

# A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS DESTEMIDAS E RESILIENTES COMO MARCA AUTORAL DE SHONDA RHIMES

## THE CONSTRUCTION OF FEARLESS AND RESILIENT FEMALE CHARACTERS AS SHONDA RHIMES AUTHORIAL AND STYLISTIC TRACE.

Genilson Alves 1

**Resumo:** O artigo aqui proposto busca demonstrar como a roteirista e produtora de TV Shonda Rhimes, criadora da série de TV estadunidense *Grey's Anatomy* (ABC, 2005 – presente), consegue a partir do drama médico criar uma marca autoral que consiste na construção e desenvolvimento de personagens femininas que têm na audácia e resiliência suas principais características. Tendo em vista que o foco desta investigação é o ofício do roteirista, a análise aqui proposta se concentra na ação dramática observando, portanto, os movimentos e comportamentos das personagens femininas a partir dos diálogos das cenas. O estudo é conduzido por uma abordagem teórico-metodológica que aglutina os trabalhos de Pierre Bourdieu (1996), Michael Baxandall (2006) e David Bordwell (2008) e que se preocupa com uma análise textual e contextual da obra. A análise realizada confirma a hipótese de que a construção de personagens femininas resilientes e destemidas se torna a primeira e mais reconhecida marca autoral de Rhimes por garantir a essas personagens força e vulnerabilidade que a um só tempo as tornam mais complexas, humanas e, conseqüentemente, mais engajáveis, ou seja, mais aptas a envolver o público por meio da identificação.

**Palavras-chave:** Séries de TV. Autoria. Estilo. Ficção Seriada.

**Abstract:** This article seeks to demonstrate how the screenwriter and TV producer Shonda Rhimes, creator of the American TV show *Grey's Anatomy* (ABC, 2005 – present), manages from the medical drama to create an authorial trace that consists in the construction and development of female characters who have audacity and resilience as their main characteristics. Bearing in mind that the focus of this investigation is the writer's craft, the analysis proposed here focuses on dramatic action, observing, therefore, the movements and behaviors of female characters from the dialogues of the scenes. The study is conducted by a theoretical-methodological approach that brings together the works of Pierre Bourdieu (1996), Michael Baxandall (2006) and David Bordwell (2008) and which is concerned with a textual and contextual analysis of the product. The analysis carried out confirms the hypothesis that the construction of resilient and fearless female characters becomes the first and most recognized Rhimes authorial and stylistic trace for guaranteeing these characters strength and vulnerability that at the same time make them more complex, more human and, consequently, more engageable, that is, more able to involve the public through the identification.

**Keywords:** TV show. Authorship. Style. Television serial fictions.

## Introdução

O presente artigo apresenta uma análise da série de TV *Grey's Anatomy*, o drama médico em exibição mais longevo da TV estadunidense. Embora a narrativa criada por Shonda Rhimes possibilite investigações de diversas naturezas, a análise aqui proposta se dá a partir de uma perspectiva estilística e, portanto, se preocupa com as marcas autorais presentes na obra. Tendo em vista que nas narrativas seriadas ficcionais televisivas a autoridade recai e é atribuída ao produtor-roteirista, esta investigação se concentra no ofício desse profissional socialmente reconhecido como autor de obras desse tipo.

Esta análise faz parte de um estudo maior que investigou ainda o momento específico do campo de produção de séries televisivas estadunidense no qual *Grey's Anatomy* surge e a trajetória social de Shonda Rhimes, criadora do drama médico protagonizado pela atriz Ellen Pompeo. A menção a este estudo é necessária porque as apostas que fazemos em relação à análise da série só se tornam possíveis e coerentes porque a abordagem teórico-metodológica que a conduziu se preocupa em dar conta a um só tempo das dimensões textual e contextual da obra, buscando identificar aquilo que é circunstancial e externo à ao produto e que interfere direta ou indiretamente no modo como a obra é concebida. Essa abordagem resulta da interseção dos trabalhos de Pierre Bourdieu (1996), Michael Baxandall (2006) e David Bordwell (2008) e possibilita que examinemos a obra enquanto objeto histórico e intencional, sendo, portanto, um produto também das circunstâncias nas quais foi concebida. Para Mittell (2015), outro autor que nos influencia, a análise que propomos aqui é a da poética histórica, visto que, como postula Baxandall, encaramos a obra como a solução do criador/realizador para um problema com o qual ele se deparou, podendo ser esse problema decorrente de uma encomenda externa, de uma encomenda auto imposta ou mesmo uma encomenda em parte externa e em parte auto imposta.

No caso de *Grey's Anatomy*, chegamos à conclusão que ela resulta tanto da encomenda da rede de TV estadunidense ABC quanto do desejo de Rhimes de criar uma série de TV na qual as mulheres fossem abordadas de forma diferente, na qual as mulheres vivessem num ambiente profissional hostil e competissem umas com as outras não por um interesse amoroso, mas sim pelo sucesso de suas carreiras. Inicialmente, a ideia de Rhimes proposta num pitching era uma série sobre correspondentes de guerra mulheres. A ABC, que na temporada 2003-2004 atravessava uma grave crise de audiência por ser a única das quatro grandes redes abertas a não investir em narrativas ficcionais seriadas, precisava de um drama médico que dialogasse com o público feminino de *Sex And The City* (HBO, 1998 – 2004) que fazia um enorme sucesso. É neste contexto que acreditamos surgir a principal marca autoral de Shonda Rhimes, a construção de personagens femininas que têm na ousadia e resiliência suas características principais.

## Shonda Rhimes no mundo ficcional engajável de *Grey's Anatomy*

Apesar de o modo tradicional de ver TV ter mudado e dado lugar a uma nova experiência de consumo marcada pela mobilidade espacial e temporal conhecida como *engagement TV* (LESSA, 2013), por meio da qual as pessoas estão consumindo cada vez mais séries e filmes a qualquer hora, em qualquer lugar e em diferentes dispositivos a partir de serviços de *streaming* e vídeo sob demanda, a paixão dos telespectadores por boas histórias só se adequou a estas novas possibilidades. Por seu turno, estes avanços técnicos e tecnológicos viabilizaram um consumo customizado e uma diversidade de produtos que, por sua vez, forjam uma audiência mais exigente e crítica.

Para Mittell (2015), a TV tem se tornado cada vez mais complexa ao oferecer produtos seriados ficcionais mais sofisticados, que reúnem diferentes estratégias e recursos narrativos e estéticos, e que mesclam características de diferentes gêneros. Mittell defende que os agentes responsáveis por estas obras ficcionais precisam propor narrativas cujos modos de construir mundos ficcionais engajem a audiência. O autor argumenta que, para entender esta televisão complexa, precisamos investigar

como o modo de contar estórias na televisão mudou e quais práticas culturais aliadas à tecnologia, à indústria televisiva e à própria audiência encorajaram e tornaram essas transformações possíveis. [...] A ideia de que os telespectadores gostariam de assistir e reassistir a uma série de TV sem interrupções cronológicas e compartilhar suas descobertas sobre as narrativas com um grupo de estranhos já foi motivo de riso, mas hoje é uma realidade consolidada<sup>1</sup>. (2015, p. 2-3)

Partindo desta premissa de Mittell sobre o caráter engajável do mundo ficcional das séries de TV, nos detemos aqui à análise do mundo de *Grey's Anatomy*, que nos é apresentado como um lugar em que a vida não pode ser vista em preto e branco, mas sim traduzida numa zona cinzenta cheia de possibilidades, na qual os dilemas pessoais dos médicos colidem a todo momento com as diretrizes éticas de sua profissão. De acordo com Meimaridis (2017), que investigou a estrutura dos dramas médicos enquanto *workplaces dramas* a partir de *Grey's Anatomy*, essa zona resultaria do encontro do Mundo Extraordinário Médico (MEM) com o Mundo Comum (MC).

Antes de nos dedicarmos ao exame das estratégias e recursos que conformam a particularidade do mundo ficcional do seriado médico de Shonda, esclarecemos que apesar de nos referirmos aos mundos ficcionais em sua acepção mais comum e corriqueira como palco/ambiente onde se desenrolam os acontecimentos das histórias contadas, trabalhamos aqui com a definição de Doležel (apud. ARAUJO, 2015, p. 24), para quem o termo se refere aos “mundos possíveis que podem engajar imaginativamente o apreciador, sendo dotados de um ambiente específico, povoados por um número finito de indivíduos e, sobretudo, instituídos pela poiese ficcional”.

Uma das particularidades desse modo de contar histórias nesta obra seriada reside justamente na forma como os personagens que povoam esse mundo ficcional foram concebidos, com diversas camadas, facetas, cores e tons que a um só tempo lhes atribuem força e vulnerabilidade. Essas duas últimas características, por sua vez, têm envolvido os telespectadores de modo a fazê-los acompanhar as jornadas dessas personagens ao longo dos treze anos em que a série vem sendo exibida. Para J. J. Abrams, aclamado profissional das indústrias criativas da TV e do cinema e responsável por grandes sucessos de público e crítica, os personagens desenvolvidos por Shonda Rhimes são “surpreendentes, vulneráveis, ambiciosos, emocionalmente feridos e estão sempre envolvidos em situações chocantes e estressantes”<sup>2</sup>. A preocupação de conceber personagens com multicamadas nas histórias desenvolvidas por Rhimes está presente não só no seu discurso<sup>3</sup>, mas, sobretudo, no cuidado com que eles são desenvolvidos e na centralidade destes para as histórias contadas pela roteirista, posto que elas se desenrolam a partir deles e em função deles.

Para muitos pesquisadores do campo do cinema e da TV, as personagens são as principais responsáveis pela unidade e clareza das narrativas clássicas tanto do cinema quanto da televisão (THOMPSON, 2003). Neste ponto, a pesquisadora norte-americana defende ainda que a TV, assim como o cinema hollywoodiano de narrativa clássica, “baseia a ação nos traços das personagens” e que “as causas dos acontecimentos [das histórias contadas na TV e no cinema] surgem quase sempre das características e ações das personagens e ocasionalmente de forças

1 Tradução nossa do original: “how television storytelling has changed and what cultural practices within television technology, industry, and viewership have enabled and encouraged these transformations” e para “The idea that viewers would want to watch and rewatch a television series in strict chronology and collectively document their discoveries with a group of strangers was once laughable but is now mainstream”.

2 Declaração do produtor, roteirista e diretor J. J. Abrams extraída de uma matéria publicada no site do The New York Times sobre o contrato fechado entre Rhimes e a Netflix. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/07/20/business/media/shonda-rhimes-netflix-series.html>. Acesso em: 12 set. 2018.

3 Este discurso pode ser encontrado em inúmeras entrevistas concedidas à imprensa, em matérias publicadas no site da sua empresa Shondaland e no seu curso sobre escrita para a TV disponibilizado ao público — mediante pagamento — por meio da plataforma Masterclass. Ver mais em: <https://www.masterclass.com/classes/shonda-rhimes-teaches-writing-for-television/enrolled#/>.

externas como enchentes e incêndios<sup>4</sup> (2003, p. 21).

Uma rápida análise das aberturas e dos encerramentos de temporadas de *Grey's Anatomy* evidencia que a roteirista parece seguir esta premissa à risca, uma vez que nestes momentos de abertura e fechamentos das tramas a obra recorria com frequência a conflitos emocionais e psicológicos ou eventos externos trágicos como tiroteios, queda de avião, grandes tempestades ou incêndios que abalam ou promovem significativas mudanças no comportamento das personagens, sem contudo, deixarem de traduzir suas tensões e paradoxos. Do mesmo modo, acreditamos que a ênfase nas personagens femininas e no mundo das mulheres é outro aspecto importante do mundo ficcional de *Grey's* e, por esta razão, será objeto de análise detalhada<sup>5</sup> ao final deste capítulo.

Tomando de saída o grande volume do material composto por mais de 300 episódios já exibidos da série e, conseqüentemente, a quantidade de personagens fixos, regulares e recorrentes que povoam ou já habitaram o mundo ficcional do drama médico da ABC, nossa análise estará circunscrita às jornadas de duas importantes personagens, a saber: a protagonista Meredith Grey (Ellen Pompeo) e sua melhor amiga Cristina Yang (Sandra Oh). Nesse ponto, veremos mais detalhadamente que a dimensão e a força da amizade destas duas personagens revelam que esta relação é tão ou mais importante do que a relação do casal formado por Meredith Grey e Derek Shepherd (Patrick Dempsey), bem como demonstrará com clareza o modo particular pelo qual Shonda Rhimes constrói e explora a audácia e resiliência de suas personagens femininas.

### **A audácia e a resiliência feminina como a alma de *Grey's Anatomy***

Uma mulher (Meredith Grey) que tenta manter sua vida pessoal em ordem em meio à sua difícil e competitiva jornada como residente do programa cirúrgico de um renomado hospital-escola de uma grande cidade dos Estados Unidos. Essa é a premissa de *Grey's Anatomy*. A partir da perspectiva de Meredith, que nos conta sua história por meio do recurso da narração em *voice-over*, somos apresentados à vida pessoal e profissional dos outros habitantes desse mundo ficcional como os quatro estagiários<sup>6</sup> que entram no programa juntamente com ela, os residentes e os atendentes que treinam e orientam todos eles. Com efeito, pode-se afirmar — como faz a própria criadora — que a série “não é tanto sobre pessoas treinando para se tornarem cirurgiões, mas sobre pessoas que estão tentando viver suas vidas, apesar de estarem treinando para ser cirurgiões”<sup>7</sup>, ou seja, a série tem a medicina como um rico pano de fundo<sup>8</sup> para as histórias e relacionamentos dos personagens, com as cirurgias materializando os temas que pautam as tramas apresentadas em cada episódio. Não à toa, muitos críticos

4 Tradução nossa do original: “Causes arise almost entirely from the characters’ traits and actions and only occasionally from suprapersonal forces like floods and fires”.

5 Esta análise será construída com o material ofertado pela obra e com entrevistas de membros da equipe técnica do programa — principalmente aqueles responsáveis pelos roteiros ou que colaboram com a elaboração dos roteiros a partir de pesquisas — bem como a materiais disponibilizados por eles em blogs, comunidades virtuais e cursos ministrados por eles.

6 Embora este seja o termo adequado para a posição em que os estudantes de medicina chegam aos hospitais para serem treinados, o termo foi traduzido como “internos” nas legendas e dublagens oficiais da série. Portanto, adotaremos o termo “internos” para nos referirmos aos estagiários da residência cirúrgicos da série. Há que se ressaltar que, conforme a narrativa estabelece, a progressão dos médicos no programa cirúrgico é a seguinte: internato, residência e especialização.

7 Definição da série feita pela própria Shonda Rhimes num material batizado por ela de “story bible” e que consiste numa espécie de guia ou manual com o qual a roteirista gosta de trabalhar quando desenvolve um projeto para a TV.

8 Um fato que demonstra como a medicina está a serviço das histórias que são contadas na série e não o contrário é o modo como as cenas relacionadas à rotina médica é tratada nos roteiros pela equipe de roteiristas, que resumem essas cenas ao termo “medical”. Em entrevistas para a imprensa ou para materiais extras dos DVDs da série é muito comum os roteiristas mencionarem que estruturam as tramas de cada episódio e que quando precisam mencionar a existência de alguma cena que retrate a prática médica eles sinalizam esse momento com a expressão “medical, medical, medical” para que os consultores médicos que assessoram o programa possam preencher essa lacuna com informações verossímeis. A própria Shonda Rhimes chega a mencionar esse hábito da equipe de roteiristas numa das aulas de seu curso na Masterclass.

de TV e até mesmo a equipe do programa<sup>9</sup> se referem ao produto como uma *soap opera* do *primetime* americano.

Nos primeiros minutos da história, descobrimos que a protagonista interpretada por Ellen Pompeo está atrasada para seu primeiro dia de trabalho no programa cirúrgico do Seattle Grace Hospital e que o motivo desse atraso foi uma noitada com um homem que ela conheceu no bar próximo ao centro médico. Por se tratar de uma estranha e uma novata naquele ambiente e conhecermos a história pelo seu prisma, nossas descobertas acontecem à medida que Meredith e os demais internos — também estranhos no hospital — entram em contato com este novo mundo. Nossa principal descoberta, no entanto, é a de que o homem com quem Meredith havia transado na noite anterior e que ela havia expulsado de sua casa na manhã seguinte sem cerimônia é Derek Shepherd, um neurocirurgião recém-chegado de Nova York que trabalha no hospital e consequentemente é seu chefe e chefe da sua chefe.

Em paralelo, diversas situações como a primeira operação assistida por O'Malley (T.R. Knight), as tentativas de Izzie (Katherine Heigl) para acordar sua residente e a corrida pela participação no caso de Katie Bryce (Skyler Shaye) tratada por Shepherd são usadas para demonstrar quão competitivo e hostil é aquele ambiente e para gerar empatia na audiência, isto é, fazê-la torcer por aquelas pessoas tão insignificantes na hierarquia do programa cirúrgico.

Os recursos empregados no primeiro episódio de Grey's corresponderam, ao nosso ver, às expectativas de pilotos das séries de TV que, segundo Mittell, precisam

introduzir rapidamente um conjunto de personagens, de tal modo que suas personalidades e relacionamentos sejam claros em instantes, mas original o suficiente para que eles não pareçam estereótipos ou cópias excessivamente familiares de personagens convencionais. Ele deve estabelecer o gênero do programa como um meio de mapear o horizonte de expectativas dos telespectadores, ao mesmo tempo em que explica porque a série não será “apenas mais um” exemplo convencional do que eles já viram. Através de todas essas nuances, os pilotos devem resultar na estranha alquimia exigida pela televisão comercial: cada nova série deve ser simultaneamente familiar e original. Assim, os pilotos são, ao mesmo tempo, os episódios mais atípicos da televisão comercial e os meios altamente convencionais pelos quais as séries de TV são vendidas para as redes e para os telespectadores.<sup>10</sup>(Mittell, 2015, p.56)

A adequada arquitetura do piloto permitiu ao telespectador inferir que ao final do episódio podemos esperar da série muito drama, muitos conflitos, mas também uma boa dose de humor e figuras com quem podemos nos identificar e, consequentemente, por quem torcer, posto que os cinco internos que ganham destaque no episódio de estreia buscam seu lugar ao sol num ambiente de trabalho que se assemelha a uma arena onde as disputas acontecem o tempo todo e na qual um erro deles pode significar a morte de alguém. Em meio a tudo isso, eles tentam construir laços afetivos dentro e fora do hospital, para assim manterem suas vidas pessoais saudáveis ou o mais suportável possível.

A narração em *voice-over* e alguns diálogos do piloto transcritos abaixo traduzem a di-

9 Nos extras do DVD da 10ª temporada, a última com a personagem Cristina Yang, o produtor-executivo e diretor Rob Corn comenta que Grey's Anatomy não é uma série médica no sentido de focar na resolução de casos médicos. Para ele, o programa está mais para uma *soap opera* sobre os relacionamentos das pessoas.

10 Tradução nossa do original: “It must introduce a cast of characters via shorthand, such that their personalities and relationships are clear within moments, but in original enough ways that they do not seem like stereotypes or overly familiar clones of conventional characters. It must establish the program's genre as a means of mapping viewers' horizon of expectations, while making the case for why the series will not be “just another” conventional example of what they have seen before. Through all of these facets, pilots must encapsulate the strange alchemy required by commercial television: each new series must be simultaneously familiar and original. Thus pilots are at once the most atypical episodes of commercial television and the highly conventional means by which television series get sold to both networks and viewer.”

menção da competitividade e dificuldade próprias deste trabalho, bem como a motivação dos médicos que se submetem a essa rotina.

O jogo. Dizem que uma pessoa tem o que é preciso para jogar ou não. Minha mãe era uma das grandes. Eu, por outro lado... estou meio ferrada. Como eu disse, estou ferrada. Não consigo pensar em nenhum motivo pelo qual quero ser cirurgiã. Mas posso pensar em mil razões pelas quais devo desistir. Eles tornam difícil de propósito. Há vidas em nossas mãos. Chega um momento em que é mais do que apenas um jogo. E você ou dá um passo adiante ou se vira e vai embora. Eu poderia desistir, mas aqui está a verdade... Eu amo o campo de jogo. (Meredith Grey, *Grey's Anatomy*, S01E01 – A Hard Day's Night, 27 de março de 2005)

O texto acima faz parte da narração em *voice-over* do episódio-piloto. Embora seja um recurso muito criticado por especialistas da TV e do cinema que o consideram uma estratégia preguiçosa usada para facilitar a compreensão da história, os *voice-overs* de *Grey's Anatomy* não só cumprem a função de encadear e dar ritmo aos episódios, mas, sobretudo, dão o tom de cada fragmento da história, ajudando — juntamente com a trilha sonora — os telespectadores a embarcarem na atmosfera da narrativa que, por sua vez, está diretamente ligada ao tema do episódio e ao tom de cada temporada.

Apesar de ser conhecida pelos trágicos acontecimentos que marcaram os encerramentos de muitas temporadas, *Grey's Anatomy* é uma série que varia muito de tom a cada novo ano. Em uma das aulas de seu curso sobre roteiro para a TV na plataforma Masterclass, Shonda Rhimes comenta que as temporadas da série são pensadas e construídas como se fossem um novo programa. Essa prática, na perspectiva da criadora, faz com que as temporadas tenham tons diferentes que vão da comédia romântica ao drama. Esse discurso se verifica nas declarações públicas de membros da equipe criativa da série como a roteirista-chefe e *co-showrunner* Krista Vernoff que, durante uma entrevista para o *The Hollywood Reporter* (THR)<sup>11</sup>, sobre a estreia da 15ª temporada da série, afirmou que a equipe criativa tinha a intenção de fazer desta uma temporada mais leve. Outrossim, a própria obra nos revela essa estratégia quando intercala finais de temporada leves como o da 12ª temporada, na qual um dos principais conflitos estabelecidos é a descoberta de que o novo interesse amoroso de Meredith é o homem por quem sua irmã está apaixonada, com o final trágico da 13ª temporada no qual um criminoso provoca um incêndio numa das alas do hospital na tentativa de fugir da acusação de estupro que acabara de ser descoberta pela equipe médica.

Por certo, é adequado realçar um outro recurso estilístico fartamente empregado na composição do mundo ficcional da série: os roteiristas abrem mão da veracidade na abordagem das rotinas médicas para viabilizar estratégias que carregam o programa de efeitos pretendidos para o momento da apreciação. O episódio S02E06 – *Into You Like a Train* (30 de novembro de 2005), por exemplo, escrito pela roteirista Krista Vernoff, apresentou uma cena em que Meredith está embriagada e tenta aplicar soro nela mesma seguindo a ordem de sua residente Miranda Bailey (Chandra Wilson) para se hidratar e assim estar apta a participar das cirurgias. Esse tipo de procedimento — a auto-aplicação do soro — é errado e jamais seria realizado por um médico, mas foi mantido pela roteirista<sup>12</sup> no intuito de provocar o riso nos apreciadores e adicionar humor e leveza a um episódio tão marcado pelo drama e pelo trauma vividos pelos pacientes envolvidos num grave acidente de trem. Além da comicidade, a cena tinha o objetivo de denotar para a audiência o quanto Meredith estava desestabilizada naquele momento por conta do silêncio de Derek em relação à decisão de ficar com ela ou com sua esposa Addison Montgomery (Kate Walsh), que havia acabado de chegar em Seattle para tentar retomar seu casamento com o neurocirurgião.

11 Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/greys-anatomy-season-15-premiere-explained-krista-vernoff-interview-1147247>. Acesso em: 17 out. 2018.

12 Informação obtida por meio dos extras do DVD da 2ª temporada da série, no qual a roteirista e o diretor Jeff Melman comentam como foi escrever e filmar o episódio, respectivamente.

Uma das estratégias narrativas mais recorrentes que demarcam traços próprios do mundo de *Grey's Anatomy* é o uso de analogias vinculadas e derivadas do tema de cada episódio, que funciona como seu fio condutor. É justamente por meio dessas analogias que a audiência é convocada a entender ou, no mínimo, embarcar numa reflexão existencial a partir dos dilemas morais vividos pelos personagens. Recurso que garante a ênfase na dimensão afetiva e pessoal das personagens que não se limitarão aos dilemas da profissão.

É possível dizer, então, que é esse espírito que conduz as bases do regime de serialidade que estrutura o mundo da série: o enovelamento dos casos cirúrgicos que os médicos do Seattle Grace Hospital precisam resolver com os problemas e dilemas de suas vidas pessoais. Para ilustrar este espírito do mundo de *Grey's* vamos apresentar os resultados da análise das jornadas de duas personagens centrais para série, a protagonista Meredith Grey e sua amiga Cristina Yang, compreendendo um período que vai da primeira à décima temporada. Essas jornadas concentram acontecimentos importantes que serão dissecados a seguir e revelam com bastante clareza o modo como as mulheres criadas por Shonda Rhimes pensam e se comportam num ambiente que extrapola os dilemas morais.

### As jornadas de Meredith Grey e Cristina Yang

Tomando de saída que o modo tridimensional com o qual Shonda constrói suas personagens femininas, fazendo delas a um só tempo destemidas e vulneráveis e discutindo seu lugar no mundo a partir de dilemas morais, verificamos como essa estratégia se apresenta como solução para o problema enfrentado pela roteirista de criar uma série que tivesse a medicina como pano de fundo, fosse voltada para o público feminino e protagonizada por mulheres cujo comportamento era encarado até então como incomum. Para tanto, recorreremos a situações marcantes nas jornadas de Meredith Grey e Cristina Yang dada a profundidade da relação das duas e a participação de ambas em eventos importantes da narrativa.

Se, como vimos, Shonda não abriu mão do propósito de representar as mulheres de forma não-convencional, a roteirista deixou seu posicionamento bem claro no episódio de estreia quando, por exemplo, na cena de abertura faz com que Meredith expulse de sua casa o homem com quem ela havia transado na noite anterior, demonstrando assim como as mulheres de sua série lidavam com a liberdade, com o sexo e os relacionamentos afetivos. Vejamos abaixo o diálogo da cena que se passa na sala de estar da protagonista logo após ela e Derek acordarem nus:

— Derek: Isso é... (pergunta ao pegar do chão uma peça da lingerie de Meredith)

— Meredith: Humilhante em tantos níveis. Você tem que ir embora.

— Derek: Por que não volta aqui e continuamos de onde paramos?

— Meredith: Não, sério. Você precisa ir. Estou atrasada. Ninguém quer estar atrasada no primeiro dia de trabalho, portanto...

— Derek: Você mora mesmo aqui.

— Meredith: Não.

— Derek: Ah.

— Meredith: Sim. Meio que moro.

— Derek: Ah. É legal. Um pouco empoeirado, estranho, mas legal. Como é que você meio que mora aqui?

— Meredith: Mudei há duas semanas de Boston. Era a casa da minha mãe. Vou vendê-la.

— Derek: Oh, sinto muito.

— Meredith: Por quê?

— Derek: Você disse “era”.

— Meredith: Oh, minha mãe não está morta. Ela está... Sabe de uma coisa? Não temos que fazer aquela coisa.

— Derek: Podemos fazer o que você quiser.

— Meredith: Não, aquela coisa: trocar detalhes, fingir que nos importamos. Vou tomar um banho e quando eu descer novamente você não estará aqui, portanto... Adeus...

— Derek: Derek.

— Meredith: Derek. Certo. Meredith.

— Derek: Meredith.

— Meredith: Sim.

— Derek: Prazer em te conhecer.

— Meredith: Tchau, Derek.

(*Grey's Anatomy*, S01E01 – *A Hard Day's Night*, 27 de março de 2005)

Além de demonstrar que os personagens não se conheciam ou conviveram muito pouco ao ponto de não saberem ou lembrarem o nome um do outro, o diálogo transcrito acima revela que a protagonista vê o sexo por uma perspectiva muito pragmática e nada romântica, já que o seu desconforto reside apenas no fato de se dar conta do seu atraso para o trabalho e ainda ter de lidar com aquele estranho. Assim, seu comprometimento e apreço pelo seu trabalho é evidenciado no primeiro contato que temos com ela. No mesmo espírito, o modo como ela corta assuntos íntimos desencadeados por Derek como sua casa e sua mãe revela que as expectativas dela com o sexo que tiveram, ou seja, que ele era somente um cara com quem ela tinha transado.

Do mesmo modo, a cena que introduz a personagem Miranda Bailey revela que encontraremos profissionais femininas destemidas, competitivas, capacitadas e respeitadas em seu ambiente de trabalho, inclusive por seus superiores. Vejamos o diálogo da cena na qual Meredith e seus colegas internos descobrem que Miranda é a residente deles e que ela é a temida profissional que os colegas apelidaram de nazista:

— Cristina: Ela é o nazista?

— O'Malley: Pensei que o nazista fosse um homem.

- Meredith: Pensei que o nazista fosse... um nazista.
  
- Izzie: Talvez seja ciúme profissional. Ela é brilhante e eles a chamam de nazista porque têm ciúmes dela. Talvez ela seja legal.
  
- Cristina: Deixe-me adivinhar. Você é a modelo.
  
- Izzie: Oi, meu nome é Isobel Stevens, mas todos me chamam de Izzie.
  
- Miranda: Tenho cinco regras. É bom decorá-las. Primeira: Não percam tempo puxando o meu saco. Odeio vocês. Isso não vai mudar. Protocolos de trauma, lista telefônica, bipes, as enfermeiras biparão vocês. Irão responder cada chamada já, correndo. Correndo! Essa é a regra número dois. Seu primeiro plantão começa agora e dura 48h. São internos, lixo, o nível mais baixo da cadeia alimentar cirúrgica. Fazem testes, anotam ordens, trabalham cada noite até desmaiarem e não reclamam. Salas de espera. Os médicos a adoram. Durmam quando puderem, onde puderem, o que nos leva à regra número três. Se eu estiver dormindo, não me acorde se seu paciente não estiver morrendo. Regra número 4: É bom que o moribundo não esteja morto quando eu chegar lá. Não só terá matado alguém, mas também me acordado em vão. Fui clara?
  
- Meredith levanta a mão.
  
- Meredith: Você disse cinco regras. Foram só quatro.
  
- Miranda: Regra número cinco: Quando eu me mexo, vocês se mexem.

(*Grey's Anatomy*, S01E01 – *A Hard Day's Night*, 27 de março de 2005)

A partir do trecho destacado acima, podemos descobrir o que as personagens femininas pensam sobre elas mesmas, sobre a presença de mulheres num ambiente competitivo como a residência cirúrgica e o que as pessoas daquele ambiente de um modo geral pensam sobre as mulheres que trabalham ali. Neste aspecto, merece destaque a cena em que os internos assistem à primeira cirurgia em que O'Malley participa como assistente. Nesta cena, a participação de Yang no bolão de apostas sobre o desempenho de O'Malley apostando contra o colega. A maneira como a situação é encenada, destacando o desdém de Cristina com o problema enfrentado pelo colega revela que ela é era tão insensível quanto seus colegas homens.

Em última instância, faz-se necessário salientar a trama envolvendo o caso de Katie Bryce disputado pelos internos, que desencadeia uma briga entre Cristina e Meredith depois de a última voltar atrás na sua decisão de não participar da cirurgia<sup>13</sup> caso desvendassem juntas o problema da paciente que sofria de crises até então inexplicáveis de epilepsia. O desentendi-

13 Como a esta altura do episódio Meredith já havia descoberto que o homem com quem havia transado na noite anterior era também o chefe de neurocirurgia do Seattle Grace Hospital e, portanto, principal responsável pelo caso de Katie Bryce, a interna decidiu manter distância do cirurgião e pretendia recusar a participação na cirurgia caso vencesse a disputa para desvendar o caso criado por Derek. Desse modo, o interno que descobrisse o problema de Katie Bryce ganharia direito a participar da cirurgia. Ciente de que Meredith tinha mais conhecimento sobre o caso por Katie ser sua paciente, Cristina propôs que elas trabalhassem como parceiras na descoberta do caso.

mento decorre principalmente do fato de Meredith ter confidenciado à Cristina que ela havia transado com Derek na noite anterior sem saber da sua posição no hospital. Por mais que depois reconheça que Meredith não foi beneficiada por Derek, Cristina acusa a amiga de ter se aproveitado da situação e ainda ter bancado a “boa moça”. Esta trama em especial revela o tipo de relação que as mulheres da série teriam, ou seja, haveria competitividade entre elas, mas somente ou prioritariamente no âmbito profissional. A este respeito, Shonda revelou que a briga entre as duas amigas foi proposital, visto que ela queria ver mulheres competindo por trabalho e pela ciência e não pelo amor ou atenção do mesmo homem.

As cenas do piloto que acabamos de destacar denotam que apesar de ser um produto que surgiu em meio a uma falsa mentalidade pós-feminista, o drama médico da ABC não endossa esse pensamento ao oferecer um mundo mudado pelo feminismo que beneficia as mulheres em vez de criar mais pressões e obrigações para elas (LEVINE, 2013). Nesse espírito, *Grey's* vai de encontro a comportamentos e condutas machistas ratificados por meio de uma falsa liberdade que cria mais demandas para as mulheres, como a imposição de estar sempre bonita ou sensual, ou de ter de dar conta de tudo e ser bem-sucedida em todas as instâncias da vida. Para Levine (2013), ainda que em suas primeiras temporadas a série exibisse uma abertura que recorria a símbolos que hipersexualizam as mulheres para traduzir a vida pessoal da protagonista em contraste à sua vida profissional de cirurgiã, *Grey's Anatomy* se esforçou em desconstruir desde o início a ideia da mulher como sensual e sedutora.

Por seu turno, o seriado médico realizou essa desconstrução a partir de recursos da ordem da encenação e da dramaturgia como o alto grau de continuidade empregado para o desenvolvimento das personagens que permite assim um adensamento dessas dimensões que, por sua vez, são paulatinamente acrescidas de camadas ao mesmo tempo que outras camadas se sedimentam como a caracterização, o comportamento e o diálogo das personagens conforme já destacamos e como ilustraremos novamente nas situações abaixo vinculadas às trajetórias de Meredith e Cristina:

### **A Reconciliação de Meredith e Cristina e a competitividade feminina no ambiente de trabalho / S01E01 – A Hard Day's Night:**

Nos minutos finais do episódio-piloto, Cristina encontra Meredith do lado de fora da sala de cirurgia onde acabara de operar sua primeira paciente e a parabeniza sinceramente pela cirurgia. Nesse momento, as duas personagens se entendem de forma muito pragmática sem trocar muitas palavras, sem drama ou sentimentalismo. Assim, de modo rápido, simples, mas não menos sofisticado, a série informa ao público que as duas são determinadas, focadas, resolutivas, objetivas, bastante competitivas, mas, ao mesmo tempo, capazes de reconhecer mutuamente o talento e a dedicação uma da outra. Vejamos o diálogo abaixo:

— Cristina: Foi uma boa cirurgia.

— Meredith: É.

— Cristina: Não precisamos fazer aquela coisa em que eu digo algo, daí você diz algo, aí alguém chora e temos esse momento.

— Meredith: Eca. [concordando]

— Cristina: Ótimo. Devia ir dormir. Tá com a cara péssima.

— Meredith: Tô melhor que você.

— Cristina: Isso não é possível.

(*Grey's Anatomy*, S01E01 – A Hard Day's Night, 27 de março de 2005)

## **O primeiro aborto de Cristina e a abordagem pragmática e liberal da maternidade / S01E08 – Save Me:**

Num episódio que tem a fé como fio condutor das tramas, assistimos Yang lidando de forma muito objetiva com o agendamento do aborto do filho que esperava de Burke. Na cena exibida logo no começo do episódio, a funcionária da clínica de aborto responsável pela marcação do procedimento tenta convencer Cristina de manter a gravidez. A funcionária parece seguir um protocolo e tenta demonstrar que a interrupção da gravidez não é a única forma de lidar com a questão. No entanto, Cristina mostra-se bastante determinada em seguir com o procedimento e demonstra certa irritação por estar passando por aquela situação — psicológica e emocionalmente bem resolvida pra ela — em vez de ter o procedimento agendado na data prevista por ela que não atrapalharia seus horários no hospital. No diálogo abaixo podemos perceber a praticidade com que Yang lida com a situação:

— Funcionária: Olhei o calendário.

— Cristina: Começo na clínica [do Seattle Grace Hospital] dia 9. É uma rotação leve. Pode me agendar para esse dia?

— Funcionária: Acho que não. Temos horário disponível apenas no dia 16. Existem outras opções além da interrupção [da gravidez], sabia? Adoção. Ter o filho. Pense sobre isso. E me ligue. Estou aqui...

— Cristina: Me encaixa no dia 16 [interrompendo a funcionária]. Confirmarei depois que eu mudar minha agenda.

— Funcionária: Sei que é uma decisão difícil.

— Cristina: Sabe essa parte da conversa? Não estou interessada.

(*Grey's Anatomy*, S01E08 – *Save Me*, 15 de maio de 2005)

## **A perspectiva nada romântica do sexo e a vida sexual ativa das personagens femininas / S02E10 – Much too Much:**

O episódio tem o exagero/excesso como tema e foca nas consequências da vida amorosa de Meredith depois que ela se dá conta que Derek continuará casado e que, pelo menos naquele momento, os dois não tinham como ficar juntos. Numa tentativa de preencher o vazio deixado pelo fim do relacionamento com Derek, Meredith começa a ter relações sexuais descompromissadas com muitos homens e acaba preocupando seus amigos. Essa reação da cirurgiã já demonstra o modo como as mulheres da série lidam com o sexo, ou seja, com a mesma liberdade e intensidade que os homens.

Em paralelo, Yang mostra-se preocupada com o rumo cada vez mais sério que seu relacionamento com Burke vai tomando quando ele fornece uma chave do apartamento dele pra ela, enquanto ela parece apenas querer se divertir com ele. Soma-se a essas duas situações a forte necessidade de Izzie por sexo que a personagem revela com muita naturalidade para pessoas próximas como George. Nesse espírito, transcrevemos abaixo diálogos de duas cenas envolvendo Meredith e Cristina que exemplificam bem a perspectiva nada romântica com que a sexualidade das mulheres é abordada na série. Vejamos:

Cena 01 — Meredith e Cristina conversam com bastante naturalidade sobre a noite de sexo que tiveram com seus respectivos parceiros:

— Meredith: Tem um garoto na minha cama.

- Cristina: Como ele se chama?
- Meredith: Ham, Steve.
- Cristina: Onde o encontrou?
- Meredith: No *Joe's* [bar próximo ao hospital e visitado com frequência pelos médicos].
- Cristina: Advinha onde estou?
- Meredith: Onde?
- Cristina: No apartamento do Burke. Ele foi para o hospital. Me deixou aqui sozinha.
- Meredith: Está mexendo nas coisas dele, não está?
- Cristina: Não há coisas para se mexer. Chega a dar medo. Pode-se fazer uma cirurgia aqui. Ele arrumou os livros dele usando o Sistema Decimal Dewey<sup>14</sup>. Mer, estou com medo.
- Meredith: Saia. Saia daí agora.
- Steve: Com quem está falando?
- Meredith: Preciso desligar. Tenho que ir tomar banho e, quando eu voltar, você não estará mais aqui. Adeus, Steve.

(*Grey's Anatomy*, S02E10 – *Much too Much*, 27 de novembro de 2005)

Cena 02 — Meredith e Cristina conversam sobre suas vidas sexuais e amorosas num banco externo do Seattle Grace Hospital:

- Meredith: Eles sempre parecem tão tristes quando os expulso [da cama e da casa dela, depois de transarem]. [risos]
- Meredith: Sério, por que os caras não entendem que quando os encontramos num bar e os levamos para casa para transar não há lares e filhos envolvidos no futuro?
- [Cristina responde mostrando uma chave para Meredith]
- Meredith: O Burke te deu uma chave?
- Cristina: Uma chave antes do café.
- Meredith: O que há de errado com eles? [Pergunta entre

---

14 Um sistema de classificação documentária desenvolvido pelo bibliotecário americano Melvil Dewey (1851–1931), em 1876, e que consiste na escolha de números decimais para composição de suas categorias, o que lhe permite ser a um só tempo puramente numérico e infinitamente hierárquico. O sistema é conhecido pelas siglas CDD (Classificação Decimal de Dewey), em português, e DCC (do original, em inglês, Dewey Decimal Classification). Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Classifica%C3%A7%C3%A3o\\_decimal\\_de\\_Dewey](https://pt.wikipedia.org/wiki/Classifica%C3%A7%C3%A3o_decimal_de_Dewey). Acesso em: 28 dez. 2018.

risos]

— Cristina: Parecem debutantes dos anos 50. Uma dança e de repente tem uma arma apontada na nossa cabeça.

(*Grey's Anatomy*, S02E10 – *Much too Much*, 27 de novembro de 2005)

## **Cristina é abandonada no altar e se reencontra consigo mesma / S03E25 – Didn't We Almost Have It All?:**

Desde que começaram a se relacionar, Cristina e Burke experimentaram poucos momentos de harmonia e tranquilidade, pois o comportamento muito diferente dos dois os colocou em muitas situações bastante conflitantes, levando o relacionamento deles a ficar sempre por um fio. O fato de Burke não aceitar Cristina como ela era, ou seja, uma mulher obstinada com sua carreira profissional, apaixonada pelo seu trabalho, competitiva e, muitas vezes, egoísta, contribuiu significativamente para o desgaste da relação do casal. Concomitantemente, Burke nunca aceitou Cristina como ela realmente era e tentou mudá-la em muitas oportunidades como quando praticamente forçou a mudança dela para seu apartamento. O auge desse desgaste se deu na *season finale* da terceira temporada da série, quando Burke abandona Yang no altar no dia do casamento deles.

Ao longo de toda a temporada, a relação do casal vai se deteriorando. Soma-se a esse problema a presença cada vez maior de sua sogra superproterora e controladora, Jane Burke (Diahann Carroll). Além de claramente desaprovar Cristina como nora, Jane ainda tentou transformá-la numa pessoa totalmente diferente de quem ela era, no tipo de mulher “à altura de um Burke”. Nesse ponto, recorreremos ao episódio S03E25 — que teve como tema os sacrifícios pessoais que temos de fazer em nome das responsabilidades que assumimos — para demonstrar o ápice do desgaste dessa relação que exemplifica tanto os tipos de conflitos explorados pelo seriado.

É nesse espírito que a Sr<sup>a</sup> Burke chega ao extremo da invisibilização de Cristina, ao esconder as sobrancelhas de Yang numa maquiagem que ela claramente desaprova e não usaria de jeito nenhum se não fosse constrangida a fazê-lo. A personagem se sente tão deslocada e tão descaracterizada com todas as concessões que estava fazendo com aquele casamento que vai ao hospital e procura Meredith, pedindo que a amiga a ajude a se sentir como ela mesma novamente e afirma que a melhor forma de fazer isso seria participando de qualquer procedimento cirúrgico, uma vez que ser uma cirurgiã era o que — na perspectiva dela — a definia como pessoa. Meredith consegue atender o pedido da amiga e arranja tudo para Cristina fazer um pequeno corte numa cirurgia de Bailey. Com tudo isso, Cristina acaba se esquecendo dos votos anotados na mão (e perdidos no processo de higienização que precede a cirurgia) e atrasa mais do que o normal para o casamento, o que faz Burke reconhecer que ela não estava preparada para dar aquele passo no relacionamento e a abandona na capela.

Depois de dispensar os convidados na capela, Meredith acompanhou sua amiga ao apartamento onde ela e Burke viviam e lá apoia a amiga que se dá conta de que seu noivo a abandonou sem deixar rastros. Neste momento, Shonda mais uma vez faz valer seu propósito de contar histórias de mulheres determinadas e resilientes, já que a decepção de Yang logo dá lugar ao alívio e à liberdade de poder ser quem ela realmente é, de não precisar mais fazer concessões sobre questões essenciais pra ela. Por seu turno, compete ressaltar que essa fuga de Burke foi a solução criativa encontrada por Shonda para lidar com uma briga provocada por um comportamento homofóbico de Isaiah Washington (intérprete de Burke) que ofendeu o colega T.R. Knight (intérprete de O'Malley) por ele ser homossexual<sup>15</sup>. Evidentemente, a expulsão de

<sup>15</sup> O assunto repercutiu muito à época, como mostra matéria do G1 disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,AA1559742-5602,00-ATOR+DE+GREYS+ANATOMY+E+DEMITIDO+APOS+POLEMICA+POR+COMENTARIOS+HOMOFOBICOS.html>. Acesso em: 15 set. 2018.

Washington poderia ser administrada na história de várias formas, mas a solução ofertada por Shonda privilegiou a força de Cristina, como veremos nos diálogos transcritos abaixo:

Cena 01 — Burke conversa com Cristina na antessala da capela depois de cansar de espera-la no altar e comunica que os dois não precisam mais se casar:

— Cristina: Estou pronta. Estou bem. Meredith me deu uma bronca. Estou bem. Vá. Irei logo em seguida.

— Burke: Sinto muito.

— Cristina: Ah, não. Posso fazer isso. Só tive um pânico momentâneo, mas já estou bem. Posso fazer isso. Anda.

— Burke: Mas não quer fazer isso. Estava lá esperando que você entrasse pela porta, sabendo que não queria fazer isso. Sei que não quer fazer isso, mas que fará de qualquer jeito, porque me ama. E se eu amasse você, se eu amasse *você*, não a mulher em que estou tentando te transformar, não a mulher que desejo que se torne, mas você. Se eu a amasse, não ficaria lá te esperando. Eu te deixaria ir.

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

— Burke: Gostaria muito que você não achasse. Gostaria que tivesse certeza.

(*Grey's Anatomy*, S03E25 – *Didn't We Almost Have It All?*, 19 de fevereiro de 2006)

Cena 02 — Cristina se dá conta da fuga de Burke e, mesmo em meio ao choro e ao desespero, percebe que ela acabou se libertando de todos os sacrifícios que estava fazendo por ele:

— Cristina: Ele se foi.

— Meredith: Não acho que ele se foi. As coisas dele ainda estão aqui.

— Cristina: Não. O trompete dele estava aqui. Sua coleção inteira do Eugene Foote, seus discos e CDs. A foto de sua vó estava ao lado da cama. Sua touca cirúrgica da sorte estava pendurada na porta. Ele se foi. Eu... estou livre. Droga. Droga. Droga. Droga. Oh, Deus, tira isso! Tira isso<sup>16</sup>! Tira! Por favor!

(*Grey's Anatomy*, S03E25 – *Didn't We Almost Have It All?*, 19 de fevereiro de 2006)

Meredith e Cristina descobrem que ser feliz com alguém é importante, mas que elas não podem abrir mão de quem elas são / S10E17 – *Do You Know*:

---

16 Cristina se refere à gargantilha usada por todas as mulheres da família Burke e que, segundo a mãe de Burke, faria dela uma Burke.

Como podemos ver, muita coisa aconteceu nas vidas profissional e afetiva de Meredith e Cristina entre a quarta e a décima temporada da série. Cristina encontrou um novo amor em Owen (Kevin McKidd), engravidou dele e realizou um novo aborto, razão pela qual os dois começam a se desentender e se separam. Em contrapartida, Meredith se casou com Derek e tornou-se mãe de dois filhos. Ambas enfrentaram diversos episódios traumáticos como tiros e a queda de um avião. Cristina chegou a se mudar de Seattle para Minnesota para exercer parte da especialização em cirurgia cardiotorácica em outro hospital, enquanto Meredith desistiu da neurocirurgia e especializou-se em cirurgia geral. As duas personagens ainda se tornaram donas do hospital e chegaram a se desentender seriamente e rivalizar como nunca fizeram antes quando Cristina disse para Meredith que as responsabilidades de mãe de duas crianças estavam atrapalhando o trabalho e a pesquisa dela.

As amigas voltam a se entender ao longo da décima temporada e se veem envolvidas em situações limites em seus respectivos relacionamentos. Por um lado, Meredith trava diversas brigas com Derek, que cada dia mais demonstra que a carreira dele é mais importante do que a dela, situação que se agrava quando ela decide conduzir uma pesquisa iniciada por sua mãe e ele resolve liderar uma pesquisa financiada pelo Governo Federal americano na capital do país. Já Cristina se vê num impasse com Owen, porque os dois querem continuar juntos, mas ela não abre mão da sua carreira e ele não desiste do sonho de ter filhos e construir uma família.

A situação de Yang piora quando ela é nomeada ao prêmio Harper Avery e se dá conta de que não conseguirá ganhar o prêmio enquanto trabalhar num hospital da fundação Avery, responsável pela premiação. Convém ressaltar que esse empasse é resultado de um fator externo à obra: a decisão de Sandra Oh (intérprete de Cristina Yang) de não renovar seu contrato com a ABC, que acabava na décima temporada. Diferentemente do que aconteceu com as saídas conturbadas de outros membros do elenco, a saída de Sandra foi negociada de forma muito amigável com Shonda Rhimes, que desenhou o afastamento de Cristina ao longo da 10ª temporada de forma bastante generosa dando-lhe um grande e coerente final feliz.

Na fase final da décima temporada, mais especificamente no episódio S10E17 – *Do You Know* (27 de março de 2014), que explora duas realidades alternativas e tem o autoconhecimento como fio condutor, Cristina avalia seu futuro a partir da decisão de um paciente seu sobre desligar o respirador que o mantém vivo. A partir desse mote, Cristina vislumbra as possibilidades de seu futuro continuando em Seattle e no Grey-Sloan Memorial Hospital. Em ambas as possibilidades, as coisas não acabam bem nem para ela nem para Owen.

Na primeira situação hipotética e imaginada proposta pelo roteiro, ela cede à vontade dele de ter filhos e se torna uma pessoa frustrada por ter abdicado de sua pesquisa e da carreira brilhante que poderia ter. A forma que os roteiristas encontraram de materializar essa frustração foi Cristina entregar ao seu pupilo o prêmio que ela sempre quis receber, o Harper Avery. Na segunda situação, assistimos à ascensão profissional de Cristina que chega a ganhar seu 4º prêmio Harper Avery consecutivo, mas, ao mesmo tempo, vemos que Owen acaba com sua carreira ao se tornar um alcóolatra por não conseguir aceitar o fim do seu relacionamento com Cristina e ter de conviver com ela todos os dias no hospital. Desse modo, a série nos informa da impossibilidade de Cristina e Owen continuarem a conviver juntos sem fazerem mal um ao outro, já que não conseguiam chegar num acordo no qual não se machucassem. Desta maneira, o programa começa a nos preparar para a despedida de Cristina de um modo a um só tempo coerente com quem ela era e gentil com Owen. Concomitantemente, o drama médico reitera a força da relação de amizade de Meredith e Cristina, como veremos nos diálogos a seguir.

Cena 01 — Cristina está deitada na cama de Meredith e conversa com a amiga sobre o relacionamento dela com Owen.

— Cristina: Acabou. Desta vez, Owen e eu realmente terminamos. Não podemos continuar voltando para o mesmo padrão. É que... Mer? Está acordada?

— Meredith: Sim. Você e Owen terminaram de novo. Estou

ouvindo. Continue.

— Cristina: Viu? Essa é a questão. Não podemos continuar do jeito que estamos. Isso não é bom. Não é saudável.

(*Grey's Anatomy*, S10E17 – *Do You Know*, 27 de março de 2014)

Cena 02 — Cristina está novamente deitada na cama de Meredith e conversa com a amiga de novo sobre o relacionamento dela com Owen.

— Meredith: São muitos. Tem mais crianças que adultos. Devíamos ter pensado nisso antes de adotar de novo. E se houver um motim? Derek e eu perderemos.

— Cristina: Não. Não até o terceiro conseguir andar.

— Meredith: Então, terminaram de novo?

— Cristina: Mesma coisa, de novo.

— Meredith: Sabe o que mais continua se repetindo? Isto. Você e eu nesta cama, falando sobre você e Owen. Por que continua fazendo isso a você mesma?

— Cristina: Preciso de ajuda. Mer, você tem que me ajudar. Não me deixe voltar para ele, para o bem dele e o meu. Por favor, me ajude.

— Meredith: É claro. Claro que vou ajudar você.

(*Grey's Anatomy*, S10E17 – *Do You Know*, 27 de março de 2014)

### **S10E24 – Fear (of the Unknown):**

Neste episódio que tem como tema o medo do desconhecido, assistimos à conclusão da jornada de Cristina e ao recomeço da jornada de Meredith, já que a primeira vai viajar para a Suíça onde comandará um centro de pesquisa em cirurgias cardiotorácicas, enquanto a segunda precisa decidir se vai se mudar para capital americana acompanhando Derek em sua pesquisa, ou se continuará em Seattle dando continuidade à pesquisa de sua mãe. Apesar de a série recorrer mais uma vez a um evento trágico — a explosão num shopping center que vitima várias pessoas — para encerrar esta temporada, é o desfecho da jornada das duas amigas que mobiliza a história. Neste momento, o programa mais uma vez reforça seu modo particular de retratar as mulheres ao demonstrar que a relação mais forte construída desde o piloto da série foi, na verdade, a amizade de Cristina e Meredith.

Para informar a dimensão da relação das duas para a história, os roteiristas constroem diversas situações em que Cristina se envolve para adiar sua partida e preencher a sensação de história mal resolvida ou trabalho mal-acabado que a persegue ao longo de todo o episódio. A princípio, Cristina chega a pensar que essa questão mal resolvida é sua história com Owen. No entanto, os eventos que ela rememora revelam que essa história mal-acabada dela é com seus amigos e tudo que ela viveu no hospital. Conhecendo bem sua amiga, Meredith percebe a procrastinação de Yang e resolve por um fim nisso colocando-a num táxi a caminho do aeroporto. Apesar do esforço de Meredith, Cristina não embarca para Suíça nesse momento e retorna

para uma despedida apropriada com sua melhor amiga.

Cena 01 — Cristina surge do nada e interrompe uma conversa de Meredith e Amelia, levando-a para um dos quartos dos plantonistas propondo que elas se despeçam com um ritual muito íntimo que elas compartilham desde a primeira temporada: dançar. Nas regras do mundo ficcional de *Grey's Anatomy* Meredith e Cristina usam a dança para celebrar conquistas e enfrentar problemas e situações adversas. Essa dança de despedida é marcada pela canção *Where Does the Good Go*, da dupla canadense Tegan e Sara, que também foi a trilha de um desses momentos de dança da primeira temporada.

— Meredith: Que diabos? Cristina, o que está fazendo aqui?

— Cristina: Não posso ir.

— Meredith: Pode, sim!

— Cristina: Temos que terminar.

— Meredith: Você vai perder seu...

— Cristina: Temos que dançar. É assim que terminamos. O que está fazendo? Vai ligar para alguém me obrigar a ir ou...

— Meredith: Estou procurando uma música. Certo, pronta?

— Cristina: Espere. Ligações pelo menos duas vezes ao mês e vamos mandar mensagem o tempo todo.

— Meredith: Você odeia mensagens.

— Cristina: Escreva pra mim. Não deixe Owen ficar deprimido. Cuide dele. E Alex. Cuide do Alex. Precisa ser perturbado pelo menos uma vez ao dia, ou ficará insuportável. Não entre em aviõezinhos que podem cair, ou coloque a mão dentro de um corpo que tem uma bomba, ou ofereça sua vida a um atirador! Não faça isso. Não banque a heroína. Você é a minha pessoa. Preciso de você viva. Você me torna corajosa.

— Cristina: Certo. Agora vamos dançar... Você ama essa música!... Preciso ir. Fique aqui, certo?

— Meredith: Certo.

— Cristina: Você é uma cirurgiã talentosa com uma mente extraordinária. Não fique à sombra dele. Ele é muito brilhante, mas não é o Sol. Você é.

(*Grey's Anatomy*, S10E24 – *Fear (of the Unknown)*, 25 de maio de 2014)

Cena 02 — Derek e Meredith discutem sobre o casamento e a carreira deles depois que ela conta pra ele que não quer se mudar para Washington D.C.

— Derek: Estão dormindo [as crianças]. Já assinou [os papéis que oficializam a mudança]? Meredith, vai falar com ela amanhã. Conhecendo vocês, conversarão todo dia.

- Meredith: Não é isso... Acho que não posso assinar isto.
- Derek: Sei que está cansada, mas isso [os documentos/contratos que oficializariam a mudança] precisa estar no avião até as 7h.
- Meredith: Não, eu não... Acho que preciso ficar aqui.
- Derek: Eu aceitei o emprego!
- Meredith: E era pra você diminuir o ritmo. Disse: *Aproveite este ano. Garantirei que dará conta.* E mentiu!
- Derek: Desculpe. Eu menti. É uma oportunidade única.
- Meredith: Então consegui isso e eu desisti do projeto. E encontrei um jeito de fazer dar certo com meu emprego, meus filhos e minha pesquisa, com menos ajuda sua.
- Derek: Você não é uma vítima. Estou me matando tanto quanto você.
- Meredith: Então você quis mais projetos.
- Derek: Estou voando...
- Meredith: E mais...
- Derek: ... toda semana...
- Meredith: Não pode nos arrastar para que eu viva na sua sombra.
- Derek: Sombra? Você tem um emprego. Vai trabalhar no James Madison.
- Meredith: Foi como meu pai arrumou o primeiro trabalho aqui. Queria a minha mãe, então ela ligou pra universidade e deu um jeito de encontrar algo para Thatcher fazer. Isso é ser um acompanhante.
- Derek: Não é nada disso.
- Meredith: É exatamente isso. E não quis isso pra mim.
- Derek: Quer saber? Está sendo egoísta.
- Meredith: Bem, eu tenho que ser, Derek, porque você acredita que sua carreira é mais importante que a minha.
- Derek: Neste momento, ela é!
- Meredith: Não só neste momento. Sempre. Sempre será o cirurgião figurão, e sempre serei a interna que se apaixonou por você.

— Derek: Isso é como você se vê, problema seu. Não posso fazer nada a respeito.

— Meredith: Não é como me vejo. Essa é a questão aqui.

— Derek: Em DC você poderá fazer cirurgias, fazer sua pesquisa, suas veias-portas. Tudo que faz aqui poderá fazer lá.

— Meredith: Mas eu não quero! Não estamos falando só sobre meu trabalho. É sobre minha vida. Eu cresci aqui. Construí minha família aqui. Ajudei a reconstruir o hospital daqui que tem o nome da minha irmã nele, o nome da minha mãe, meu nome. Eu moro aqui. Minha vida é aqui. Não quero ir embora.

— Derek: Está pedindo que escolha entre esse emprego e minha família?

— Meredith: Eu estou simplesmente dizendo que eu não vou a lugar algum. Vou ficar aqui.

(*Grey's Anatomy*, S10E24 – *Fear (of the Unknown)*, 25 de maio de 2014)

Como mencionamos, essa conclusão da relação de Cristina e Meredith marca um recomeço na história da protagonista que passa por uma importante curva dramática que culmina numa existência cada vez mais independente de seu grande amor Derek, que morre na temporada seguinte em função do fim do contrato de Patrick Dempsey.

## Considerações Finais

A análise realizada até aqui nos permite concluir que a principal assinatura de Shonda Rhimes desenvolvida em *Grey's Anatomy* foi o modo particular de contar histórias a partir de um mundo ficcional habitado por mulheres destemidas, competitivas, vulneráveis, resilientes e pouco convencionais do ponto de vista moral. Ao longo das dez temporadas que compõem as trajetórias de Meredith e Cristina, a série apresentou inúmeras situações nas quais as mulheres são retratadas por uma perspectiva que foi se cristalizando em outras obras criadas ou produzidas por Rhimes como *Private Practice* (ABC, 2007 – 2013), *Scandal* (ABC, 2011 – 2018) e *How To Get Away With Murder* (ABC, 2015 – 2020), mas que a princípio era pouco comum na TV.

Essa abordagem consiste na construção de personagens femininas que negociam o tempo todo com sua liberdade, abraçam seus defeitos e, principalmente lutam por sua sexualidade e carreira profissional sem necessariamente abrir mão de suas relações afetivas reconhecendo o ônus intrínseco a elas. Toda essa complexidade dessas personagens é potencializada por recursos melodramáticos como a narração em *voice-over* e a redundância poética dos eventos — materializada na repetição de metáforas como a do *carrossel que nunca para de girar* e na repetição de músicas que fizeram parte de importantes eventos da histórica —, que convidam a audiência a refletir/discutir essas questões existenciais e cotidianas junto com as personagens. Enfim, acreditamos que esses fragmentos de história nos permitiram demonstrar com nitidez o que acreditamos ser a principal marca autoral e estilística de Shonda Rhimes reconhecida socialmente por seus pares, pela crítica e pela comunidade de fãs que acompanha *Grey's Anatomy* e outras obras vinculadas à roteirista.

## Referências

ALBUQUERQUE, Afonso.; MEIMARIDIS, Melina. **Dissecando fórmulas narrativas: drama profis-**

**sional e melodrama nas séries médicas.** Revista Fronteiras (Online), v. 18, p. 158-169, 2016. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2016.182.05>. Acesso em: 21 jun. 2018.

ARAÚJO, João Eduardo Silva de. **Crystal Blue Persuasion:** a construção do mundo ficcional no seriado televisivo Breaking Bad. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção.** São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.

BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz:** A Encenação no Cinema. Campinas: Papyrus, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte.** Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

LESSA, Rodrigo. **Ficção seriada televisiva e narrativa transmídia:** Uma análise do mundo ficcional multiplataforma de *True Blood*. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) — Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LEVINE, Elana. **Grey's Anatomy:** Feminism. IN: MITTELL, Jason; THOMPSON, Ethan (eds). *How To Watch Television*. New York: New York University Press, 2013. p. 139-147.

MEIMARIDIS, Melina. **Dissecando a estrutura narrativa dos seriados médicos americanos.** 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade Federal Fluminense, Niterói.

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

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television.** Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2003.

Recebido em 7 de agosto  
Aceito em 27 de agosto