.*” / Derek: What do you think? / Meredith: It's a picture, a big picture of you.” (5:5)

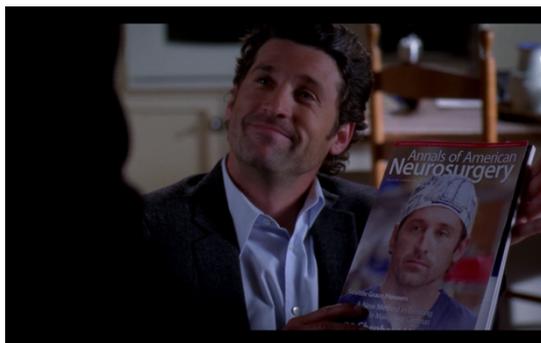


Imagem 77: Com orgulho, Derek exhibe a publicação do trabalho “dele” à Meredith | Direitos reservados à emissora ABC.

Destaca-se aqui a controvérsia. Embora no diálogo Shepherd diga “nosso trabalho”, a capa da revista apresenta somente o sobrenome dele. Deste modo, nota-se que, publicamente, o personagem não está disposto a dividir a parcela de créditos que caberia à Grey.

Logo no primeiro momento, Derek nota o desconforto de Grey ao ver a capa da revista. Ainda assim, após isso, já no ambiente de trabalho, ele menciona que passou a manhã toda dando entrevistas à imprensa. Deste momento em diante o comportamento de Grey explicitará a insatisfação diante do ocorrido. Além de utilizar ironia para se referir ao “the Shepherd method”, a personagem também expressa preferir ficar longe de Shepherd.

Derek: Meredith, você está incomodada com isso?

Meredith: Por que estaria? Você não pode chamar de método *Shepherd-Grey*, se não as pessoas pensariam que você teve alguma ajuda. (5:5)<sup>326</sup>

Ao certificar que Meredith não aprova a postura dele, Derek propõe entrar em contato com a revista para retificar o nome do procedimento. No entanto, Grey não quer que os créditos sejam dados a ela. Ao contrário, o desejo da protagonista é de que Derek reconheça o esforço e mérito profissional dela.

Derek: Vou escrever aos editores e pedir que eles imprimam uma correção... o método *Shepherd-Grey*.

Meredith: Não quero que me dê créditos porque você está bravo que estou brava. Quero que me dê créditos porque você acha que eu trabalhei duro por isso e que eu mereço.

Derek: *Você não merece. Você é um bebê. Você tem potencial para ser uma boa cirurgiã um dia, talvez uma excelente cirurgiã. Mas você ainda não chegou perto do que precisa aprender.*

Meredith: Foi ideia minha. (5:5)<sup>327</sup>

<sup>326</sup> “Derek: Meredith, are you bothered by this? / Meredith: Why would I be bothered? You can't call it the Shepherd-Grey method because then people would think you had help.” (5:5)

<sup>327</sup> “Derek: I'm gonna write the editors and have them print a correction...the Shepherd-Grey method. / Meredith: I don't want you to give me credit because you're mad that I'm mad. I want you to give me credit because you think I worked hard for it and I deserve it. / Derek: *You don't deserve it. You're a baby. You have the potential to be a*

Nota-se, portanto, que mesmo que a ideia tenha sido de Grey e que ela tenha trabalhado arduamente ao lado de Derek durante toda a triagem, para não ter de reconhecer a contribuição da parceira, o personagem a desqualifica profissionalmente chamando-a de “bebê” e dizendo que, apesar do potencial, ela tem muito o que aprender antes de se tornar uma boa cirurgiã. Apesar destas palavras de Derek possuírem um julgamento extremamente negativo em relação à Meredith, a conversa entre eles não possui um tom de briga. Ao utilizar um tom de voz suave, Derek assume uma postura de superioridade paternalista.<sup>328</sup> Assim, apesar do comportamento “gentil” e prestativo (dizendo que vai pedir a edição da matéria), o personagem a diminui profissionalmente para que possa preservar a própria superioridade profissional.

Além disso, ao conversar com Bailey, além de classificar a reação de Grey como tola, Derek diz que ela está sendo “emocional”. Por meio destas falas o personagem masculino utiliza um vocabulário pejorativo para menosprezar a reação feminina:

Bailey: Deve ser bom ver seu nome impresso [na revista].

Derek: Seria melhor se Meredith não fosse tão... você sabe, ela está sendo boba sobre os créditos. *Está sendo emocional.*

Bailey: Ela se matou de trabalhar por você, e você ficou com todo o crédito.

Derek: Teria ficado com toda culpa se tivéssemos fracassado.

Bailey: Mas você não fracassou.

Derek: É simples, sou um atendente. Ela é uma residente do segundo ano.

Bailey: Com quem você mora junto. Não é simples. É uma bagunça. Se fosse eu, começaria com um “obrigado”. Você ficaria surpreso em como isso ajuda, especialmente com *mulheres bobas e emocionais como nós.* (5:5)<sup>329</sup>

Quando Bailey reafirma o esforço de Meredith no trabalho e refuta o argumento da possibilidade de fracasso, percebe-se que, novamente, quando Shepherd não possui argumento plausíveis, ele utiliza a hierarquia profissional para se sobrepor e colocar fim ao problema.<sup>330</sup> Ainda assim, Bailey sugere que ele se desculpe.

---

*good surgeon, maybe a great one. But you haven't even scratched the surface on what you need to learn. / Meredith: It was my idea.*” (5:5)

<sup>328</sup> Usa-se aqui o termo “superioridade paternalista” como tradução do termo *patronizing*. O significado apreendido é o encontrado no dicionário Oxford: “Apparently kind or helpful but betraying a feeling of superiority; condescending”. Disponível em: <http://bit.ly/2YZ01qT>. Acesso em: 1 de junho de 2019.

Em português o termo paternalista pode possuir uma conotação ambígua, sendo uma delas positiva. Neste caso, enfatiza-se o lado negativo da postura do personagem masculino. Assim, para evitar um sentido duvidoso, colocouse a palavra superioridade antes de paternalista, para delimitar o escopo do significado.

<sup>329</sup> “Bailey: Must feel good to see your name in print like that. / Derek: It would feel better if Meredith wasn't so... you know, *she's acting silly* about the credit. *She's getting emotional.* / Bailey: That girl worked her ass off for you, and you got all the credit. / Derek: I would've gotten all the blame had we failed. / Bailey: But you didn't fail. / Derek: It's simple. I'm an attending. She's a second-year resident. / Bailey: Who you're now living with. That's not simple. It's messy. If it were me, I'd start with "thank you." You'd be surprised how far that one goes, especially with us *silly, emotional women.*” (5:5)

<sup>330</sup> Comportamento semelhante fora percebido quando Derek diz a Cristina que por ser chefe dela, ela não tem o direito de falar com ele do modo como estava falando. Assunto previamente debatido no item 1.1.4.

Após ouvir o conselho dela, o personagem decide se retratar. No entanto, ele o faz por meio de uma brincadeira que infla o próprio ego, mantendo assim o comportamento de superioridade paternalista. Além disso, como neste mesmo episódio Grey comete um erro no centro cirúrgico, ela passa a questionar as próprias capacidades profissionais e, portanto, acredita nas críticas feitas por Derek. Ao sentir-se inferior, Derek não precisa de fato consertar o erro. Ao invés de dar flores, ou utilizar alguns dos clichês românticos, a solução encontrada por ele é dar à Meredith um rim em um pote. Por estranho que possa parecer, no início do episódio, Grey havia pedido isto para Bailey:

Meredith: Como conseguiu isso?

Derek: Bom, ser um *neurocirurgião incrivelmente importante* tem suas vantagens. Obrigado. Não teria conseguido sem você, nem uma cirurgia, nem um paciente. Não poderia ter feito sem você. (5:5)<sup>331</sup>

Este pedido de desculpas coloca um fim à discussão. No entanto, se por um lado há uma retratação no nível pessoal; por outro, o reconhecimento da colaboração de Grey no trabalho publicado não ocorre. Deste modo, o personagem masculino continua com todos os créditos para si. Como as próprias residentes haviam discutido, por estar em um nível profissional superior, Derek detém o poder sobre a situação:

Meredith: Eu nem quero os créditos, mas a pesquisa foi ideia minha. E eu tive que implorar para ele, mais de uma vez.

Izzy: Tudo bem você querer os créditos. Eu iria querer.

Cristina: Quando você transa com atendentes, você se ferra. Eles têm todo poder. (5:5)<sup>332</sup>

A fala de Cristina expressa a indignação da personagem que havia passado por algo semelhante. Enquanto estava em um relacionamento com Burke, o personagem fora baleado e, após cirurgia, por conta de uma tremedeira involuntária na mão, ele estaria impossibilitado de trabalhar. Para esconder que não havia se recuperado e preservar a reputação de melhor cardiologista, Cristina passa a realizar as cirurgias por ele. Apesar de isto vir à tona no hospital, após a separação do casal, quando Burke ganha o prêmio *Harper Avery*, ele sequer menciona a colaboração dela.

<sup>331</sup> “Meredith: How did you get that? / Derek: Well, being *an incredibly important, fancy neurosurgeon has its perks*. Thank you. I couldn't have done it without you, not one surgery, not one patient. I couldn't have done any of t without you. Thanks.” (5:5)

<sup>332</sup> “Meredith: I don't even want the credit, but the clinical trial was my idea. And I had to beg him to do it, more than once. / Izzy: It's okay you want the credit. I would want the credit. / Cristina: When you screw the attendings, you get screwed. They have all the power.” (5:5)

Antes deste fato chegar aos conhecimentos de Yang, os demais colegas de trabalho tentam protegê-la ao descobrirem. Apesar de Izzy cogitar tirar o *flyer* com a notícia, Meredith pontua que cedo ou tarde Cristina ouviria sobre isso. Ainda assim, quando Yang se aproxima, Izzy tenta cobri-lo com o próprio corpo.

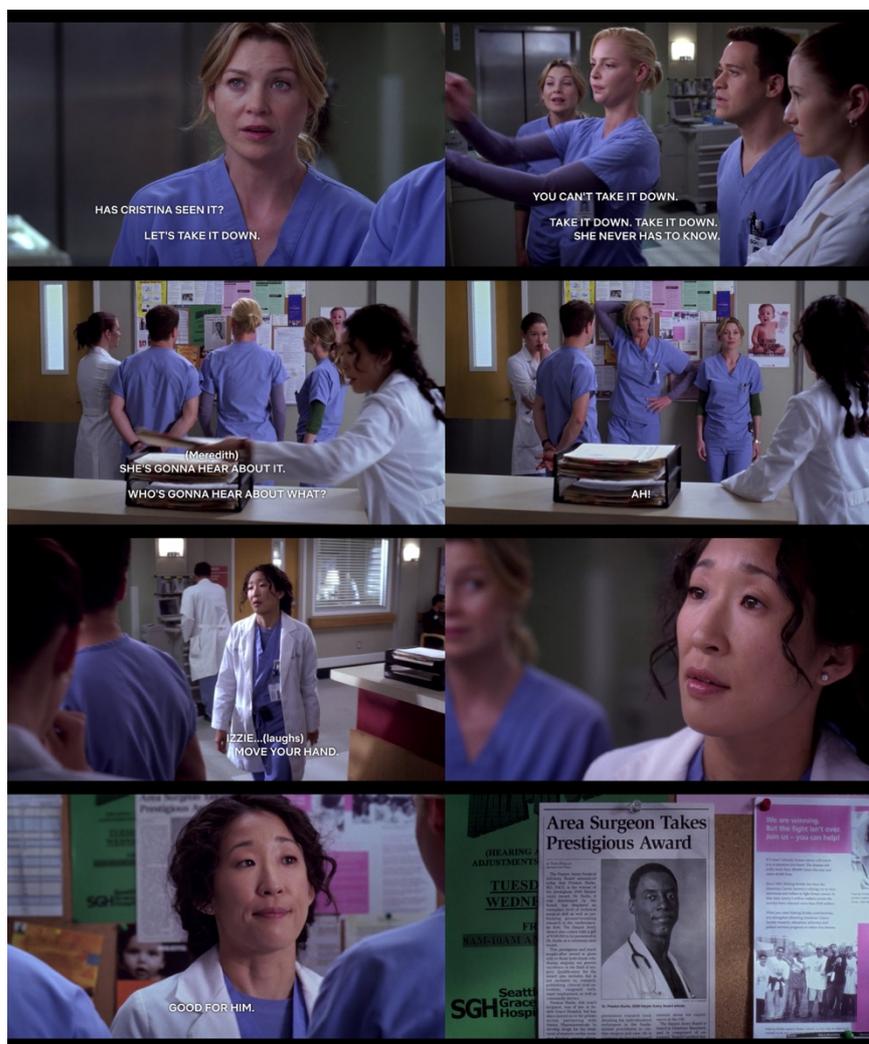


Imagem 78: Residentes tentam proteger Cristina sobre premiação de Burke | Direitos reservados à emissora ABC.

Meredith: Cristina já viu isso?

Izzy: Vamos tirar.

Meredith: Você não pode tirar

Izzy: Vamos tirar. Vamos tirar. Ela não precisa saber.

Meredith: Ela vai ouvir sobre isso.

Cristina: Quem vai ouvir sobre o que? Izzy... tira a mão. Vamos! Tira a mão.  
(Pausa) Bom pra ele. (4:14)<sup>333</sup>

<sup>333</sup> “Meredith: Has Cristina seen it? / Izzy: Let's take it down. / Meredith: You can't take it down. / Izzy: Take it down. Take it down. She never has to know. / Meredith: She's gonna hear about it. / Cristina: Who's gonna hear about what? Izzy... move your hand. Oh, come on! Move it. (Pause) Good for him.” (4:14)

Embora o *background* musical torne este momento cômico, quando a personagem vê o quadro de anúncios e descobre o ocorrido, a música de fundo se altera, criando uma atmosfera de tensão. Agora, além da música, o *close-up* do rosto de Cristina, que dura um tempo relativamente longo (sexto frame da imagem 78), reforçam a decepção no semblante dela. Contudo, quando a personagem dá as costas ao cartaz e diz “Bom para ele”, a música volta ao tom cômico de antes para, temporariamente, dissolver a tensão.

Como Burke não está mais presente na série, não é possível ver uma cena de confronto como se viu no caso de Grey e Shepherd. Para expressar a dor sentida pelo ocorrido, ao longo do episódio o comportamento de Cristina é extremamente contrastante ao usual. Ao invés de tentar responder todas as perguntas como antes, ou expressar o espírito competitivo, ela prefere ficar no necrotério. Lá, pela primeira vez, a personagem aparece cantando. Nos demais momentos, quando outros personagens perguntam ou mencionam o prêmio de Burke, ela se mantém em silêncio.

Contudo, como neste episódio é trazido à tona a questão de assédio sexual, para evitar queixas, todos os funcionários do hospital têm de preencher um formulário para informar os envolvimento sexuais que tiveram com colegas de trabalho. Por conta disso, Cristina é chamada para conversar com o chefe do hospital, que pede a ela que preencha o formulário registrando o envolvimento com Burke. Neste momento, Yang tem a oportunidade de expressar claramente o que pensa sobre a situação em um monólogo sem nenhuma trilha musical:

Webber: Sei que é difícil para você.

Cristina: Não é difícil, senhor. É simples. Burke não está aqui. Ele se foi. E foi melhor para ele. Ele está vencendo o *Harper Avery* e está sendo celebrado em todo mundo. Isso não é difícil. Ele está lá. E eu estou aqui, onde tudo é igual. Ainda moro no apartamento dele, caminho pelos mesmos corredores desse hospital, uso os mesmos jalecos, e mesmo isso não é difícil. É onde estou. É onde escolhi estar. Mas, senhor, *quando a mão dele estava com um tremor, eu fiz as cirurgias dele, guardei os segredos, alimentei o orgulho dele. Você sabe, eu sei, e ele também sabe.* Ele sabe. Mesmo assim, em nenhum lugar meu nome aparece naquele artigo de jornal. *Sou a mão invisível da genialidade dele [...].* Eu era a mão dele e agora sou um fantasma. Isso não é difícil, é insuportável. Sei que todos estão orgulhosos dele, mas eu não. E não desejo coisas boas para ele. (4:14)<sup>334</sup>

<sup>334</sup> “Webber: I know it must be difficult for you. / Cristina: No, it's not difficult, sir. It is simple. Burke is not here. He's gone. And he's the better for it. He's winning the Harper Avery award and being celebrated all over the world. That is not difficult. He's out there. And I'm here. where everything is the same. I still live in his apartment, I walk the same halls of this hospital, I wear the same scrubs, and even that is not difficult. This is where I am. This is where I choose to be. But, sir. *When his hand was shaking, I performed his surgeries, I kept his secrets, I nursed his pride.* You know it, and I know it, and he knows it. He knows it. *And yet, nowhere in the newspaper article does my name appear. I am the unseen hand to his brilliance.* [...] I was his hand, and now I'm a ghost. That's not difficult. It's unbearable. I know everybody is proud of him, but I'm not. And I do not wish him well.” (4:14)

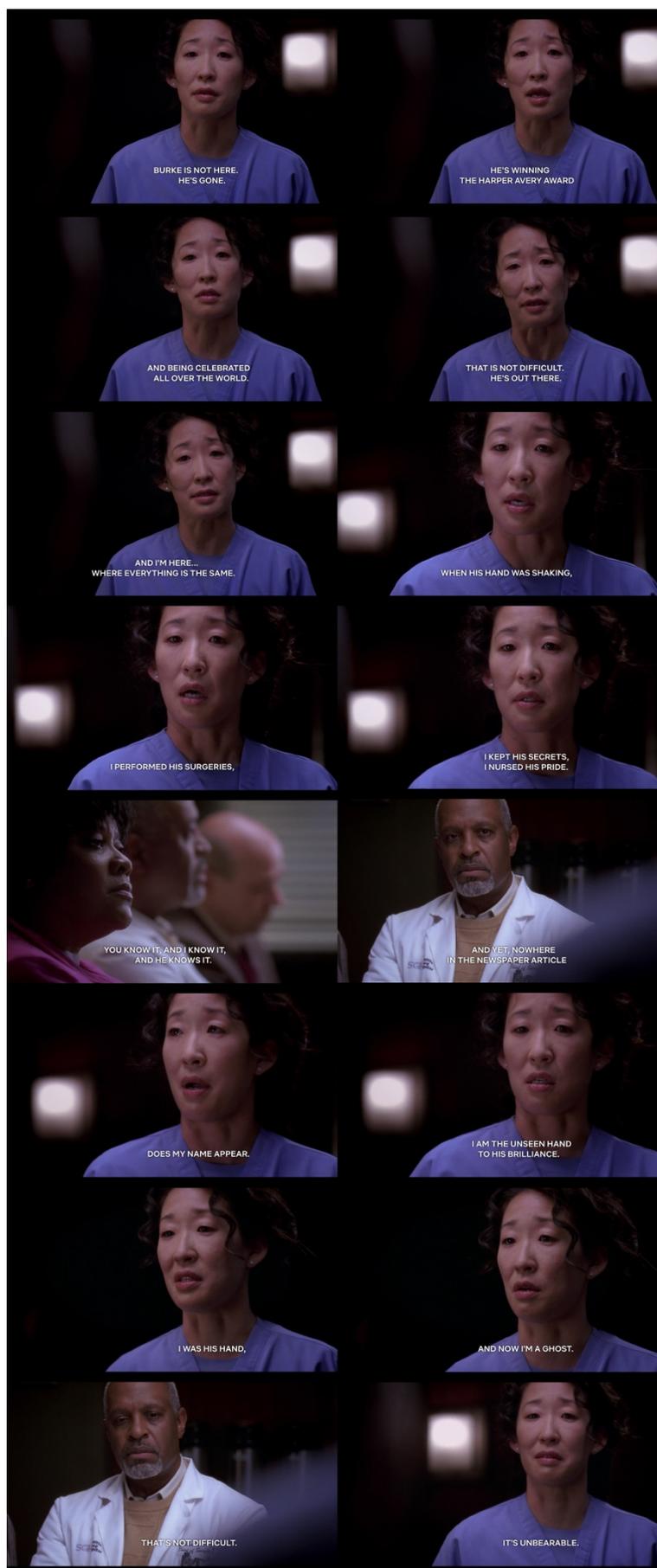


Imagem 79: Monólogo de Cristina sobre Burke ganhar o prêmio Harper Avery | Direitos reservados à emissora ABC.

Como majoritariamente a sequência exibe Cristina em planos próximos ou *close-ups* e a iluminação do plano de fundo é bastante escura, a personagem aparece como único foco da imagem. Antes de dizer “quando a mão dele estava tremendo, eu fiz as cirurgias por ele, guardei os segredos e alimentei do orgulho dele”, ela se aproxime da câmera e levanta a cabeça, expressando orgulho. No entanto, em dois momentos a personagem não consegue conter as lágrimas. O primeiro deles é quando assume em voz alta que a contribuição dela não é mencionada e reitera que ela é “a mão invisível da genialidade dele”, e o segundo é quando diz que (a dor) sentimento que ela carrega é insuportável.

Observa-se que, em ambos os casos, apesar de Grey e Yang terem se envolvido romanticamente com seus respectivos chefes e que no dia-a-dia de trabalho a colaboração delas tenha sido de grande valia, nos momentos em que os personagens masculinos são reconhecidos publicamente pelos feitos na área médica, nenhum crédito é atribuído a elas. Por já serem cirurgiões renomados e chefes em suas respectivas áreas de atuação, se recusam a assumir que foram auxiliados por residentes, que, além de mulheres, eram hierarquicamente inferiores.

Diferindo da postura de Derek e Burke, após se tornar chefe de cirurgia geral,<sup>335</sup> Meredith mantém o pensamento expresso por ela ainda na quinta temporada de que o trabalho de um cirurgião é um trabalho em equipe, não individual:

Meredith (V.O): Sou uma rocha, sou uma ilha. Esse é o mantra de quase todo cirurgião que já conheci. Gostamos de pensar que somos independentes, solitários, rebeldes... que tudo que precisamos para fazer nosso trabalho é um centro cirúrgico, um bisturi e um corpo. Mas a verdade é que, nem mesmo o melhor de nós consegue fazer tudo sozinho. *Cirurgia, como a vida, é um esporte em grupo.* (5:5)<sup>336</sup>

Ao preservar este pensamento, e já tendo sido injustiçada anteriormente, Meredith não repetirá o padrão egocêntrico expresso pelos personagens masculinos. Assim, na décima quarta temporada, após realizar um transplante de parede abdominal, Grey decide submeter um artigo para publicação sobre este trabalho. Para tanto, ela entrará em contato com os demais médicos que a auxiliaram durante o procedimento: Jackson Avery e Jo Wilson.

Para que possa concorrer ao prêmio Harper Avery, Grey pede para omitir a participação de Jackson, visto que por ele ser membro da família Avery não pode participar da competição.

<sup>335</sup> Meredith torna-se chefe em sua área de atuação na décima segunda temporada, como já fora mencionado no item 3.3, no entanto, a publicação do trabalho sobre o transplante de parede abdominal ocorrerá na décima quarta temporada.

<sup>336</sup> “Meredith (V.O): I am a rock. I am an island. That's the mantra of pretty much every surgeon I've ever met. We like to think we're independent, loners, mavericks... that all we need to do our jobs is an OR, a scalpel and a willing body. But the truth is, not even the best of us can do it alone. *Surgery, like life, is a team sport.*” (5:5)

No entanto, em nenhum momento, a protagonista menospreza, nem desconsidera, o auxílio da residente Jo. Apesar de Grey optar por fazer uma publicação em conjunto, devido aos infortúnios da trama, a residente pede que o nome dela seja omitido. Assim, destaca-se que, independentemente de questões hierárquicas e de ter mais tempo de experiência na área, Meredith reconhece que não efetuou o trabalho sozinha.

Após publicação do artigo de Grey, outros paralelos entre ela e o falecido marido serão traçados. Assim como o trabalho de Derek foi capa de uma importante revista na área de medicina, o de Meredith também será.

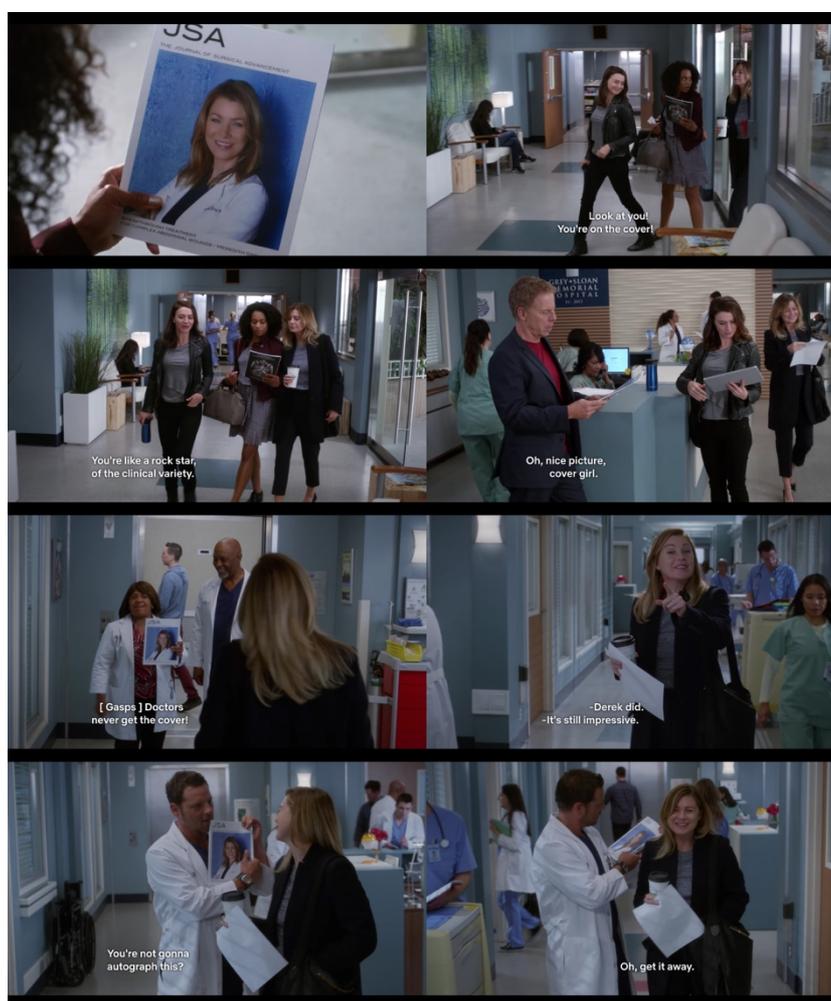


Imagem 80: Médicos ‘elogiam’ Meredith por ser capa da revista de medicina | Direitos reservados à emissora ABC.

Além disso, em ambos os casos, as revistas exibiram uma foto do rosto deles em suas respectivas capas. Por ser algo relativamente inusitado, quando os demais médicos encontram Meredith, ao parabenizá-la, aproveitam para satirizá-la de alguma forma. Amelia diz que ela é a estrela de rock da *Variety* médica, Karev pede um autógrafa e Bailey diz: “Médicos nunca são capa de revista!”, ao que a protagonista responde “Derek já foi”.

Apesar de ambos terem os rostos estampados na capa dos periódicos, ao final do episódio, ao fim do dia e por meio de Webber, Meredith recebe a notícia de que fora indicada para o prêmio *Harper Avery*. Após isso, Bailey destaca a superioridade da carreira de Grey em relação a de Derek: “Webber: Meredith, você foi nomeada ao prêmio Harper Avery. / Bailey: É uma indicação ao *Harper Avery*. Derek nunca recebeu uma indicação dessas” (14:6).<sup>337</sup>

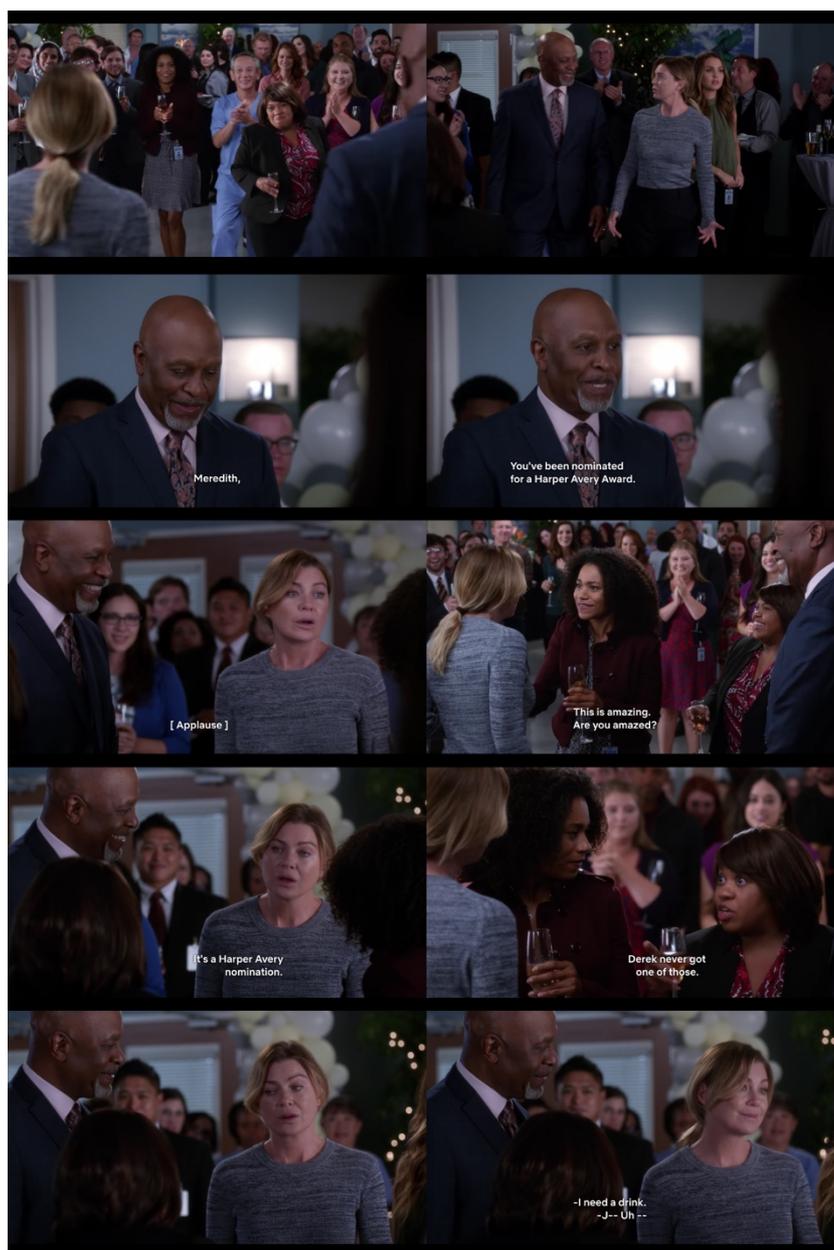


Imagem 81: Meredith nomeada para o prêmio Harper Avery | Direitos reservados à emissora ABC.

<sup>337</sup> “Webber: Meredith, you've been nominated for a Harper Avery Award. / Bailey: It's a Harper Avery nomination. Derek never got one of those.” (14:6)

Por meio deste episódio, percebe-se que, novamente, a série privilegia as emoções em detrimento da lógica, visto que para que Meredith possa ser surpreendida pela notícia, a narrativa melodramática tem de fazer algumas concessões. Primeiramente, antes de Cristina ser indicada ao *Harper Avery* (10:19), por meio de seu monólogo inicial, Grey havia descrito como ocorria a descoberta das nomeações ao prêmio:

Meredith (V.O): *Harper Avery* é um dos maiores prêmios que um cirurgião pode ganhar. Eles sempre fazem as ligações para os indicados na mesma sexta-feira do mesmo mês às 8h da manhã da costa leste... 5h da manhã em Seattle. [...] Minha mãe foi indicada cinco vezes. Já passei por isso antes. Se o telefone tocar, tudo muda. De repente, você se torna uma estrela. Se não... eu não sei. Minha mãe era uma estrela. Ela sempre recebeu a ligação. (10:19)<sup>338</sup>

Por conta disso, no dia em que Cristina estava para ser nomeada, ambas estavam juntas, aguardando ansiosamente a ligação às 5 horas da manhã. Além disso, embora Yang não quisesse uma grande repercussão quanto à indicação, para disfarçar a inveja que sentira da amiga, Grey organizou um brinde para homenageá-la. Além disso, no dia da cerimônia, Grey vai ao encontro de Cristina para dar suporte a ela durante o evento. Infelizmente, mesmo tendo o número de votos necessários, por trabalhar em um hospital que, parcialmente, pertence à Fundação Harper Avery, Yang não ganha o prêmio.

Mesmo que a carreira de Cristina tenha se sobressaído primeiro, pode-se pensar que, após todos os percalços que fizeram Meredith ser ofuscada tanto por Cristina quanto por Derek, era esperado que no momento em que a personagem fosse indicada ao tão sonhado prêmio, seria vista uma reação eufórica. No entanto, ao receber a notícia, embora surpresa e boquiaberta, por ter acabado de perder um paciente, a personagem não esboça uma reação positiva. Assim, apesar de ter batalhado ao longo de toda carreira para este momento, ela se retira e volta ao trabalho.

Outra atitude contraditória é que, embora tenha ido à premiação com Yang, no dia da cerimônia de sua própria indicação, a protagonista opta por ficar em Seattle para socorrer uma das pacientes que se parece com Cristina. Por conta do apelo melodramático feito pela paciente, que pede a Grey para salvá-la como se fossem melhores amigas, a protagonista abre mão de ir ao evento. Apesar da decisão em não comparecer à cerimônia, assim que finaliza a operação,

---

<sup>338</sup> “Meredith (V.O): *The Harper Avery is one of the highest awards a surgeon can earn. They always make the calls to the nominees on the same Friday of the same month at 8:00 A.M. east coast time... 5:00 A.M. in Seattle. Here. My mother was nominated five times. I've been through this before. If the phone rings, everything changes. Suddenly, you're a superstar. If it doesn't... I don't know. My mom was a superstar. She always got the call.*” (10:19)

Bailey e Webber levam uma televisão até a sala de cirurgia para que Meredith possa assistir à premiação. Neste episódio, Meredith concretizará seu objetivo de carreira: ganhar o prêmio Harper Avery.



Imagem 82: Surpresa e comemoração: Meredith ganha o prêmio Harper Avery | Direitos reservados à emissora ABC.

Catherine Avery: É meu distinto privilégio e honra entregar o prêmio Harper Avery de Inovação Cirúrgica este ano. Este prêmio leva o nome do meu querido amigo, que perdemos esse ano, o que torna esse prêmio ainda mais significativo. Harper Avery era um homem muito complicado. Mas o amor dele pela inovação médica era puro, e isso descreve a vencedora deste ano. Então... sem mais delongas, o Harper Avery de Inovação Cirúrgica vai para... Dra. Meredith Grey! (14:7)<sup>339</sup>

<sup>339</sup> “Catherine Avery: It is my distinct privilege and honor to award this year's Harper Avery for Surgical Innovation. This award is named for my dear friend, who we lost this year which makes this award ever more meaningful. Harper Avery was a very complicated man. But his love for medical innovation was pure, and that describes this year's winner. So, without further ado, the Harper Avery for Surgical Innovation goes to... Dr. Meredith Grey!” (14:7)

Embora Meredith não esteja no local prestigiado da cerimônia e receba esta notícia em seus *scrubs*, ela está ao lado de todos os personagens importantes e que a acompanharam ao longo de toda série: seus mentores Webber e Bailey, que a abraçam e exibem lágrimas de felicidade; suas irmãs Maggie e Amelia; a filha Zola; e seu melhor amigo, Alex Karev.<sup>340</sup> Nesta cena o jogo de telas, bem como a moldura presente no vidro da galeria do centro cirúrgico criam uma metalinguagem: Meredith pode ver uma homenagem a si própria ao mesmo tempo em que é vista pelos demais médicos na galeria. Além disso, no plano aberto que exhibe os médicos em êxtase ao ouvirem que a protagonista é a vencedora, a distância e moldura do vidro na galeria podem ser associados à reação dos espectadores que compactuam desde prazer *voyeurista* por terem-na acompanhado todos esses anos.



Imagem 83: Prazer *voyeurista*: acompanhar trajetória de Meredith | Direitos reservados à emissora ABC.

Como a própria Meredith havia mencionado, este é um dos mais prestigiados prêmios que um cirurgião pode ganhar e, independentemente das concessões narrativas, este momento representa o reconhecimento profissional tão almejado. No entanto, ao não estar presente para efetuar o próprio discurso, a protagonista terá a oportunidade de ouvir Jackson falar por ela:

<sup>340</sup> Apesar de Amelia não ser irmã de Meredith, cunhada em inglês é *sister-in-law*, assim, por conta desta denominação, Meredith chama Amelia de irmã. Além disso, com a saída de Cristina da série, Alex passa a ser o melhor amigo de Meredith na série.



Imagem 84: Conciliação entre mãe e filha | Direitos reservados à emissora ABC.

Jackson: Sabendo muito bem que poderia vencer esta noite, Dra. Grey optou por ficar em Seattle. Uma urgência chegou, e ela sabia que era a médica certa para o trabalho. Essa é uma das muitas razões que me deixam muito orgulhoso de chamá-la de minha colega e amiga. Dra. Grey vivenciou mais perdas na vida do que a maioria de nós considera *justo*. Ela perdeu sua irmãzinha, Lexie Grey, que amaria estar conosco esta noite. Perdeu o marido, Dr. Derek Shepherd, que sabia com toda certeza que esta noite chegaria. E também perdeu sua mãe, Dra. Ellis Grey, que venceu este prêmio duas vezes. Uma como residente... e teria vencido algumas vezes mais se não tivesse sido tirada de nós tão jovem. *A coisa mais incrível sobre Meredith, no entanto, é que ela transforma toda a dor e toda a perda em motivação. Motivação para salvar vidas, tornar as coisas melhores, e apesar de tudo que perdeu, ela continuou encontrando alegria no trabalho como cirurgiã, como professora, como mãe.* E ela conseguiu compartilhar esta alegria através do espírito de descoberta, de possibilidades e de esperança em face da escuridão. Sou extremamente grato pelas lições que aprendi com Meredith Grey. É minha distinta honra aceitar esse prêmio em nome dela. Parabéns, Meredith! (14:7)<sup>341</sup>

Embora este discurso rememore todos os percalços vivenciados por Grey, ele também enfatiza a garra com que a protagonista enfrentou cada um deles. Pode-se pensar neste momento como um tributo ao percurso da protagonista e, também, à longevidade da série que permitiu o desenvolvimento da personagem. Deste modo, fica nítido que o objetivo, tanto deste episódio, quanto desta fala é o de homenagear a série. Ao mencionar o percurso de Grey, especialmente elencando as perdas, tenta-se evocar memórias afetivas nos espectadores que acompanharam estes momentos ao longo da jornada da heroína. Apesar do apelo às emoções, pode-se destacar uma pedagogia moralizante nesta mensagem motivacional. Ao invés de desistir diante de tantas situações dolorosas, como a perda da mãe, da irmã e do marido, essas experiências fizeram Grey lutar ainda mais para salvar vidas. Além disso, quando Jackson agradece as lições que aprendeu com Meredith, é como se ele fizesse um agradecimento em nome dos espectadores. Neste caso, o melodrama teria cumprido sua função de ensinar uma história de superação em meio a inúmeras de situações dolorosas.

No entanto, mesmo tendo recebido as felicitações de todos os médicos presentes, a jornada de Grey não estaria completa sem a aprovação de Ellis. Considerando que a maioria

---

<sup>341</sup> “Jackson: Knowing very well that she might win tonight, Dr. Grey opted to stay in Seattle. A trauma came in, and she knew that she was the right doctor for the job. That's one of the many reasons that I'm so very, very proud to call her my colleague and my friend. Now, Dr. Grey has experienced more loss in her life than I think most of us would deem fair. She lost her little sister, Lexie Grey<sup>341</sup>, who I know would love to be here tonight with us. She lost her husband, Dr. Derek Shepherd, who knew with total certainty that this night would happen. And she also lost her mother, Dr. Ellis Grey, who won this award twice once as a resident and probably would have won a few more if she hadn't been taken from all of us so young. The most amazing thing about Meredith, though, is that she takes all that pain, all that loss, and she turns it into drive; drive to save lives, to make things better, and despite all that she's lost, she continued to find joy in her work as a surgeon, as a teacher, as a mother. And she managed to share that joy through her spirit of discovery and of possibility and of hope right in the face of darkness. I am profoundly grateful for the lessons that I have learned from Meredith Grey, and it is my distinct honor to accept this award on her behalf.” (14:7)

das discussões entre elas estava relacionada ao desejo da mãe em ver a filha se tornar uma médica extraordinária, após ser premiada, Meredith olha para a galeria e, em meio aos demais médicos, vê a imagem da falecida Ellis. No entanto, antes mesmo que os espectadores pudessem ter certeza de terem visto a imagem de Ellis, um plano aberto exhibe-a, quase camuflada em meio aos demais personagens presentes na galeria. Corroborando a trilha musical, Ellis observa a filha do alto: “Eles vão nos ver acenando de lugares tão altos / Desça agora, eles dirão / Mas tudo parece perfeito de longe / Desça agora, mas nós ficaremos” (*Such great Hights*, Madi Diaz & K.S. Rhoads, 2017).<sup>342</sup> No entanto, logo após o plano aberto em que levemente, pode-se ver os cabelos de Ellis, o contra-plano exhibe um plano aberto em que Meredith aparece descentralizada (oitava imagem na Imagem 84), certificando que aquele é o ponto de vista da falecida mãe. Após isso, a câmera volta para a galeria e se aproxima até que Ellis seja o centro do quadro. Assim como os demais médicos, Ellis aplaude e sorri para a filha. No contra campo acontecerá o mesmo movimento (*travelling/dolly in*), até que o rosto de Meredith fique no centro do quadro. Embora os demais personagens apareçam eufóricos, Meredith tem um semblante calmo como se refletisse um estado de paz, fruto da missão cumprida. Neste momento, é como se finalmente ela tivesse se tornado a filha extraordinária que a mãe sempre desejou ter.

Mesmo que a protagonista tenha tentado se dissociar de qualquer semelhança com a mãe no quesito pessoal, e que tenha tentado fugir dos possíveis atalhos profissionais por ser filha de uma cirurgiã renomada, Meredith acabara seguindo os passos de Ellis. Ao tornar-se cirurgiã geral e vencer o tão prestigiado prêmio, a filha acaba por assimilar as características positivas que apreciava na mãe. No entanto, mesmo tendo uma carreira, Grey não representa as mulheres de carreira ‘frívolas’, como a mãe.

Nota-se, portanto, que a protagonista perpassou os estereótipos da *Singleton* por meio do desejo de encontrar o *Mr. Right*; e, posteriormente, o da *Superwoman*, que tinha como objetivo conciliar de modo excepcional a maternidade e a carreira. Contudo, ao tornar-se viúva, o sonho do *Have it all* não é mais possível à Meredith. Ainda assim, ao ser condecorada, certifica-se que, apesar da defasagem na carreira vivenciada por ela na décima temporada, Meredith conseguiu provar que é capaz de conciliar carreira e maternidade. Além disso, superou os feitos profissionais de Derek e Cristina. Fica, portanto, estabelecido que não é que não se possa realizar todos os sonhos, mas talvez não seja possível concretizá-los

---

<sup>342</sup> *They will see us waving from such great heights/ Come down now, they'll say/But everything looks perfect from far away/ Come down now but we'll stay* (*Such great Hights*, Madi Diaz & K.S. Rhoads, 2017)

concomitantemente.<sup>343</sup> Apesar dos finais trágicos pelos quais passou, Grey teve os ‘finais felizes’ em momentos distintos. *She almost had it all.*

---

<sup>343</sup> A ideia de que é possível conseguir tudo e não concomitantemente partiu das leituras de GILLS; HERDIECKERHOFF (2006), GENZ (2009) e TAYLOR (2012).

### 3.5 “IF YOU WANT TO REBUILD, YOU HAVE TO TEAR IT DOWN FIRST”.<sup>344</sup> ASSÉDIO SEXUAL NO AMBIENTE DE TRABALHO

Considerando que o *plot* inicial de *Grey’s Anatomy* teve como base o encontro casual entre Meredith e seu chefe de trabalho, pode-se perceber que, desde o primeiro episódio, a série introduziu a questão de envolvimento sexual entre funcionários no mesmo ambiente de trabalho. Embora a protagonista tenha tentado se desvincular deste relacionamento para não prejudicar a carreira, durante aquele momento histórico-social, ainda foi possível construir uma narrativa romântica entre eles.<sup>345</sup> Entretanto, Krista Vernoff, atual *showrunner* da série, em entrevista ao *Los Angeles Times* certifica que, caso a série tivesse surgido após os movimentos *Times Up*<sup>346</sup> e *#MeToo*<sup>347</sup> (movimentos que têm como objetivo colocar um fim ao assédio sexual), o envolvimento entre Meredith e Derek não teria sido possível:

Se você olhar, por exemplo, Meredith Grey e Derek Shepherd através das lentes do *Time’s Up* e *#MeToo*, ele era o chefe dela, ela era uma interna, e ela continuava dizendo: “Não, se afaste de mim”, e ele continuava perseguindo-a. Essa provavelmente não é uma história que contaríamos na série hoje em dia. É uma bela reflexão da mudança dos tempos. (VERNOFF, 2018)<sup>348</sup>

Como observado por Vernoff, “os tempos mudaram” e, por conta disso, é importante identificar as práticas que constituem assédio sexual. Como apresentado por Littleton:

Assédio sexual, na verdade, foi um termo cunhado por feministas para descrever o conjunto de práticas que vão desde comentários com duplo sentido

<sup>344</sup> Frase dita por Meredith para Jackson (14:21).

<sup>345</sup> Como já fora analisado, inúmeras vezes, o comportamento de Derek foi sexista, tóxico e expressava uma superioridade paternalista.

<sup>346</sup> “TIME’S UP was born out of the need to turn pain into action. In the fall of 2017—as revelations of widespread abuse and misbehavior at the hands of powerful men sparked a global reckoning—a group of women in entertainment began to meet. Artists, executives, producers and other leaders came together to talk about what we could do to prevent abuse and ensure equity for working women. We started exploring what we could do to immediately protect women in our industry. As we grappled with the reality that 80 to 90 percent of leadership in our industry was male—and largely composed of white men—we realized systemic change was necessary”. Para mais informação, ler sobre a origem de *Time’s Up*. Disponível em: <http://bit.ly/2ETRZrE>. Acesso em: 6 de junho de 2019.

<sup>347</sup> “#MeToo is about giving people a voice. The movement wants to see a cultural transformation by ‘encouraging millions to speak out about sexual violence and harassment,’ according to the movement’s website. The site describes one of #MeToo’s motto’s as ‘empowerment through empathy,’ because the founders believe it is crucial for survivors of sexual abuse to understand that they are not alone”. Para mais informações, ler sobre *#MeToo*, ler: *#MeToo and Time’s Up Founders Explain the Difference Between the 2 Movements — And How They’re Alike*. Disponível em: <http://bit.ly/2KviJm1>. Acesso em 6 de junho de 2019.

<sup>348</sup> “If you look at, for example, Meredith Grey and Derek Shepherd through the lens of *Time’s Up* and *#MeToo*, he was her boss, she was an intern, and she kept saying, “No, walk away from me,” and he kept pursuing her, and that is probably not a story we would tell on the show today, and it’s a beautiful reflection of the changing times.” (VERNOFF, 2018). Disponível em: <https://lat.ms/2Mw9swv>. Acesso em 5 de junho de 2019.

até comentários sexualmente depreciativos; desde serem tocadas rapidamente até [serem alvo de] agressão sexual e estupro forçado; desde insinuações de que a maneira de progredir [profissionalmente] era namorar o chefe até ameaças de rebaixamento ou demissão caso a destinatária não ‘se submetesse’. (p.107, 2009)<sup>349</sup>

Assim, no decorrer do século XXI, retratar este tipo de relação passou a ser uma questão ainda mais delicada. Embora romances e *affairs* tenham movido a série, até antes do escândalo de Harvey Weinstein<sup>350</sup> vir à tona em 2017, *Grey's Anatomy* não havia abordado os envoltimentos sexuais por coação. Houve, no entanto, alguns momentos em que estas relações geraram problemas e, portanto, tiveram de ser relatadas. Por exemplo, logo na primeira temporada, há uma epidemia de sífilis (1:9) que faz com que todos os funcionários que tiverem relações sexuais no ambiente de trabalho tenham de se submeter a um teste para verificar se contraíram a doença. Já na quarta temporada, as enfermeiras efetuam uma reclamação quanto a postura do galanteador Mark Sloan e se recusam a trabalhar para ele. Quando chamado para conversar com o chefe do hospital e com a representante do sindicato das enfermeiras, Sloan diz que tudo que fez foi consensual (4:14), fazendo até uma “piada” desagradável de que algumas destas mulheres até “imploraram por isso”. No entanto, para colocar um fim a greve das enfermeiras em relação a trabalharem com Sloan, Bailey realiza um discurso para tentar reverter a situação:

Bailey: Ok, não tenho nenhuma autoridade aqui. Mas eu gostaria de dar minha opinião sobre Dr. Sloan. Hm, este homem é um sem-vergonha. Sempre foi um sem-vergonha. E provavelmente sempre será um sem-vergonha. Isso não é nenhum segredo. Ele não está mantendo isso escondido. Todas vocês sabiam isso antes de se envolverem com ele. Agora ficam “Coitada de mim, ele não me liga de volta. Ele está ficando com outras mulheres.” Ele é sujo, mas ele é um médico aqui e um médico muito bom. Então, vamos fechar os joelhos e voltar ao trabalho, e ajudar as pessoas que realmente precisam. (4:14)<sup>351</sup>

Apesar de “ofender” Sloan chamando-o de sem-vergonha (*whore*), ao pedir para as enfermeiras “fecharem as pernas”, o discurso dela termina por ofender as mulheres, visto que

---

<sup>349</sup> “Sexual harassment was actually coined by feminists to describe a set of practices that run the gamut from double entendres to sexually derogatory comments; from grabbing a quick feel to sexual assault and even forcible rape; from suggestions that the way to get ahead was to date the boss to threats of demotion or firing if the recipient did not ‘put out’.” (LITTLETON, p.107, 2009)

<sup>350</sup> Em 2017, vieram à tona diversos casos de assédio sexual cometidos pelo famoso/poderoso empresário hollywoodiano Harvey Weinstein.

<sup>351</sup> “Bailey: Now, okay, I have no authority here, but I would like to offer my thoughts on Dr. Sloan. Uh, this man is a whore, has always been a whore, will probably always be a whore. But, I mean, that's not a secret. He's not keeping it hidden. You all knew who he was before you got involved with him. And now you want to be all "woe is me, he doesn't call me back, he's dating other women. " He's nasty, but he's a doctor here and a pretty good one. So, let us all close our knees and get back to our jobs so he can get back to his job and help the people that really need it.” (4:14)

diversos discursos conservadores usam estes mesmos termos para atribuir culpa às pessoas do sexo feminino por sua sexualidade. Mesmo que no discurso ela use o plural (“nossas pernas”), ela se refere somente às mulheres, porque o gesto dela é feito enquanto olha para as enfermeiras. Deste modo, por não se usar uma frase com conotação semelhante para pedir aos homens que parem de ter relações sexuais, reitera-se um discurso conservador.

Neste episódio, porém, o advogado do hospital virá a utilizar em seu diálogo o termo “assédio”. No entanto, não explicitará o termo “sexual”. Apesar do termo de ser bastante amplo (podendo ser assédio moral, verbal, psicológico, etc.), por estar atrelado aos envolvimento de Sloan com as enfermeiras, é possível inferir que seja sexual. Deste modo, para evitar queixas, o chefe do hospital pede que todos os médicos preencham um formulário registrando as relações sexuais que ocorreram no ambiente de trabalho. Contudo, não se questiona, em nenhum momento deste episódio, que estas relações poderiam ter ocorrido por coação. Somente na fala de Lexie será explicitado o termo ‘assédio sexual’:

Lexie: Vocês podem transar com internos. Quero dizer, namorar. Residentes poderiam namorar internos, porque não causamos ameaça. Eu li uma pesquisa que dizia que internos quase nunca dão queixa de assédio sexual porque nos sentimos fracos e impotentes no ambiente hospitalar. Isso é bom. (5:5)<sup>352</sup>

Este diálogo é bastante problemático, porque “assédio sexual é coercivo por definição (MacKinnon 1979). Envolve o uso (ou melhor, o abuso) de poder para extorquir ou conseguir o relutante consentimento à imposição do assediador. A intersecção entre sexo e poder é o cerne do mal peculiar do assédio sexual [...]” (LITTLETON, 2009, p.110).<sup>353</sup> Assim, mesmo que não fosse a intenção de Lexie, ao dizer que residentes poderiam se envolver com internos, visto que, por se sentirem sem nenhum poder, raramente registravam queixa de assédio sexual, reforçava-se a ideia de que o comportamento abusivo poderia ser perpetuado.

Dez anos após este episódio (que foi ao ar em 2008), é possível perceber uma alternância na forma como o assunto é abordado diegeticamente. Por meio da entrevista de Vernoff (2018), explicitou-se a consciência crítica da *showrunner*, de modo que a série não poderia silenciar-se diante da repercussão do caso de Weinstein na indústria hollywoodiana, e dos movimentos *#MeToo* e *Time’s Up*. Embora a série não possa eliminar as cenas e momentos

---

<sup>352</sup> “Lexie: You could screw interns. I mean date. Residents could date interns, because we're non-threatening. I read this study once that said that interns hardly ever file sexual harassment claims because we feel so weak and powerless in the hospital environment, so that's good.” (5:5)

<sup>353</sup> “sexual harassment is by definition coercive (MacKinnon 1979). It involves the use (or rather the abuse) of power to extort or acquiescence to the harasser's imposition. The intersection of sex and power is the crux of sexual harassment's peculiar harm [...]” (LITTLETON, 2009, p.110).

mencionados nesta análise (perseguição de Derek, falas de Bailey e Lexie, etc.), nos episódios *Judgment Day* (14:20) e *Bad Reputation* (14:21), *Grey's Anatomy* fará uma analogia ao caso Weinstein. Para isso, diegeticamente, virá à tona que Harper Avery – médico que dá o nome ao prêmio mais famoso e desejado por todos os médicos da série – é um assediador.

Por ser um assunto bastante delicado e, ao mesmo tempo, denso e difícil de ser abordado, para ser não ser inserido de modo tão abrupto, a revelação deste fato é explicitada em um episódio parcialmente engraçado. Por conta de um incidente, os médicos acabam ingerindo cookies feitos com pasta de amendoim contendo *cannabis* em sua composição. Por conta disso, algumas situações e diálogos cômicos acabam ocorrendo. O mecanismo de comicidade é bastante comum em melodramas para manter a atenção dos espectadores ao abordar assuntos graves e densos. Assim, preserva-se a dinâmica da cena que oscila entre o ridículo e o sério/pesaroso (HUPPES, 2000). Contudo, preservando o caráter moralista, a maioria das médicas enfatiza nunca terem usado nenhum tipo de drogas previamente. Além disso, reitera-se que nenhum deles pode executar a profissão sob os efeitos entorpecentes. Assim, quando Catherine Avery confessa ao filho a verdade sobre o avô dele, a primeira reação é achar que isto é uma piada por conta de ambos terem comido os cookies com *cannabis*. Ao perceber a seriedade do assunto, Jackson também compreende que a mãe tinha conhecimento deste fato há muito tempo, julgando-a pela omissão.

Catherine: Era uma época diferente. Era o nome dele, a fundação dele. *Ele ditava as regras*.

Jackson: Oh, por favor, pare de falar, mãe.

Catherine: Estou tentando te ajudar a entender.

Jackson: Bom, eu queria que você tivesse ajudado aquelas mulheres [...]

Catherine: Não, não. Você não pode fazer isso. Não pode ficar aí me julgando. 30 anos atrás ser assediada, ser tocada no trabalho não era uma coisa que podíamos protestar. Era algo que tínhamos que aceitar enquanto tomávamos café da manhã. Era parte do trabalho. E se fizéssemos barulho, se reclamássemos, diziam que estávamos exagerando e, mais frequentemente que nunca, *perdíamos o trabalho e a reputação também. Eu não era antes quem eu sou hoje. Não tinha a voz que tenho agora*. Tinham escolhas. Eu podia ficar lá e permitir que seu avô demitisse essas mulheres e arrastá-las para lama, ou poderia ter certeza que elas conseguiriam algum dinheiro, algo para se manterem erguidas, um caminho para seguir. Não me envergonho de mim, Jackson. Mas me envergonho do que seu avô fez. Sinto muito que agora você tenha eu carregar esse peso juntamente comigo. Sinto muito que esse peso possa arruinar esta família, este hospital inteiro, e todos os demais hospitais [dele]. (14:20)<sup>354</sup>

<sup>354</sup> “Catherine: It was a very different time then. It was his name. It was his foundation. *He made the rules*. / Jackson: Oh, please stop talking, Mom. / Catherine: I’m just trying to help you understand. / Jackson: Well, I wish you would help those women. [...] / Catherine: No, no. You do not get to do that. You do not get to stand there in judgment of me. Years ago, getting harassed at work, getting groped at work wasn’t something we could protest.

Entretanto, a fala de Catherine reitera que, a decisão em ajudar a ocultar esses casos, e oferecer uma recompensa financeira para essas mulheres permanecerem em silêncio era a solução que menos traria prejuízo a elas. Caso optassem por falar, tanto a carreira delas, quanto a reputação teriam sofrido drásticas consequências, visto que, seria a palavra delas contra a de um homem que exercia grande poder na área de trabalho delas. Assim, por conta da

a vulnerabilidade econômica ('Eu realmente preciso deste emprego') e a dúvida ('Será que não o provoquei/seduzi') mantiveram as mulheres em silêncio por décadas. Empregadores não eram compreensivos com as poucas [mulheres] que reclamavam. Afinal, mulheres eram consideradas trabalhadores marginais, enquanto os homens sobre os quais elas reclamavam geralmente eram os supervisores ou mesmo os próprios chefes. (LITTLETON, 2009, p.108)<sup>355</sup>

Embora Catherine tivesse desejado ser a porta-voz da notícia para tentar minimizar o impacto da revelação, ao final do episódio, os personagens veem um telejornal divulgando o escândalo. Por conta das acusações, Grey decide devolver o prêmio *Harper Avery* o qual havia recentemente recebido.

Como Harper acabara de morrer (14:3), não seria possível que ele efetuasse uma retratação às vítimas, nem que fosse condenado e jogado ao ostracismo. Por conta disso, para tentar salvar tanto a fundação, quanto o emprego dos funcionários associados a ela, Catherine procura uma advogada que oferece duas estratégias para conter o problema. A primeira delas é encontrar uma forma de divulgar uma publicidade positiva do hospital e a outra é que Catherine assuma toda a culpa perante a situação.

O caso utilizado para publicidade é o de um garoto venezuelano que possui um grande tumor no rosto. Assim, Jackson e Meredith devem trabalhar em conjunto para salvar o menino. Por medo de uma publicidade ruim, Jackson sugere um procedimento conservador, ao que Grey se opõe, acarretando um desentendimento entre eles:

---

It was something we had to take with our morning coffee. It was part of the job. And if we made a noise, if we fussed, we were told we were overreacting and, more often than not, *we lost the job and our reputation along with it. I was not then who I am now. I didn't have the voice then that I have now.* I had choices. I could stand there and let your grandfather fire those women and drag them through the mud, or I could make sure they got some money, a leg to stand on, a path to move forward on. I'm not ashamed of myself, Jackson, but I am ashamed of what your grandfather did. And I'm so sorry that now you have to carry that burden along with me. And I'm sorry that that burden just might bring this family, this entire hospital, and all of his hospitals down." (14:20)

<sup>355</sup> "Economic vulnerability ('I really need this job'), and self-doubt ('Did I lead him on?') kept women silent for decades. Employers were not sympathetic to those few who did complain. After all, women were considered marginal workers, while the men they complained about were usually supervisors or even the boss himself" (LITTLETON, 2009, p.108)

Meredith: Deveria ser simples se você não estivesse tão preocupado com uma publicidade ruim.

Jackson: Não estou. Ok. Talvez eu esteja, tá? Mas só porque estou preocupado com a fundação.

Meredith: Mas por que você está pensando sobre isso agora? [...]

Jackson: Não estou tentando diminuir o trauma vivido por essas vítimas, ok? Mas se você derrubar a fundação, são 72 hospitais que vão ser destruídos junto. Cada pessoa neste hospital... multiplique isso por 72. Estamos falando de milhares de empregos, milhares de famílias. Sabe, de todas as pessoas, achei que você entenderia.

Meredith: Entender o que?

Jackson: Não fomos criados por pessoas de temperamento fácil.

Meredith: Não. Você não tem esse direito. Você não tem o direito de comparar seu avô e minha mãe. Minha mãe teve que lutar com unhas e dentes para conquistar cada centímetro de espaço que conseguiu. Harper Avery teve tudo... menos decência. (14:21)<sup>356</sup>

Pode-se observar diversas questões problemáticas envolvidas neste diálogo. A primeira e mais evidente está relacionada à imprensa e ao sensacionalismo gerado pelo fato. Com receio de fornecer ainda mais material que pudesse prejudicá-los, Jackson reconhece o medo de obter um resultado negativo após a operação. Neste momento, para aumentar o clima de tensão entre os dois, são iniciados efeito sonoros, como se fossem batidas repetitivas, com bastante reverberação. Os sons permanecem durante todo o desenvolver da cena, ficando ainda mais acentuados ao final dela. Ao longo da conversa, Meredith tenta usar argumentos pertinentes ao menino e à vida que estão tentando salvar, independentemente de fatores externos. No entanto, as falas de Jackson explicitam que o impacto da fundação ir a ruínas se dá pelo fato de que inúmeras pessoas ficarão desempregadas. Apesar de ser um apelo coerente, o personagem faz uma comparação infeliz ao dizer que ele e Meredith não foram criados por pessoas de temperamento fácil.

---

<sup>356</sup> “Meredith: It should be that simple... if you weren't so concerned with getting bad press. / Jackson: I'm not! Fine. Maybe I am, all right? That's only because I'm concerned about the foundation. / Meredith: But why are you even thinking about that right now? [...] / Jackson: All right, I'm not trying to diminish the trauma experienced by these victims, all right? If you take the foundation down, that's 72 hospitals that go down with it. Every single person in this hospital... multiply that by 72. We're talking about thousands of jobs, thousands of families. You know, of all people, I really thought you would understand. / Meredith: Understand what? / Jackson: We're not exactly raised by people who were easy. / Meredith: No. You don't get to do that. You don't get to compare your grandfather and my mother. My mother had to fight tooth and nail for every inch of ground she gained. Harper Avery had everything... except decency.” (14:21)

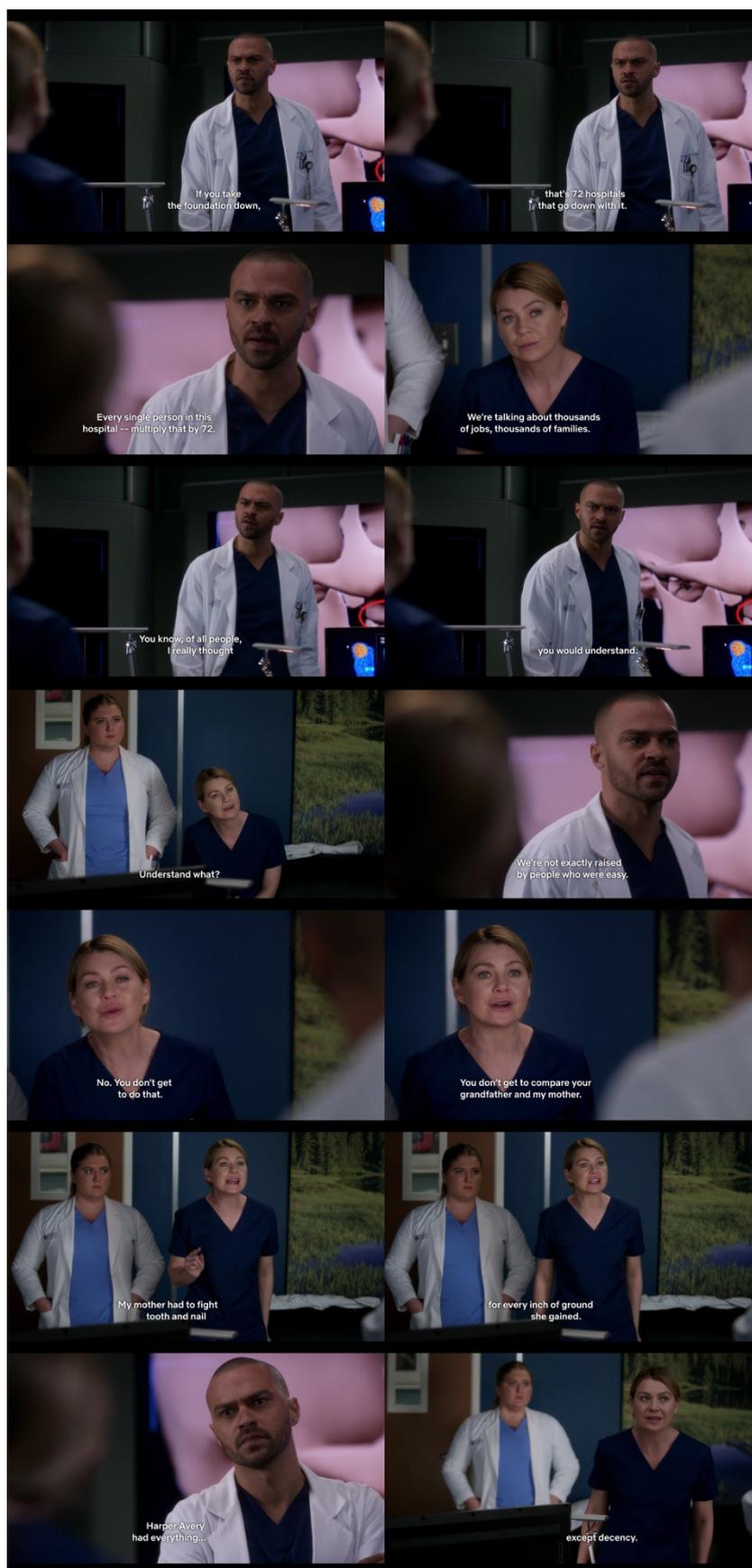


Imagem 85: Questão de gênero e divergências morais entre pessoas que detêm poder | Direitos reservados à emissora ABC.

Neste momento, Grey sai em defesa da mãe, salientando que Ellis teve de batalhar para ocupar seu espaço e obter reconhecimento em sua área de trabalho. Embora o tom de voz da protagonista já denotasse o descontentamento com os argumentos iniciais de Jackson, ao sentir-se ofendida pela comparação, Meredith se levanta e além da expressão facial, ela gesticula os braços, explicitando a exaltação e raiva sentidas. Após isso, a personagem caminha em direção à Jackson e faz uma pausa próxima à câmera aumentando assim o impacto da frase que está prestes a dizer: “Harper Avery teve tudo, exceto decência”. Nota-se, portanto, que apesar dos atritos pessoais, Meredith sabe as dificuldades enfrentadas pela mãe ao ter optado pela carreira como cirurgiã em um ambiente dominado por homens.

Após esta discussão, Jackson se retrata, dizendo não teve o intuito de comparar Harper e Ellis, e sim as mães de ambos.

Jackson: Eu não estava comparando Ellis Grey ao Harper Avery. Estava falando sobre nossas mães. Ambas enfrentaram inúmeros obstáculos, ambas certificaram que nós teríamos futuros brilhantes. E agora tenho que tirar o futuro da minha mãe. [...] Ela está tentando assumir a culpa por tudo. O nome do Harper Avery está por todo lugar, mas ela o construiu. É o coração e alma dela que foram colocados nisso. Não é tão simples quanto devolver um prêmio. Sabe?

Meredith: Você acha que foi fácil? Trabalhei toda minha vida pra ganhar esse prêmio. Estou furiosa! Sabe, estou mais furiosa com a minha mãe ter traído Marie Cerone.<sup>357</sup> E quando penso de novo, foi tudo devido ao comportamento de um homem horrível. *E fico enfurecida comigo mesma por culpar as mulheres. Por que fazemos isso? Por que é tão fácil culpar as mulheres?*

Jackson: *Uns dois mil anos de patriarcado.* (14:21)<sup>358</sup>

Embora a fundação leve o nome do avô dele, a preocupação do personagem é com a própria mãe, visto que fora Catherine quem se esforçou para fazer com que o patrimônio Avery crescesse. Portanto, o personagem considera injusto que o futuro da mãe seja comprometido por erros que não foram cometidos por ela. Contudo, novamente, Jackson profere uma

---

<sup>357</sup> Na décima quarta temporada Grey descobrirá que o tão renomado *Grey Method* desenvolvido por Ellis não fora um trabalho desenvolvido individualmente. Ellis contou com a colaboração de Marie Cerone. No entanto, por Cerone ter sido uma das médicas assedias por Harper, ela não poderia trabalhar em nenhum hospital da fundação, nem concorrer ao prêmio. Por conta disto, Ellis optou por ocultar a colaboração, pegando todos os créditos para si. Como forma de retratação, Meredith mudará o nome do procedimento para *Grey-Cerone Method*.

<sup>358</sup> “Jackson: You know, I wasn't comparing Ellis Grey to Harper Avery earlier. I was talking about our moms. They've both been through a ton of obstacles, they both made sure we had an amazing future, and now I have to take hers away. [...] Well, she's trying to take the fall for this whole thing. I mean, Harper Avery's name's all over it, but she built it. It's her heart and soul that went into it. I mean, it's not as easy as just giving back an award, you know? / Meredith: You think that was easy? I worked my whole life for that award. I'm pissed! You know, I'm mainly pissed at my mother for selling out Marie Cerone. And then, when I think back on it, it was all due to the behavior of one awful man. And then, I get mad at myself for blaming the women. Why do we do that? Why is it so easy to blame the women? / Jackson: A couple thousand years of patriarchy.” (14:21)

comparação inadequada, relacionando as consequências na carreira de Catherine à postura de Meredith em devolver o prêmio. Desta vez, porém, Grey reage de modo distinto. A personagem reitera a dificuldade em retornar algo pelo qual batalhou toda a carreira para conseguir. Além disso, ao admitir que sentiu raiva da postura da mãe, a protagonista exprime consciência crítica de que ao pensar desta forma, ela reproduz o comportamento (patriarcal) de eximir os homens da culpa, atribuindo-a às mulheres. Nota-se, portanto, uma evolução na construção da personagem que enquanto ocupava apenas a posição de filha, atribuía culpa à mãe sem refletir que estava compactuando com a sociedade patriarcal. Agora, por meio desta autorreflexão, Grey pode lançar as perguntas: “Por que fazemos isso? Por que é tão fácil culpar as mulheres?” Mesmo que estes questionamentos pudessem ser retóricos, para que não reste dúvida, Jackson explicita a resposta: “Por causa de uns dois mil anos de patriarcado”. Deste modo, mesmo que diversas vezes a série tenha apresentado questionamentos feministas, a trama havia deixado em aberto as respostas para que o espectador pudesse chegar às próprias conclusões. Entretanto, neste episódio, a crítica ao assédio e a assimilação de que, no final, a culpa – de um jeito, ou de outro – recai sobre as mulheres por causa da estrutura patriarcal são explícitas e não abrem margem a outra interpretação.

Além disso, outro ponto positivo na representação deste assunto na diegese é que em nenhum momento os médicos questionam a veracidade do relato das vítimas. Ao contrário, Jackson diz que queria que fosse possível fazer uma retratação a todas elas. Ironicamente, Grey pergunta se ele pensa em fazer isso por meio de um pedido de desculpa e dinheiro, visto que, até então, as vítimas haviam obtido somente uma compensação financeira para permanecerem em silêncio.

Jackson: Devíamos entrar em contato com elas.

Meredith: Com quem? As mulheres?

Jackson: Sim. Não só com as que estão no processo. Todas que se pronunciarem. Não me importa quantas forem.

Interna: Trinta e sete, até a hora do almoço.

Meredith: E fazer o que? Pedir desculpas ou escrever cheques?

Jackson: Pra começar, sim. Mas podemos fazer mais que isso. Podemos reconstruir a fundação.

Meredith: A fundação carrega o nome do homem que assediou sexualmente essas mulheres. A vida e a carreira delas foram destruídas. E agora elas têm que ver o nome dele em hospitais espalhados pelo mundo? Ele foi elogiado e celebrado enquanto elas sofreram em silêncio. Se você quer reconstruir, primeiro tem que destruir. (14:21)<sup>359</sup>

---

<sup>359</sup> “Jackson: We should reach out to them. / Meredith: Who? The women? / Jackson: Yeah. And not just the ones in the lawsuit, either. I mean everybody who comes forward. I don't care how many there are. / Intern: 37, as of lunchtime today. / Meredith: And do what? Apologize, or write checks? / Jackson: For starters. We can do more

Apesar da empatia pelas vítimas, a solução de Jackson não traria mudanças efetivas. Como observado por Grey, a carreira das médicas foi prejudicada por décadas, enquanto Harper fora celebrado e aplaudido. Assim, uma fundação e prêmio com o nome dele, reforçariam que, na sociedade patriarcal, independentemente do comportamento imoral masculino – e de toda dor que este abuso causou às vítimas – um homem branco, rico e poderoso, continuaria sendo celebrado. Este momento reflexivo ocorre enquanto ambos estão realizando a cirurgia no paciente com um tumor no rosto.



Imagem 86: Ideia para minimizar os danos sentidos pelas vítimas silenciadas | Direitos reservados à emissora ABC.

Como trilha musical ouve-se a canção, do gênero *country rock*, *Say Something* (Justin Timberlake, 2018), trazendo uma atmosfera animada à cena. Embora comentem sobre o

---

than that. We can rebuild the foundation. / Meredith: The foundation bears the name of the man who sexually assaulted them. Their lives and careers were destroyed. And now they have to see the name of their abuser on hospitals all over the world? He's been lauded and celebrated while they suffered in silence. If you want to rebuild, you have to tear it down first.” (14:21)

silêncio das vítimas, o refrão da música durante a cena reforça que se deve dizer alguma coisa, mesmo que não se desejasse estar no meio daquela situação: “Todo mundo diz ‘diga alguma coisa’/ Diga alguma coisa, diga alguma coisa/ Então diga alguma coisa, diga alguma coisa, então diga alguma coisa/ Mas não consigo evitar, não, não consigo evitar, não, não/ Estou preso no meio disso tudo.”<sup>360</sup> Assim, quando Grey diz “Se você quer reconstruir, você tem que destruí-la primeiro”, a personagem instiga Jackson de dois modos, como se houvesse encontrado a solução para os problemas.

Primeiro, o personagem deixa para trás o procedimento conservador e decide realizar a cirurgia proposta por Meredith, retirar todo o tumor do menino, para que ele não tenha de passar por isso. Assim, ao invés de um procedimento temporário, eles optam por uma solução definitiva. Por meio disto, será traçada uma analogia ao problema enfrentado por Catherine. Ao invés de uma solução provisória, que repetiria o comportamento patriarcal de atribuir culpa a mulher, os personagens encontram uma solução ‘corajosa’, visando obterem efeitos permanentes. Deste modo, para evitar que mulher negra assuma a culpa pelos atos imorais cometidos por um homem branco, por meio de Jackson e Meredith, a narrativa assume uma postura arriscada de destruir a reputação do médico idolatrado por mais de trezentos episódios.

Catherine: “Chegou a hora de aceitar uma nova visão, nova perspectiva, e nova esperança. Sabemos que a cultura não pode mudar com um único pronunciamento. Mudanças compreensivas e sistêmicas são necessárias. A mudança começará agora com a dissolução da Fundação Harper Avery imediatamente. [...]. Em seu lugar, uma nova fundação, dedicada a preservação e desenvolvimento de 72 hospitais [...]. Também fazemos uma promessa solene: Dar voz aquelas que foram silenciadas. Ouvir e aprender com a história de cada mulher. Reembolsar, requalificar e recontratar todas as vítimas do abuso de Harper Avery. Esperamos que se juntem a nós para apoiar, com entusiasmo, a Fundação Catherine Fox. Atenciosamente, Catherine Fox” (14:21)<sup>361</sup>

---

<sup>360</sup> “Everybody says "say something"/ Say something, say something/ Then say something, say something, then say something / I don't wanna get caught up in the rhythm of it/ But I can't help myself, no, I can't help myself, no, no/ Caught up in the middle of it.” (Say Something, Justin Timberlake, 2018)

<sup>361</sup> “Catherine: ‘The time has come for new vision, new light, and new hope. We know that a culture can't change with a single statement. Comprehensive, systemic change is required. But let that change begin now with the dissolution of the Harper Avery Foundation, effective immediately. [...] In its place, a new foundation, dedicated to the preservation and nurturing of all 72 hospitals [...] We also make a solemn promise: To give voice to those who were silenced. To listen to, and to learn from, every woman's story. To repay, retrain, and rehire every victim of Harper Avery's abuse. We hope you'll join us in supporting, with enthusiasm the Catherine Fox Foundation. Sincerely yours, Catherine Fox.’” (14:21)

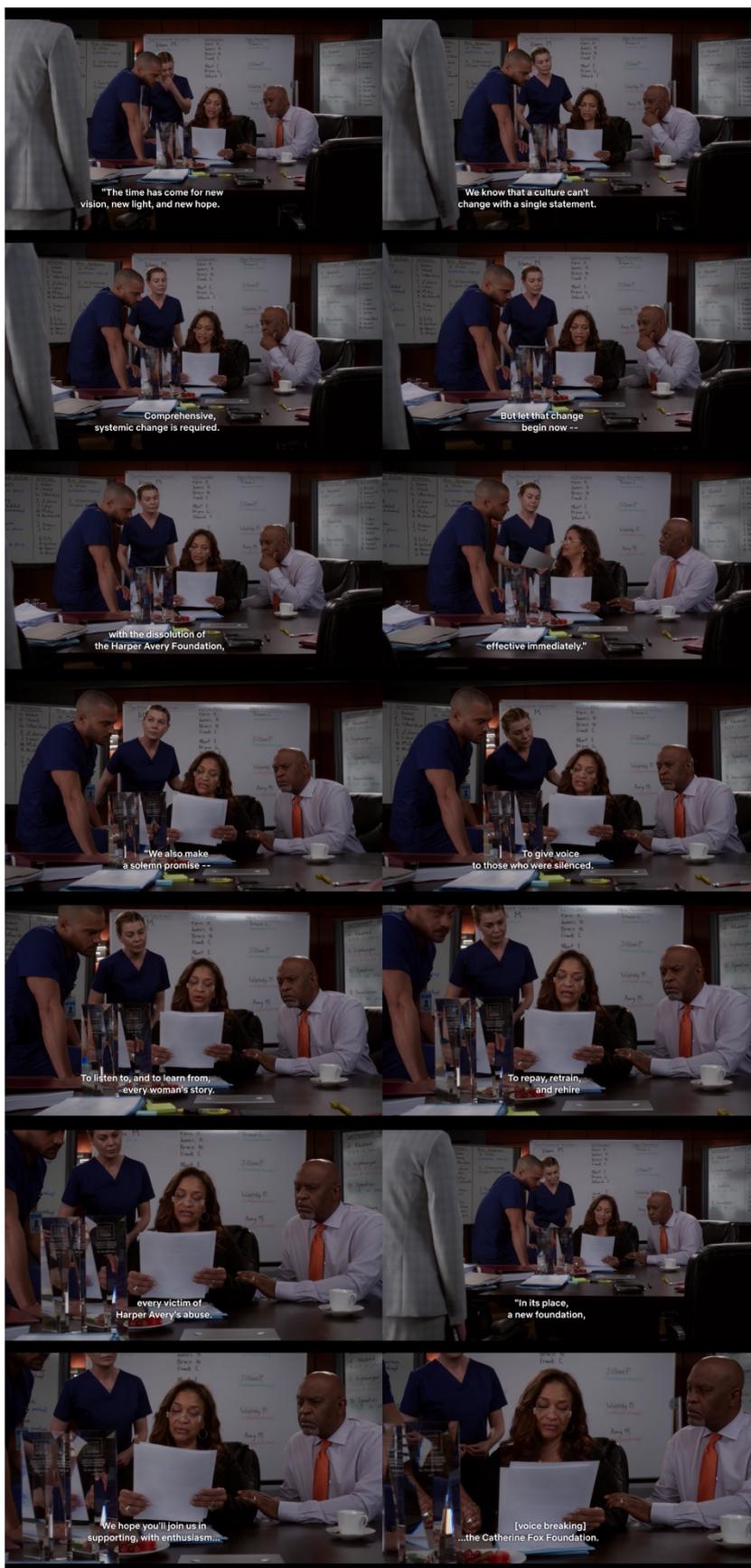


Imagem 87: Reconstruindo a fundação com uma mulher no poder | Direitos reservados à emissora ABC.

Deste modo, a solução presente no discurso escrito por Jackson e Grey é de, ao invés de atribuir a culpa à Catherine, ser dado a ela o devido merecimento por ter levantado a fundação. Ao chegarem a esta conclusão, Meredith finalmente pode aceitar o prêmio.



Imagem 88: Meredith aceita o prêmio com as devidas correções | Direitos reservados à emissora ABC.

Apesar de o pronunciamento evocar pontos importantes na pauta feminista, ele ocorre numa sala fechada, em que apenas alguns personagens podem escutá-lo. Não se exibe uma cena de Catherine falando isto à imprensa. Como proferido no discurso, reitera-se que a estrutura social e cultural não será alterada somente com estas palavras. Porém, ao prometer dar voz às mulheres, ouvi-las e aprender com essas histórias, pode-se expressar as premissas do *Time's Up* e do *#MeToo* de acolher as vítimas com uma escuta empática e criar ambientes de trabalho seguros tanto para as vítimas, quanto para as demais mulheres.

Além disso, ao colocar uma mulher negra no poder, pode-se traçar uma analogia à Rhimes. Por ser uma mulher negra que conquistou seu espaço na indústria hollywoodiana – dominada por homens brancos – Rhimes pode abordar estes assuntos densos e explicitamente criticar uma estrutura patriarcal. Além disso, por retratar estes temas em uma série destinada à cultura de massa (com uma média de mais de 8 milhões de espectadores por episódio), há uma grande propagação deste posicionamento crítico.

Mesmo que a apropriação desta temática feminista só seja possível pelo fato do feminismo estar em alta e não ser mais uma palavra “negativa” (MATOS, 2017), tornando-se mercadologicamente viável sua abordagem explícita (minimizando a possibilidade de uma leitura polissêmica), a série correu um risco de perder parte de sua audiência conservadora.<sup>362</sup>

<sup>362</sup> Embora não esteja dentro do escopo desta análise, acredita-se ser necessário mencionar que, ao explicitar críticas ao atual presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, tanto Rhimes quanto as atrizes da série, em especial Ellen Pompeo (intérprete de Meredith), passaram a receber mensagens de fãs, explicitando a decepção quanto às críticas ao governo, bem como informando que deixariam de assistir a série. Em contrapartida, a própria atriz, em seu *Twitter*, faz declarações de que não deseja ter fãs que apoiem Trump. Para mais informações, ver imagem em anexo.

No entanto, seja por questões mercadológicas ou não, o momento não deixa de ser empoderador.

Ao retratar questões polêmicas na sociedade americana, poderia ser questionado que, caso os espectadores sejam de outras nacionalidades, ou venham a assistir a série anos após esse escândalo, seja possível que não haja uma assimilação direta quanto à crítica à indústria hollywoodiana e ao escândalo de Weinstein. Ainda assim, como a trama construiu uma narrativa abordando a temática por um viés diegético, independentemente das assimilações externas, a dominação dos homens brancos e o abuso de poder por eles exercido é bastante recorrente nas sociedades patriarcais do ocidente, podendo ser assimilada por outros países. Além disso, mesmo que esperançosamente se acredite que esta estrutura opressora chegará ao fim, o estigma permanecerá por alguns anos, podendo ser compreendido minimamente por mais algumas décadas. Porém, a mensagem que fica é a de que se faz necessário efetuar mudanças estruturais, mesmo que para isso, seja necessário destruir mitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da análise do desenvolvimento narrativo de Meredith Grey, ao longo de catorze temporadas, bem como dos relacionamentos e de histórias paralelas às vivenciadas pela protagonista, foi possível observar o modo como *Grey's Anatomy* perpassou e apresentou problemáticas feministas de modo distinto ao longo do tempo. Para tanto, além do embasamento teórico feminista, esta análise fílmica fundamentou-se também na teoria do melodrama, vinculando-a aos textos televisivos sobre o estudo de produtos serializados norte-americanos.

Pelo fato de *Grey's Anatomy* se enquadrar no escopo melodramático, muitas das sequências aprofundadas neste estudo, indiretamente, perpassaram questões psicanalíticas. Como exposto por Brooks,

a psicanálise como ‘cura pela fala’ revela ainda mais sua afinidade com o melodrama, o drama da articulação: cura e resolução em ambos os casos são resultado da articulação que é o esclarecimento. Porque a psicanálise, assim como o melodrama, é o drama do reconhecimento. (1995, p.201-202).

Por conta disto, em diversos momentos Meredith atinge a compreensão sobre si, ou sobre as atitudes da própria mãe, enquanto está em sessão de análise. Dessa forma, a série retoma um mecanismo bastante recorrente nos melodramas familiares das décadas de 1930-1950. No entanto, os momentos de reconhecimento não se reduzem a isto. Diversas vezes, o conteúdo das falas tanto da protagonista quanto das demais personagens, possui um subtexto distinto em relação ao que se absorve na camada superficial de leitura. Em geral, estes subtextos refletem uma moral oculta, como será explanado mais adiante quando forem retomadas as análises sobre a liberdade sexual, amor e maternidade.

Além disso, em se tratando de um produto seriado foi possível notar que muitos dos *plots* se desdobraram ao longo de vários episódios até que, finalmente, obtivessem uma resolução. Como exposto por Neale:

[...] inevitavelmente, a história será vítima de diversos desvios, atrasos, obstáculos e outros modos de postergar o final. [...] Não queremos que a história termine. [...] O prazer está no ato de acontecer e na continuação dele; em como acontecerá e não no momento de ter acontecido, momento em que deixará de ser especial, perdido no passado. (NEALE, 1986, p.21)

Por conta dos atrasos nas resoluções, fato essencial para que uma série possa se estender narrativamente, *Grey's Anatomy* pôde abordar temáticas complexas e desenvolvê-las densamente. Além disso, por se tratar de um produto destinado à cultura de massa, em diversos momentos, percebeu-se a possibilidade de efetuar uma leitura polissêmica. Como exposto por Fiske (1986),

Para ser popular, a televisão deve alcançar uma ampla diversidade de público e, para ser escolhida [pelo público], deve ter um texto aberto (ECO, 1979) que permita que várias subculturas produzam significado a partir deles e que vá ao encontro das necessidades da identidade de suas próprias subculturas. Portanto, deve ser polissêmica. *Porém, o texto televisivo não pode ser anarquicamente aberto a ponto de que qualquer significado possa ser derivado dele.* (FISKE, 1968, p. 392)<sup>363</sup>

Deste modo, mesmo que haja uma visão de mundo comum aos espectadores, enraizada na sociedade patriarcal, e que a série apresente diversos ímpetos progressistas que a contestam, não se pode presumir que os espectadores compactuem da visão menos conservadora.

Esta polissemia, ou ambiguidade, pôde ser constatada ao observarmos os ímpetos de empoderamento feminino por meio da linguagem cinematográfica, dos diálogos, do comportamento das personagens, bem como dos momentos de sororidade (mesmo que não explicitamente denominados como tal) entre as mulheres da série. No entanto, devido aos julgamentos morais masculinos em relação ao comportamento das mulheres, bem como da visão moralista sobre a liberdade sexual feminina, notou-se que especialmente as primeiras cinco temporadas da trama mantiveram, na maior parte do tempo, o *status quo* da sociedade patriarcal.

Como analisado na parte 1, Meredith corresponde ao estereótipo da *Singleton*, que luta para unir as demandas do romance heterossexual aos objetivos profissionais (GENZ, 2009). Apesar de ser apresentada como sexualmente livre, por meio da *mise-en-scène*, a trama permite que seja criada uma aura em torno do primeiro encontro casual entre ela e Derek. Ao restaurar a inocência da protagonista, as pulsões sexuais de Grey são transformadas em sentimento amoroso. Ao ter a sexualidade subordinada ao amor, Meredith pode ser vista como par romântico ideal para o personagem masculino. Mesmo que os traumas gerados pelo abandono e/ou frieza dos pais, fizessem com que Grey expressasse o medo de estabelecer compromissos

---

<sup>363</sup> “In order to be popular, television must reach a wide diversity of audiences, and, to be chosen by them, must be an open text (Eco, 1979) that allows the various subcultures to generate meanings from it that meet the needs of their own subcultural identities. It must therefore be polysemic. But the television text is not anarchically open so that any meaning can be derived from it.” (FISKE, 1986, p.392)

sérios, as narrações da personagem sempre traziam à tona o imaginário de contos de fadas, castelos e o desejo de obter um “final feliz”. Neste caso, o casamento.

Por conta desta visão de mundo romantizada, cria-se uma fissura narrativa quando se efetua uma leitura feminista do envolvimento entre eles. Primeiramente, quando Grey descobre que ele é o médico atendente ao qual ela é subordinada, a protagonista decide pôr um fim ao relacionamento. Em diversos momentos ela pede que Derek a deixe em paz. Mas não obtém êxito. Por ser hierarquicamente superior e não respeitar o pedido feminino, atualmente, este comportamento masculino teria sido caracterizado como assédio. No entanto, em 2005 o contexto externo ainda não estava voltado para a problematização desta temática. Por conta disto, estes momentos narrativos foram justificados como parte do jogo de conquista.

Além disso, ao conhecer Meredith, Derek ainda era casado. Ele, porém, omite este fato. Assim, cria-se um triângulo amoroso antes mesmo que a protagonista, bem como os espectadores tivessem consciência disto. Desse modo, a inocência de Meredith é preservada. Novamente, para justificar o comportamento masculino, coloca-se a culpa do fracasso matrimonial na esposa. Considerando que, na visão melodramática, o desejo sexual deve ser sublimado em detrimento do amor (NEALE, 1986), ao não controlar os impulsos sexuais, o viés moralista da trama atribui culpa à sexualidade desenfreada de Addison. Por não valorizar o sentimento amoroso, ela trai o marido com o melhor amigo dele. Por conta disto, mesmo que Derek e Addison tentem recuperar o casamento, o relacionamento entre eles não é apresentado por um viés terno e romantizado. Além disso, inúmeras vezes são exibidas discussões em que Shepherd usa termos extremamente ofensivos, como *satan* e *adulterous bitch*, para humilhar a esposa tanto no ambiente privado, quanto no público. Novamente, o atual contexto político feminista não compactua com nenhuma forma de *slut-shaming*.<sup>364</sup>

Além disso, Derek sairá ileso após trair a esposa com Meredith. Como antes de Addison ser introduzida na trama o relacionamento entre Shepherd e Meredith era semelhante aos vínculos matrimônios (DOANE, 1987), não é atribuída nenhuma culpa a ele. Embora ele tente se retratar com Addison, quando o personagem decide assumir que o fracasso do casamento foi a negligência masculina, ele se depara com Sloan, pivô da traição, saindo do chuveiro – certificando que ambos acabaram de ter relações sexuais. Mais uma vez é a mulher quem termina por ser apontada como tendo uma sexualidade sem controle.

Após o triângulo amoroso ser desfeito, Derek tem a oportunidade de expressar o desejo de constituir uma vida (tradicional) ao lado de Grey, dizendo inúmeras vezes que deseja

---

<sup>364</sup> *Slut-shaming* é o nome atribuído ao comportamento de degradar mulheres pelos comportamentos sexuais, modo de se vestir, número de parceiros, etc.

construir uma casa, casar-se, ter filhos e morrer nos braços da protagonista. Para que se possa expressar que o sentimento amoroso entre eles é único e especial, as cenas entre eles sempre são pontuadas por uma música romântica, iluminação de cor quente, difusa e com poucas sombras. Além disso, os personagens realizam gestos de grande impacto visual. Meredith constrói uma casa de velas para pedir que reatem o relacionamento, enquanto Derek a pede em casamento no elevador, onde espalha diversas tomografias de pacientes que ilustram o percurso romântico do casal por meio do trabalho em conjunto. Como ápice da singularidade do amor dos protagonistas, ao invés de casarem no civil ou no religioso, a cerimônia que simboliza a união entre eles ocorre quando estão a sós e decidem trocar votos, assinando um *post-it*. Mesmo que depois o casal venha a oficializar o casamento no civil para que possam adotar Zola, a cerimônia “não legalizada” é a que apresenta maior carga emocional na narrativa, visto que em momentos de crise do casal, quando Grey pergunta porque Derek não vai embora, o personagem aponta para o *post-it* e diz que prometeu amá-la mesmo quando a odiasse e, também, prometeu não fugir (8:3). Mesmo que pareçam construir uma história de amor nova e única, o casal reitera o mito do amor romântico. Por conta disto, as atitudes iniciais de Derek são perdoadas.

Quando, no entanto, os problemas saem da esfera pessoal para a profissional, como no momento em que Shepherd assume todos os créditos sobre a pesquisa desenvolvida em parceria com Meredith, a retratação masculina se dará somente no âmbito pessoal. Assim, ao invés de retificar a publicação na importante revista de neurologia, Shepherd pedirá desculpas a Grey, entregando a ela um presente. Percebe-se então, que novamente o mito do amor romântico é usado como mecanismo para justificar as atitudes abusivas do personagem masculino. Assim, por mais que estas ações desagradem a protagonista, no final, ela o perdoa.

Paralelamente ao desenvolvimento do romance entre Meredith e Derek, a trama apresenta uma constituição diferente de relacionamento. Apesar de Cristina e Burke também representarem um casal monogâmico heterossexual, pelo fato de o sentimento amoroso e terno não ser inerente às mulheres, e sim a uma construção social, em nenhum momento Yang expressa uma visão romantizada, ou o desejo de viver uma história de amor idealizada. Deste modo, mesmo que diversas características entre ela e Grey sejam semelhantes – jovens internas que desejam ser bem-sucedida profissionalmente e namoram médicos atendentes – Cristina não representa uma *Singleton*. Não há o sonho secreto em conhecer o *Mr. Right* e “ter um final feliz”. Não há, como havia em Meredith, um comportamento romântico mascarado pelo medo de ser ridicularizada. Como consequência disso, os momentos que exibem tentativas em estabelecer um vínculo afetivo mais denso, bem como compartilhar coisas sobre a vida pessoal,

partem de Burke. Contudo, ele não abre espaço para o diálogo. Nos momentos em que Cristina hesita ou discorda, Preston apresenta ultimatos: ou ela aceita o que ele propôs, ou terminam.

Para reforçar a frieza (atrelada à Yang) e a diferença de poder na relação, mesmo cenas que poderiam ser explicitamente românticas, como, por exemplo, quando Cristina aceita namorar e depois casar-se com Burke, são apresentadas por meio de uma iluminação com temperatura de cor fria e sombras bem marcadas. Na banda sonora não se ouvem músicas que exacerbem o romantismo, mesmo que, algumas vezes, exista uma trilha musical *upbeat*. Além disso, majoritariamente, os enquadramentos exibem Burke em *contra-plongée* e Cristina em *plongée*, denotando a superioridade masculina neste relacionamento.

Por atribuir importância primordial à carreira, Cristina é vista pela própria mãe como emocionalmente atrofiada e como um robô pelos amigos. No entanto, como a futura sogra ignora esta faceta de Yang e perpetua o ideal da mística feminina, ela deduz que a nora esteja ciente que “deve” procurar uma especialização médica que demande menor dedicação profissional. Por conta disso, cria-se uma sensação de espanto que gera certa comichão ao momento. Mesmo que a visão de Mrs. Burke seja extremamente conservadora, o relacionamento entre Cristina e Preston, sutilmente, passa a trilhar este caminho.

Com o decorrer dos episódios, Burke exige maior comprometimento pessoal da namorada. A princípio, a personagem consegue manter-se no controle, mesmo que somente no âmbito verbal. Contudo, após aceitar o pedido de casamento, mesmo que Cristina tente encontrar um meio-termo para que ambos fiquem satisfeitos em relação às decisões tomadas, aos poucos ela perderá a própria identidade. Além de ignorar o pedido de uma cerimônia simples, no civil, realizada por um juiz de paz, Burke planeja um grande casamento tradicional, atitude que pode ser percebida de modo terno e romântico. Novamente, a série permite que o amor seja usado como justificativa para atitudes autoritárias/abusivas que ignoram o desejo das mulheres. Acrescido a isso, enquanto os espectadores têm acesso aos votos românticos de Burke, Cristina tem as sobrancelhas retiradas pela sogra. Contrapõe-se o sentimento amoroso à ‘comichão’ gerada por Yang ficar sem sobrancelhas. Contudo, o subtexto (e metáfora visual) da mensagem é claro: a personagem se deixou apagar.

Apesar da flexibilidade de Yang em relação aos desejos de Burke, nem mesmo minutos antes do casamento Cristina se rende ao romantismo. Ao descobrir que apagou os votos da mão, a personagem entra em pânico. No desespero, as falas dela são tão altas que podem ser ouvidas por todos os convidados e também pelo noivo. Quando Yang expõe publicamente a incerteza de sua decisão – tanto pelos gritos, quanto pela demora em caminhar até o altar – Burke desiste do casamento. Neste momento, a polissemia do texto televisivo permite que se faça pelo menos

duas leituras distintas sobre Cristina ser abandonada no altar. Espectadores mais conservadores poderiam interpretar este momento como uma punição à mulher que não valorizou as atitudes românticas e termina sozinha. Por outro lado, uma leitura feminista permite que se analise este momento como uma solução mágica que liberta Cristina de um destino em que a identidade e ambições dela estariam condicionadas à vontade masculina.

Por meio da análise destes relacionamentos, percebe-se um padrão de que quando a postura das mulheres, de alguma forma, escapa ao comportamento patriarcal esperado, como no caso da traição de Addison, bem como da ausência de romantismo inato de Cristina, estas personagens são privadas de obter realizações amorosas. Tanto Addison, quanto Cristina são ofendidas por Derek e Burke, respectivamente. Mesmo Meredith, que grande parte do tempo se enquadra no padrão da mocinha inocente, virá a ser indiretamente chamada de vadia por Shepherd ao expressar liberdade sexual enquanto estavam separados.

Apesar dos ímpetos feministas expressos na esfera do diálogo, ao longo destas primeiras temporadas, aparentemente o viés conservador predominou em relação ao desfecho de Addison e Cristina. Como, apesar de livre, Grey preservou a aura de inocência, mantendo a sexualidade sublimada em detrimento do amor e do final feliz, a personagem pôde desfrutar do êxito matrimonial.

No entanto, o ideal de punição feminina não fora expresso somente em relação à sexualidade e do amor. Pode-se perceber uma estrutura semelhante ao longo da análise de Cristina, ao tentar escapar da maternidade. Primeiramente, ao engravidar de Burke, mesmo que a personagem chegue a marcar o aborto, a trama apresenta uma solução mágica que faz com que Yang, por conta de uma gestação ectópica, tenha um aborto espontâneo. Ainda assim, ao perder um tubo de falópio, é possível pensar que ela não sai ileso à punição.

Ao engravidar pela segunda vez, desta vez de Owen, não haverá uma solução *Deus ex-machina*. Para colocar um fim à gestação, Cristina realiza um aborto. Apesar de o marido ser contra esta decisão, ele acaba acompanhando-a durante o procedimento. No entanto, isso não caracteriza uma cumplicidade por parte do personagem masculino. Como prova disso, Owen irá expor à esposa a um constrangimento público dizendo, aos berros, que ela matou o filho deles. Embora tentem preservar o casamento, o ressentimento masculino gera uma fissura no relacionamento. Por conta disso, para fazer com que Cristina sentisse uma dor semelhante a que ele sentira ao ser privado da paternidade, ele a trairá. Novamente, a infidelidade masculina não é vista como simples desejo carnal ou sexualidade desenfreada. Owen deseja ver Cristina sofrer. Por isso, se envolve sexualmente com outra mulher. Assim, tanto no caso de Derek, quanto de

Owen, a traição é a consequência – seja do amor, no caso de Shepherd; ou do desejo de vingança, no caso de Owen – não a causa. O que difere do que fora analisado sobre Addison.

Por meio da análise dos relacionamentos heterossexuais pôde-se constatar que as personagens femininas não apresentam instinto materno, nem ternura inatos. Em oposição a isso, os personagens masculinos – Derek, Burke e Owen – expressam de modo mais explícito o romantismo e o desejo de constituir uma família, ter filhos. No entanto, as atitudes românticas apresentam um viés conservador, visto que estes homens enganam, traem e ignoram o desejo de suas parceiras. Além disso, saem ilesos aos julgamentos e punições. Deste modo, apesar dos ímpetos feministas, a temática amorosa pende ao viés repressivo às mulheres.<sup>365</sup>

Saindo da esfera romântica, a parte 2 analisou os relacionamentos entre mães e filhas. Por se sentir negligenciada pela mãe, que optou por se dedicar à carreira, Meredith reiterava “a omissão patriarcal da mãe enquanto mãe, falando somente da posição de filha” (KAPLAN, 1983a, p.173)<sup>366</sup>. Como consequência, ao invés de se espelhar em sua mãe, Grey a usava como exemplo do que desejava se distanciar. Contudo, não se pode negar a admiração da filha quanto aos feitos profissionais da mãe. De modo que, mesmo negando ou tentando evitar, Grey acabará trilhando o caminho desejado por Ellis. Porém, tentará fazê-lo de modo mais satisfatório e terno, visando gerar menos traumas em seus filhos. Assim, ao invés de tentar reproduzir o estereótipo da *career mother* dos anos 1970, Meredith busca concretizar o ideal do *Having it all*, perpetuado pela terceira onda. Nota-se, portanto, que Grey transitou do estereótipo de *Singleton*, que desejava administrar o romance heterossexual e a carreira (GENZ, 2009), para o estereótipo da *Superwoman*, que corresponde a ser uma mãe terna, ter uma vida pessoal (marido e filhos) e ser uma profissional extraordinária.

Em contrapartida, Cristina, assim como Ellis, desejava focar-se na carreira. Por conta disto, criticava a própria mãe, que representava o ideal da mística feminina. Assim, mesmo que Meredith ao condenar a mãe, indiretamente tenha criticado a segunda onda do feminismo, a representação de Cristina possibilitou avanços na representação da mulher de carreira. Diferindo de Ellis, Yang opta por fugir da maternidade. Considerando que, provavelmente, na fase adulta de Ellis a legalização do aborto e evasão da maternidade eram debates recentes, a personagem optou por ter a filha, decisão a qual ela própria (em meio ao livre fluir de pensamentos ocasionados pelo Alzheimer) diz ter se arrependido. Por conta disso, quando Cristina toma a decisão a qual Ellis não teve coragem, explicita-se uma visão não negativa da

---

<sup>365</sup> Destaca-se que a primeira parte desta análise corresponde somente às primeiras cinco temporadas da série.

<sup>366</sup> “repeated the patriarchal omission of the mother qua mother, speaking only from the child’s place” (KAPLAN, 1983a, p.173)

mulher de carreira. Primeiramente, é possível perceber a diferença de comportamento de Grey em relação à mãe e em relação à Cristina. Embora julgue a ausência de ternura materna (“minha mãe era carinhosa como uma faca de cortar bife”), a personagem não caracteriza a amiga como frívola. Além disso, apesar de dizer a Owen que Cristina é como Ellis Grey e que, caso tivessem um filho, esta criança seria criada por uma Ellis, a personagem diz que Cristina é terna e se preocupa [com as pessoas] (8:1).

Mesmo que a decisão de Cristina explicita a famosa frase feminista “Meu corpo, minhas regras”, a trama não a exhibe de modo frívolo durante o aborto. Ao contrário, enfatiza-se a tristeza e o pesar no semblante da personagem. Além disso, quando Owen trouxe o assunto novamente à tona, acusando-a publicamente de assassinato (“Você matou nosso filho”), a personagem irá explicitar que foi um momento difícil e, novamente, em Cristina aparecerá em *close-up* com os olhos cheios de lágrima. Por meio da análise desta situação pode-se efetuar uma leitura feminista do empoderamento de Yang visto que a personagem sabe que tem o direito de tomar decisões sobre o próprio corpo e, nem por isso, deixa de possuir sentimentos. No entanto, a visão patriarcal apresenta consequências dolorosas para ela, como a exposição pública sobre um fato íntimo, bem como a traição de Owen.

Diferindo sobremaneira do que fora apresentado até o momento, ao desenvolver o estudo de Meredith como mãe, a série apresentou as dificuldades que a sociedade patriarcal interpõe, dificultando, assim, a realização do principal objetivo da protagonista: conciliar a vida pessoal à profissional. Desse modo, a terceira parte deste trabalho se debruçou sobre a análise da desigualdade de gênero no ambiente de trabalho, atreladas ao corpo gestante, bem como da ausência de equiparação salarial. Acrescido a isto, também abordou as questões do assédio. Desta vez, ao invés de atribuir culpa às mulheres, a série instiga que não desistam das ambições profissionais e que lutem pelo que lhes é de direito.

Como exposto pela literatura feminista, em especial no livro de Genz (2009), o *Having it all* transmutou-se em *Doing it all*. Por conta das dificuldades em equilibrar a vida familiar à profissional, estes livros explicitaram que este não era necessariamente um modelo a ser seguido, visto que, para sua realização, seria necessário que as mulheres tivessem superpoderes.

No entanto, após ficar viúva, mesmo que a possibilidade do *Having it all* seja quebrada pela ausência do marido, quando Meredith tem os esforços condecorados ao receber o tão almejado prêmio Harper Avery, pode-se pensar que a protagonista atingiu o ideal de *Superwoman*, pois a personagem conseguiu escapar do dilema entre ser uma boa mãe e uma boa cirurgiã. Caso existisse alguma dúvida quanto ao êxito de Grey, o discurso de Jackson – que recebe o prêmio em nome da protagonista – certifica aos espectadores que mesmo sozinha

e tendo vivenciado o trauma de tantas perdas, a personagem é uma boa mãe, boa professora e uma excelente profissional. Apesar da utopia na representação, abre-se a possibilidade de uma leitura progressista, visto que, finalmente, uma personagem mulher recebe o devido valor por seus esforços profissionais.

Outro ponto de virada que pôde ser destacado ao longo da terceira parte deste trabalho está relacionado à inclusão do vocabulário feminista aos diálogos. As questões feministas, que antes precisavam ser inferidas pelos espectadores, passam a ser ditas explicitamente em frases como “é assim que uma feminista se parece” e “nunca insinue que eu não tenho sororidade pelas mulheres deste hospital.” (12:03).

Além disso, diferindo da punição feminina, constatada ao longo do início da série, ao invés de atribuir a culpa da postura imoral masculina às mulheres, se verá uma solução distinta. Enquanto a dinastia Avery será destruída, uma mulher negra – Catherine Fox – será colocada no poder, estabelecendo uma possibilidade de reestruturação social embasada no empoderamento feminino. Assim como Rhimes, que ocupa um espaço dominado por homens brancos em Hollywood, Catherine o fará diegeticamente na área da medicina.

A decisão da trama em colocar fim ao prestígio de um médico idolatrado desde o primeiro episódio pode ser interpretada como uma forma que a trama encontrou para fazer uma retratação ao início de *Grey's Anatomy*. Considerando que Rhimes, informalmente, chamava a série de *Sex and Surgery* – fazendo uma analogia direta à *Sex and the City* – percebe-se que a trama estava ancorada diretamente nos envolvimento sexuais ocorridos no ambiente de trabalho. No entanto, por conta da consciência política atual, notou-se que este tipo de envolvimento não pode ser exibido sem uma análise crítica quanto ao modo como estes relacionamentos apresentam-se diegeticamente. Como observado pela atual *showrunner* Krista Vernoff, o relacionamento de Meredith e Derek nunca seria possível no contexto contemporâneo com a eclosão dos movimentos *#MeToo* e *Time's Up*. Assim, por não ser possível criar um novo início para a série, por mais que a decisão em destruir o prestígio de Harper pareça arriscada, ataca-se a base sob a qual a série se desenvolveu. Como dito por Meredith: “Se você quer reconstruir, primeiro você precisa destruir” (12:21).

Além disso, quando Grey admite que sentiu raiva da postura da mãe por ter excluído a colega de pesquisa, para poder pleitear o prêmio *Harper Avery*, a protagonista exprime consciência crítica de que ao pensar desta forma, ela reproduz o comportamento (patriarcal) de eximir a culpa dos homens, atribuindo-as às mulheres. Nota-se, portanto, uma evolução na construção da personagem que enquanto ocupava apenas a posição de filha, atribuía culpa à mãe sem refletir que estava compactuando com a sociedade patriarcal. Agora, por meio desta

autorreflexão, Grey pode lançar as perguntas: “Por que fazemos isso? Por que é tão fácil culpar as mulheres?” Mesmo que estes questionamentos pudessem ser retóricos, para que não reste dúvida, Jackson explicita a resposta: “Por causa de uns dois mil anos de patriarcado”.

Percebe-se, portanto, que nesta transição da terceira para a quarta onda do feminismo, expressas a partir da décima primeira temporada, há uma maior compreensão e respeito às mulheres de gerações passadas. Assim, por meio destes diálogos, é possível expressar uma retratação às temporadas anteriores que atribuíram culpa às mulheres.

Levando em conta as questões mercadológicas da série, não se pode negar que esta alteração coincide com o crescimento do feminismo no espaço virtual. Como Luise Bello, do site *Think Olga*, escreveu: “2015 foi o ano do feminismo online, [...] entre janeiro de 2014 e outubro de 2015, a busca [online] pelas palavras ‘feminismo’ e ‘empoderamento feminino’ cresceu 86,7%, passando de 8.100 para 90.500 buscas, ou um aumento de 354,5%, respectivamente” (MATOS, 2017, p.11). Além disso, como observado no artigo de Matos, “2015 foi o ano em que o ‘feminismo’ deixou de ser uma ‘palavra suja’, e conseguiu ser incorporado ao *mainstream*” (2017, p.11).

Mesmo que as questões mercadológicas sejam um fator fundamental para que a série pudesse efetuar um ponto de virada na uma leitura polissêmica, distanciando-se das resoluções conservadoras e aproximando-se de uma explicitação do léxico e desfechos feministas, *Grey’s Anatomy* se expôs ao risco de perder a audiência dos espectadores sexistas. Contudo, seja por questões mercadológicas ou não, não se minimiza o fato de que tanto quando Grey é condecorada com o prêmio *Harper Avery*, como quando esta mesma Fundação vem abaixo, sendo reerguida com o nome de uma mulher negra, a série registra momentos de empoderamento feminino.

Embora não se possa denominar *Grey’s Anatomy* como sendo exclusivamente uma série feminista, este estudo permitiu traçar um panorama entre o contexto político fora de tela e a série analisada. Tendo surgido ao longo da terceira onda, Meredith representa o estereótipo da *Singleton*, jovem independente que deseja se casar. No entanto, ao condenar o comportamento da própria mãe, a protagonista exhibe, indiretamente, uma crítica à segunda onda. Por outro lado, justamente pelos avanços do movimento feminista do final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, Grey pôde ser representada por meio de um invólucro feminista. Transitando do estereótipo da *Singleton* para o de *Superwoman*, após encontrar seu *Mr. Right* e construir uma família, Grey vivencia os problemas enfrentados pelas mulheres da terceira onda: a dificuldade em balancear a vida pessoal à profissional. Nota-se, portanto, que a sociedade patriarcal não permite que este equilíbrio seja estabelecido. Ao esperar que as mulheres que acabaram de se

tornar mães trabalhem no mesmo ritmo que os homens, não se estabelece um ambiente igualitário para elas. Por exemplo, mesmo que Grey e Shepherd tirem licença maternidade/paternidade para cuidar do filho, o ambiente de trabalho não leva em consideração as questões do corpo gestante. Enquanto Meredith tem de interromper a jornada de trabalho por conta da lactação, Derek pode seguir a rotina normalmente. Assim, ao invés de estabelecer um ambiente de trabalho igualitário, perpetua-se uma estrutura que coloca as mulheres em situações de desvantagem. Como apresentado por Littleton:

As mulheres como classes são frequentemente posicionadas igualmente aos homens. No entanto, são precisamente nessas áreas em que elas não são igualmente posicionadas – socialmente, economicamente, e fisicamente – que uma abordagem supostamente neutra da lei parece trabalhar na desvantagem das mulheres. [...] A licença familiar [licença maternidade/licença paternidade] que estabelece duração igual para empregados homens e mulheres ignora a desabilidade física que somente as mulheres experimentam durante a gestação e o parto. (LITTLETON, 2009, p. 109)

Assim como no campo extra-diegético, a narrativa não apresenta uma solução ao problema. Apenas mascara-se a questão, tirando-a do centro narrativo. Contudo, quando Meredith tem as qualidades profissionais reconhecidas, o mito da *Superwoman* é restabelecido. Se, por um lado, isso é positivo por valorizar uma mulher profissionalmente; por outro, propaga-se uma imagem praticamente inatingível de que é possível estabelecer um equilíbrio em ambas as esferas da vida.

Por fim, chegando à quarta onda do feminismo, *Grey's Anatomy* se apropria do vocabulário feminista e põe abaixo a dinastia Avery. Ao colocar uma mulher negra no poder, pode-se pensar que a única solução efetiva para o empoderamento feminino seria a reestruturação da sociedade patriarcal, colocando-a abaixo. Infelizmente, reitera-se que apenas “quando feminismo e capitalismo buscam resultados semelhantes, a mudança ocorre rapidamente” (LITTLETON, 2009, p.113).<sup>367</sup>

---

<sup>367</sup> “When feminism and capitalism pursue similar ends, change occurs rapidly” (LITTLETON, 2009, p.113).

## BIBLIOGRAFIA

ADAMATTI, Margarida. *A crítica cinematográfica e o star-system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ARAÚJO, Maria de Fátima. *Casamento e Sexualidade. A revisão dos mitos na perspectiva de gênero*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. *Psicologia: ciência e profissão*, vol.22, nº 2. Brasília, 2002.

ARRUDA, Lina Alves. *Estratégias desconstrutivas – A crítica feminista da representação*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, 2007.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução: Hortência dos Santos. 2ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução: Sergio Millet. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, n.p.

BERENSON, F.M. Interpreting the Emotional Content of Music. In: KRAUSZ, Michael. *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Clarendon Press, 1993.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/ London: Yale University Press, 1995.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: Uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. São Paulo: Edusp, 2018.

CHION, Michel; GORBMAN, Claudia. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1978.

CHODOROW, Nancy; CONTRATTO, Susan. The Fantasy of the Perfect Mother. In: CHODOROW, Nancy. *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven: Yale University Press, 1989.

COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean. Cinema/Ideology/Criticism. (October, 1969). In: BROWNE, Nick (ed.). *Cahiers du Cinéma: 1969-1972. The Politics of Representation*. Vol 3. London: Routledge, 1990.

COSTA, Michelly A. G. O feminismo é revolução no mundo: outras performances para transitar corpos não hegemônicos. *Revista Interterritórios*, vol. 4, nº 6, p.187-193, 2018.

COSTA, Sabrina. Episódio de Grey's Anatomy tem título alterado em nome da luta contra a violência doméstica. *Série por Elas*. 12 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://goo.gl/kdxsk6>. Acesso em: 26 de janeiro de 2018.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Apocalípticos e integrados*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

D'ACCI, Julie. *Defining Women: Television and the Case of Cagney and Lacey*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.

DOANE, Mary Ann. The Clinical Eye: Medical Discourses in the 'Woman's Film' of the 1940s. *Poetics Today*, vol. 6, nº 1/2, p. 205-227, 1985.

\_\_\_\_\_. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 14, nº 3, p. 89-111, Fall 2003.

DOW, Bonnie J. *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Women's Movement since 1970*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.

FEUER, Jane. Melodrama. Serial Form and Television Today. *Screen*, vol.25. Issue 1, p. 4-17, 1984. doi:10.1093/screen/25.1.4

FISCHER, Lucy. *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 1989.

FISKE, John. Television: Polysemy and popularity. *Critical Studies in Mass Communication*, vol.3, nº 4, p.391-408, 1986. DOI: 10.1080/15295038609366672 To

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade: I - A vontade do saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRIEDAN, Betty. *The feminine mystique*. 2ª edição. New York: Dell book, 1979.

\_\_\_\_\_. *A segunda etapa*. Tradução: Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983.

FOGEL, Matthew. 'Grey's Anatomy' Goes Colorblind. *New York Times*, 8 de maio 2005. Disponível em: <https://goo.gl/bWyNXN>. Acesso em: 19 de agosto de 2017.

GARDNER, Carol Brooks. *Passing By: Gender and Public Harassment*. Berkeley: University of California Press, 1995.

GERAGHTY, Christine. *Women and Soap Opera: A Study of Prime-Time Soaps*. Cambridge: Polity Press, 1991.

GENZ, Stephanie. *Postfemininities in Popular Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

\_\_\_\_\_. Singled out: Postfeminism's "New Woman" and the Dilemma of Having It All. *Journal of Popular Culture*, vol.43, nº1, p. 97-119, 2010. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00732.x>

GILL, Rosalind; HERDIECKERHOFF, Elena. Rewriting the romance. *Feminist Media Studies*, vol.6, nº 4, p.487–504, 2006.

GLEDHILL, Christine. Whose Choice? Teaching Films About Abortion. *Screen Education*, nº 24, p.35-46, 1977.

\_\_\_\_\_. Developments in Feminist Film Criticism. In: DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda. *Re-Vision Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: University Publications of America, 1984, p. 18–48.

\_\_\_\_\_. *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987.

\_\_\_\_\_. Speculations on the relationship between soap opera and melodrama. *Quarterly Review of Film and Video*, vol.14, nº1-2, p.103-124, 1992. DOI: 10.1080/10509209209361397

GOLDBERG, Lesley. 'Grey's Anatomy' Hits 300 Episodes: Shonda Rhimes on an Endgame and What's Ahead at Netflix. *The Hollywood Reporter*, 8 de novembro de 2017. Disponível em: <https://goo.gl/daAFQ6>. Acesso em: 8 de julho de 2018.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GORDON, Linda. What's New in Women's History. In: LAURETIS, Teresa de. *Feminist Studies/ Critical Studies*. London: Macmillan press, 1986.

HANSEN, Miriam. Pleasure, ambivalence and identification: Valentino and the female spectatorship. In: GLEDHILL, Christine (Org.). *Stardom*. New York: Stein and Day, 1991, p.262-286.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: Um Contributo Para a Revisão Da Estética Da Arte Dos Sons*. Covilhã: LusoSofia: Press, 2011.

HISTORY. *Time's Up*. Disponível em: <http://bit.ly/2ETRZrE>. Acesso em: 6 de junho de 2019.

HOLLINGER, Karen. *Feminist Film Studies*. London: Routledge, 2012.

hooks, bell. *Communion: The Female Search for Love*. New York: HarperCollins Publisher, 2002.

\_\_\_\_\_. *Feminist Theory – From margin to center*. London: Routledge, 2015.

HOSCHILD, Arlie R.; MACHUNG, Anne. *The second shift*. New York: Penguin Books, 2003.

HUNTER, Latham. Motherhood, Prime Time TV, and Grey's Anatomy. In: PODNIEKS, Elizabeth. *Mediating Moms: Mothers in Popular Culture*. McGill-Queen's University Press, 2012, p. 320–338.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

INGRAHAM, Chrys. *White Weddings: Romancing Heterosexuality in Popular Culture*. 2<sup>nd</sup> edition. London: Routledge, 1999.

JAPP, Phyllis M. Gender and Work in the 1980s: Television's Working Women as Displaced Persons. *Women's Studies in Communication*, vol.14, n°1, p.49-74, 1991.

DOI: 10.1080/07491409.1991.11089750

JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as counter cinema. In: THORNHAM, Sue. *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

KAPLAN, E. Ann. Mothers and daughters in two recent women's films: Mulvey/Wollen's Riddles of the Sphinx (1976) and Michelle Citron's Daughter-Rite (1978). In: *Women in Film: Both sides of the camera*. London: Routledge, 1983a, p. 171-188.

\_\_\_\_\_. Theories of melodrama: A feminist perspective. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol.1, n°1, p.40-48, 1983b. <https://doi.org/10.1080/07407708308571052>

\_\_\_\_\_. Motherhood and Representation: From Postwar Freudian Figurations to Postmodernism. In: KAPLAN, E. Ann. *Psychoanalysis and Cinema*. London: Routledge, 1990, p.128-142.

\_\_\_\_\_. Feminist criticism and television. In: ALLEN, Robert. *Channels of Discourse, Reassembled*. 2ª edição. London: Routledge, 1992.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. London: Routledge, 2001.

LANGONI, Alix. #MeToo and Time's Up Founders Explain the Difference Between the 2 Movements – And How They're Alike. *Time*, 22 de março de 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2KviJm1>. Acesso em 6 de junho de 2019.

LAPEDIS, Hilary. Popping the Question: The Function and Effect of Popular Music in Cinema. *Popular Music*, vol. 18, n° 3, Outubro, p. 367–379, 1999. Disponível em: <https://goo.gl/aqqBRq>. Acesso em: 26 de janeiro de 2018.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAUGHLIN, Kathleen A., et al. Is It Time to Jump the Ship? Historians Rethink the Waves Metaphor. *Feminist formations*, vol. 22, no1, 2010, p.76-135. DOI: 10.1353/nwsa0.0118

- LAURETIS, Teresa de. *Feminist Studies/ Critical Studies*. London: Macmillan press, 1986.
- LERNER, Harriet. *Life Preservers: Staying Afloat in Love and Life*. New York: HarperCollins, 1996.
- LITTLETON, Christine A. Sexual Harassment: Crime, Discrimination, or Just Bad Business? IN: MOUSLI, Béatrice; ROUSTANG-STOLLER, Eve-Alice. *Women, Feminism, and Femininity in the 21st Century – American and French Perspectives*. New York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 107-115.
- LOTZ, Amanda D. Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes. *Feminist Media Studies*, 14 de dezembro de 2010, p. 105–121, doi: 10.1080/1468077012004289 1.
- MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 4ª edição. São Paulo: Senac, 2000.
- MARINIS, Meg. *Meredith's Labor and Delivery*. ABC, 16 de maio de 2013, <https://goo.gl/JBKDP3>. Acesso em: 25 August 2017.
- MATOS, Carolina. New Brazilian feminisms and online networks: Cyberfeminism, protest and the female ‘Arab Spring’. *International Sociology*, vol.32, nº3, 2017, p. 1-18. DOI: 10.1177/0268580917694971
- MCCABE, Janet. *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. Wallflower: London and New York, 2004.
- MCCABE, Janet; AKASS, Kim. Feminist Television Criticism: Notes and Queries. *Critical Studies in Television*, vol.1, nº1, 2006a, p.108–120. <https://doi.org/10.7227/CST.1.1.15>
- \_\_\_\_\_. *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence*. London: I. B. Tauris, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *Reading Sex and the City*. London: I. B. Tauris, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Quality TV – Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris, 2007.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma história*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MODLESKI, Tania. *Loving with a Vengeance - Mass produced fantasies for women*. 2ª edition. London: Routledge, 2008.
- MOSELEY, Rachel; READ, Jacinda. “Having it Ally”: Popular Television (Post-)Feminism. *Feminist Media Studies*, vol.2, nº2, 2 de dezembro de 2002, p.231-249. <http://dx.doi.org/10.1080/14680770220150881>

MORIN, Edgar. Prefácio; Introdução; Gênese e metamorfose das estrelas (1910-1960); A liturgia das estrelas. In: MORIN, Edgar. *As estrelas, mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. X-XVI, p.6-47.

MOUSLI, Béatrice; ROUSTANG-STOLLER, Eve-Alice. *Women, Feminism, and Femininity in the 21st Century – American and French Perspectives*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983, p.437-453.

\_\_\_\_\_. Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In: MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave Macmillan, 1989. p. 29-38.

\_\_\_\_\_. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. p.123-139.

\_\_\_\_\_. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006.

\_\_\_\_\_. Unmasking the Gaze: Feminist Film Theory, History, and Film Studies. In: CALLAHAN, Vicki. *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Wayne State UP, 2010. p.17-31.

NEALE, Steve. Melodrama and Tears. *Screen*, vol.27, nº 6, 1º de novembro de 1986, p. 6–23. <https://doi.org/10.1093/screen/27.6.6>.

OSBORN, Jeremy L. When TV and Marriage Meet: A Social Exchange Analysis of the Impact of Television Viewing on Marital Satisfaction and Commitment. *Mass Communication and Society*, vol.15, nº5, p.739-757, 2012. DOI: [10.1080/15205436.2011.618900](https://doi.org/10.1080/15205436.2011.618900)

PLASKETES, George. *Play It Again: Cover Songs in Popular Music*. London: Routledge, 2010.

RICH, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W.W. Norton & Company, 1995.

RHIMES, Shonda. *Year of yes*. New York: Ed. Simon & Schuster, 2015.

SANNEHMARCH, Kelefa. *A Garden of Many Delights for Three Alt-Rock Bands*. New York Times. 29 de Março de 2007. Disponível em: <https://goo.gl/SennMe>. Acesso em: 26 de janeiro de 2018.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. New York: Random House, 1981.

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

SMITH, Jeff. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.

SMITH, Kate McNicholas; TYLER, Imogen. Lesbian brides: post-queer popular culture, *Feminist Media Studies*, vol.17, nº4. p. 315-331, 2017. DOI: 10.1080/14680777.2017.1282883

SMITH, Sharon. The Image Of Women In Film: Some Suggestions For Future Research. In: THORNHAM, Sue. *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. 14-19.

\_\_\_\_\_. *Women and Socialism - Essays on Women's Liberation*. Chicago: Haymarket Books, 2005.

SNITOW, Ann. Feminism and Motherhood: An American Reading. *Feminist Review*, nº 40, 1992, p. 32–51.

SOMERVILLE, Kristine. Enemy of Men: The Vamps, Ice Princesses and Flappers of the Silent Screens. *The Missouri Review*, vol. 37, no. 2, 2014, p. 77–94.  
<https://doi.org/10.1353/mis.2014.0032>.

TAYLOR, Anthea. *Single Women in Popular Culture: The Limits of Postfeminism*. London: Palgrave Macmillan, 2012.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VILLAREAL, Yvone. 'Grey's Anatomy' boss Krista Vernoff finally makes her TV directorial debut: 'I was afraid of somehow letting down women'. *Los Angeles Times*. 7 de novembro de 2018. Disponível em <https://lat.ms/2Mw9swv>. Acesso em 27 de junho de 2019.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. *O Corpo Fala: A Linguagem Silenciosa Da Comunicação Não-Verbal*. 72ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

WHELEHAN, Imelda. *The feminist Bestseller: From Sex and the Single Girl to Sex and the City*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

WILLIAMS, Joan. *Unbending Gender: Why family and work conflict and what to do about it*. New York: Oxford University Press, 2000.

WILLIAMS, Linda. “Something Else besides a Mother”: “Stella Dallas” and the Maternal Melodrama, 1984, p 2-27. *JSTOR*. Binghamton University.

WILLIAMS, Steven D. Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama by E. Ann. Kaplan. *Canadian Journal of Sociology / Cahiers Canadiens De Sociologie*, vol.19, nº3, 1994, p. 411-13.

**FONTE PRIMÁRIA**

- GREY'S Anatomy, primeira temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2005.
- GREY'S Anatomy, segunda temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2005.
- GREY'S Anatomy, terceira temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2006.
- GREY'S Anatomy, quarta temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2007.
- GREY'S Anatomy, quinta temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2008.
- GREY'S Anatomy, sexta temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2009.
- GREY'S Anatomy, sétima temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2010.
- GREY'S Anatomy, oitava temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2011.
- GREY'S Anatomy, nona temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2012.
- GREY'S Anatomy, décima temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2013.
- GREY'S Anatomy, décima primeira temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2014.
- GREY'S Anatomy, décima segunda temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2015.
- GREY'S Anatomy, décima terceira temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2016.
- GREY'S Anatomy, décima quarta temporada. Showrunner: Shonda Rhimes. ABC, 2017.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Apresentação entre Meredith e Derek   Direitos reservados à emissora ABC.	40
Imagem 2: Chegada de Addison   Direitos reservados à emissora ABC.	41
Imagem 3: Addison expulsa de casa pelo marido   Direitos reservados à emissora ABC.	46
Imagem 4: Addison (acima) e Meredith (abaixo): Feminilidade em oposição à agência   Direitos reservados à emissora ABC.	48
Imagem 5: Características da <i>femme fatale</i> aparecem neutralizadas   Direitos reservados à emissora ABC.	49
Imagem 6: Prazer <i>voyeurista</i> do espectador através da moldura   Direitos reservados à emissora ABC	50
Imagem 7: Ciúme e possessividade de Derek em relação a Addison   Direitos reservados à emissora ABC.	51
Imagem 8: Estereótipo da <i>femme fatale</i> destruído   Direitos reservados à emissora ABC.	52
Imagem 9: Premissa de empoderamento feminino <i>versus</i> submissão amorosa   Direitos reservados à emissora ABC.	55
Imagem 10: Objetificação do corpo masculino: Derek (acima) e Mark (abaixo).   Direitos reservados à emissora ABC.	57
Imagem 11: Objetificação feminina   Direitos reservados à emissora ABC.	58
Imagem 12: Incômodo de Meredith ao ser olhada   Direitos reservados à emissora ABC.	58
Imagem 13: Meredith como sujeito e objeto do olhar   Direitos reservados à emissora ABC.	59
Imagem 14: Addison encontra objeto símbolo da traição e o expõe no hospital   Direitos reservados à emissora ABC.	59
Imagem 15: Cristina aceita pedido de namoro de Burke   Direitos reservados à emissora ABC.	62
Imagem 16: Cristina ausente de conversa sobre o próprio relacionamento   Direitos reservados à emissora ABC.	64
Imagem 17: Reação de Cristina ao receber a chave do apartamento de Burke   Direitos reservados à emissora ABC.	65
Imagem 18: Estratégia masculina de coação emocional   Direitos reservados à emissora ABC.	66
Imagem 19: Conflito moral <i>versus</i> desejo de poder   Direitos reservados à emissora ABC.	72
Imagem 20: Culpa atribuída à mulher   Direitos reservados à emissora ABC.	73
Imagem 21: Aceite do pedido de casamento   Direitos reservados à emissora ABC.	75
Imagem 22: Organização e planejamento da cerimônia matrimonial   Direitos reservados à emissora ABC.	79
Imagem 23: Comicidade acarretada pela divergência de percepção entre os noivos   Direitos reservados à emissora ABC.	80
Imagem 24: Percepção de pontos de vista distintos sobre a cerimônia de casamento   Direitos reservados à emissora ABC.	81
Imagem 25: Significados implícitos revelados por meio de objetos   Direitos reservados à emissora ABC.	83
Imagem 26: Perda de identidade   Direitos reservados à emissora ABC.	84
Imagem 27: Desespero de Cristina por ter apagado os votos de casamento   Direitos reservados à emissora ABC.	87
Imagem 28: Padre, rabino e convidados à espera da noiva   Direitos reservados à emissora ABC.	89
Imagem 29: Epifania de Burke sobre o amor por Cristina   Direitos reservados à emissora ABC.	90

Imagem 30: Constatação (dolorosa) de ‘liberdade’ após ser abandonada no altar   Direitos reservados à emissora ABC.	91
Imagem 31: Libertação (à força) de Cristina   Direitos reservados à emissora ABC.	92
Imagem 32: Gesto de grande impacto visual: Meredith expressa amor e comprometimento   Direitos reservados à ABC.	99
Imagem 33: Imaginação sobre o futuro das <i>Singletons</i>   Direito reservado à emissora ABC.	101
Imagem 34: Cumplicidade feminina   Direitos reservados à emissora ABC.	102
Imagem 35: Clichê romântico   Direitos reservados à emissora ABC.	103
Imagem 36: Trauma e atraso do “final feliz”   Direitos reservados à emissora ABC.	104
Imagem 37: Pedido de casamento   Direitos reservados à emissora ABC.	107
Imagem 38: Meredith (indignada) prova vestidos de noiva   Direitos reservados à emissora ABC.	109
Imagem 39: Casamento de Izzy: realização do “último desejo”   Direitos reservados à emissora ABC.	110
Imagem 40: Preparação dos votos de casamento   Direitos reservados à emissora ABC.	111
Imagem 41: Votos matrimoniais   Direitos reservados à emissora ABC.	113
Imagem 42: Momento aparentemente terno entre mãe e filha   Direitos reservados à emissora ABC.	132
Imagem 43: Reação explosiva de Ellis em conversa com a filha   Direitos reservados à emissora ABC.	134
Imagem 44: Relação conflituosa entre mãe e filha   Direitos reservados à emissora ABC.	136
Imagem 45: Relação conflituosa entre Helen (mãe) e Cristina (filha)   Direitos reservados à emissora ABC.	142
Imagem 46: Aborto, um procedimento legalizado, mas não isento de culpa   Direitos reservados à emissora ABC.	144
Imagem 47: Personagem maternal protegendo o marido   Direitos reservados à emissora ABC.	148
Imagem 48: Introspecção e internalização da dor pré-curetagem   Direitos reservados à emissora ABC.	149
Imagem 49: Maternidade não intrínseca à mulher   Direitos reservados à emissora ABC.	150
Imagem 50: Desejo masculino de constituir uma família   Direitos reservados à emissora ABC.	151
Imagem 51: Desmistificação do ‘instinto materno’   Direitos reservados à emissora ABC.	153
Imagem 52: Reação contrastante entre Owen e a Cristina em relação ao bebê   Direitos reservados à emissora ABC.	155
Imagem 53: Início da divergência sobre a gestação   Direitos reservados à emissora ABC.	156
Imagem 54: <i>Pro-choice versus pro-life</i>   Direitos reservados à emissora ABC.	159
Imagem 55: Cristina explicita que não quer se torna mãe   Direitos reservados à emissora ABC.	161
Imagem 56: Chantagem emocional feita pelo personagem masculino   Direitos reservados à emissora ABC.	163
Imagem 57: Decisão da mulher e falta de compreensão masculina   Direitos reservados à emissora ABC.	165
Imagem 58: Owen expulsa a esposa de casa   Direitos reservados à emissora ABC.	166
Imagem 59: Divisão de tarefas domésticas   Direitos reservados à emissora ABC.	168
Imagem 60: Momento sensível entre Owen e Cristina: explicação sobre procedimento de aborto   Direitos reservados à emissora ABC.	170
Imagem 61: Casal perde a guarda do bebê   Direitos reservados à emissora ABC.	172

Imagem 62: Owen ‘indiretamente’ chama a esposa de assassina por ter realizado aborto   Direitos reservados à emissora ABC.	174
Imagem 63: Trabalho de parto   Direitos reservados à emissora ABC.	182
Imagem 64: Trabalho de parto em condições precárias   Direitos reservados à emissora ABC.	183
Imagem 65: Exaustão e responsabilidades divididas   Direitos reservados à emissora ABC.	185
Imagem 66: Exaustão materna   Direitos reservados à emissora ABC.	186
Imagem 67: Dessexualização da figura materna   Direitos reservados à emissora ABC.	188
Figura 68: <i>Multitasking</i> : amamentação e estudos   Direitos reservados à emissora ABC.	189
Imagem 69: Maternidade <i>versus</i> carreira: pressão para mães serem <i>Superwomen</i>   Direitos reservados à emissora ABC.	193
Imagem 70: Desigualdade de gênero no trabalho culmina em conflitos no lar.   Direitos reservados à emissora ABC.	196
Imagem 71: Momento constrangedor na carreira de Meredith.   Direitos reservados à emissora ABC.	200
Imagem 72: Meredith inserindo <i>portal vein</i> em uma ovelha (acima), Cristina inserindo conduíte em um bebê (abaixo)   Direitos reservados à emissora ABC.	201
Imagem 73: Competitividade profissional   Direitos reservados à emissora ABC.	202
Imagem 74: Troca de ofensas sexista   Direitos reservados à emissora ABC.	204
Imagem 75: Reconciliação e sororidade   Direitos reservados à emissora ABC.	205
Imagem 76: Desigualdade salarial   Direitos reservados à emissora ABC.	211
Imagem 77: Com orgulho, Derek exibe a publicação do trabalho “dele” à Meredith   Direitos reservados à emissora ABC.	217
Imagem 78: Residentes tentam proteger Cristina sobre premiação de Burke   Direitos reservados à emissora ABC.	220
Imagem 79: Monólogo de Cristina sobre Burke ganhar o prêmio Harper Avery   Direitos reservados à emissora ABC.	222
Imagem 80: Médicos ‘elogiam’ Meredith por ser capa da revista de medicina   Direitos reservados à emissora ABC.	224
Imagem 81: Meredith nomeada para o prêmio Harper Avery   Direitos reservados à emissora ABC.	225
Imagem 82: Surpresa e comemoração: Meredith ganha o prêmio Harper Avery   Direitos reservados à emissora ABC.	227
Imagem 83: Prazer <i>voyeurista</i> : acompanhar trajetória de Meredith   Direitos reservados à emissora ABC.	228
Imagem 84: Conciliação entre mãe e filha   Direitos reservados à emissora ABC.	229
Imagem 85: Questão de gênero e divergências morais entre pessoas que detém poder   Direitos reservados à emissora ABC.	239
Imagem 86: Ideia para minimizar os danos sentidos pelas vítimas silenciadas   Direitos reservados à emissora ABC.	242
Imagem 87: Reconstruindo a fundação com uma mulher no poder   Direitos reservados à emissora ABC.	244
Imagem 88: Meredith aceita o prêmio com as devidas correções   Direitos reservados à emissora ABC.	245
Imagem 89: Respostas de Ellen Pompeo (intérprete de Meredith) aos espectadores que apoiam o governo Trump.	269

## ANEXOS

Imagens referentes à nota de rodapé número 362.



Imagem 89: Respostas de Ellen Pompeo (intérprete de Meredith) aos espectadores que apoiam o governo Trump.