

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE DIREITO**

JOSÉ EDUARDO DA COSTA PEREIRA BRUM

**HEROÍNAS DA LEI: Análise e evolução da apresentação mitológica das
primeiras policiais protagonistas de seriados de TV norte-americanos**

**Juiz de Fora
2016**

JOSÉ EDUARDO DA COSTA PEREIRA BRUM

HEROÍNAS DA LEI: Análise e evolução da apresentação mitológica das primeiras policiais protagonistas de seriados de TV norte-americanos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Direito da Universidade Federal de Juiz de Fora, como pré-requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Direito, sob a orientação do professor Me. Brahwlio Soares de Moura Ribeiro Mendes.

Juiz de Fora

2016

JOSÉ EDUARDO DA COSTA PEREIRA BRUM

HEROÍNAS DA LEI: Análise e evolução da apresentação mitológica das primeiras policiais protagonistas de seriados de TV norte-americanos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Direito da Universidade Federal de Juiz de Fora, como pré-requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Direito, sob a orientação do Professor Me. Me. Brahwlio Soares de Moura Ribeiro Mendes.

Aprovado em 20 de julho de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Professor Me. Brahwlio Soares de Moura Ribeiro Mendes - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Professora Dra. Márcia Cristina Vieira Falabella
Universidade Federal de Juiz de Fora

Professora Ma. Luciana Tasse Ferreira
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Como o trabalho trata de trajetória do herói, quero homenagear, com carinho, os atores que estiveram durante o longo caminho de seis anos vinculados à Faculdade de Direito. Sem tal substrato humano, não teria sido interessante, eficiente ou impactante. Volto a repetir: essa graduação valeu-se pelas pessoas encontradas.

Na minha gênese, presto tributo à família, que só agora começa a me entender. À mãe Míria, pelos pilares e devoção mútua. Ao pai José Roberto, pela adoração. Ao irmão Pedro, pela cumplicidade dos laços. À Vó Selma, pela admiração. À tia Cláudia, pela parceria. Ao tio Tião, pela presença. Incluo aqui a Ester pela colaboração. Aos padrinhos, primos, tios, compadres, comadres e afilhados, todos são parte de mim.

No caminho pessoal, presto meu acalorado agradecimento aos amigos de Avelar e de Juiz de Fora; da Faculdade de Comunicação, extremamente apaixonantes e cativantes; da Faculdade de Direito, parceiros de luta e muito afetuosos apesar da couraça; e do teatro, advindos do Grupo Divulgação, T.O.C. e Hupokhondría, cúmplices de labuta e de sonho.

No campo acadêmico, agradeço à UFJF pela brilhante gama de professores colocados no meu crescimento, além das facilidades acadêmicas como Biblioteca e Restaurante Universitário. E principalmente, eternamente serei grato pela oportunidade transformadora de colocar outros mestres e amigos por meio do intercâmbio com a Fairleigh Dickinson University nos EUA. Foi uma virada de jogo na minha essência, momento marcante e único.

No campo profissional, agradeço à Polícia Militar de Minas Gerais, em especial à 4ª RPM, que me empossou em 2015 de braços abertos, alocando-me onde eu menos esperava, na Comunicação Organizacional da P5. Ao ser colocado em teste, descobri minhas forças, capacidades e empenhos. E mais, encontrei amigos adoráveis, em especial o Subtenente

Jerônimo, por ter me levantado, a Sargento Cynthia, a Soldado Renata Martins, a Sargento Jaqueline, a funcionária civil Tatiane e o Major Marcellus.

Por fim, devo curvar-me a Deus pela chance de progresso, de amor e de perdão. E por colocar ao meu redor Basileu, Alana, Eduarda, tia Janinha, Rosângela, Lili, Luiz, Licia, Dami, Valquíria, Janaína, Rita, Michele, Janne, Maria Inês e Paulo, sem esquecer da Thaysi e da Lúcia de Fátima. É simplesmente sublime.

Thank you so much!

Confie!

“To achieve anything in life, you must trust in the three W’s: Want, Work and Wait.”

José E. Brum

RESUMO

Este trabalho envolve uma análise de parte da história da televisão, com ênfase na relação ficção e realidade. Intenta aprofundar e entender como a TV foi criada e se desenvolveu em relação à sociedade na qual se insere, em particular a norte-americana, e ao público. Cobre, portanto, o surgimento desse meio de comunicação de massa na década de 1940 até meados de 1980. Em paralelo, analisa como a figura feminina foi trabalhada nas histórias e apresentada nas telinhas, em conformidade com o tipo de situação social vivida, mas também sofrendo várias alterações. O recorte do trabalho recai nos seriados dramáticos de ação policial. Para tanto, faz-se a decomposição da apresentação de pilotos, nome dado aos primeiros episódios numa série, de dois shows pioneiros. Em **Police Woman**, transmitida de 1974 a 1978, molda-se a primeira protagonista policial, Sargento Suzanne Anderson, apelidada de Pepper. Depois, construíram a primeira dupla de policiais femininas, **Cagney and Lacey**, veiculada de 1981 a 1988. Por meio dessas duas obras, será possível perceber e enxergar elementos do poder do mito e da trajetória de heróis durante os primeiros momentos da exposição dessas três personagens.

Palavras-chave: Televisão; Seriados de TV; Mito; Trajetória do Herói; Police Woman; Cagney and Lacey.

ABSTRACT

This work brings a partial analysis of Television history, with emphasis on the bond between fiction and reality. It intends to go deeper and understand how the TV was created and developed in relation to the society on which stands, in particular, the North-American, and the public. It goes, therefore, through the emergence of this mass medium in the 1940's until mid-1980. In parallel, it analyzes how the female figure was built inside the stories and showed on the small screen in accordance with each social situation, but also opens to several changes. The profile relapses into the dramatic series about police. To do this, it makes a review of pilots, name given to the first episode of a TV show, from two pioneers. In **Police Woman**, broadcast from 1974 to 1978, it forges the first female police as a protagonist, Sergeant Suzanne Anderson, nicknamed by Pepper. Then, it was set up the first duo of policewomen, **Cagney and Lacey**, aired from 1981 to 1988. By these two titles, it will be possible to realize and see elements from power of myth and the heroes' journey during the first exposure moments of these three characters.

Keywords: Television; TV series; Myth; Hero journey; Police Woman; Cagney and Lacey.

SUMÁRIO

1. ESTABILIDADE NA INTRODUÇÃO	10
2. PARTIDA COM A GÊNESE DA PRIMEIRA PROTAGONISTA.....	13
3. REALIZAÇÃO DA JORNADA (DE) DUPLA.....	29
4. RETORNO CONCLUSIVO.....	52
5. REFERÊNCIAS.....	56

1. ESTABILIDADE NA INTRODUÇÃO

A jornada de um herói começa na ambientação do lugar de origem, assim como em um filme, um romance ou uma peça de teatro. Antes de qualquer peripécia, encontramos a estabilidade. O ser prodigioso é uma pessoa comum, igual a qualquer um, com prazeres, gostos, medos e situações ordinárias. Muitas vezes, nem imagina o que está por vir. Deméter e a filha Perséfone tinham uma vida tranquila, longe de imaginar o fatídico rapto. Ariadne era uma simples princesa de Creta antes de se apaixonar.

Até que aos poucos, tão natural quanto a passagem das quatro estações, o arranjo inicial mostra-se parco, exorta por mudança. Pode ser por meio de um rompimento, de um conflito, de um problema a ser resolvido. Ou retumba o chamado interno para a transmutação quando, de repente, fica-se irrequieto, deseja-se no íntimo algo mais. Percebe-se que, mesmo sem entender, precisam investir-se perante o novo. É necessário partir, agir e enfrentar. O breve momento de harmonia dura pouco. Deve dar lugar à realização e ao movimento, pois a trajetória só se completa pela transformação.

As histórias mitológicas representam sempre uma verdadeira revolução. Trazem riscos, desafios e, principalmente, mudanças. Com isso, vão se descortinando desconhecidas perspectivas e configurações. Como a serpente, sem o olhar negativo de sedutora imposto pela vertente bíblica do Antigo Testamento, que vasculha o obscuro, lidando com aquilo que não se sabe, os protagonistas investem no incerto, sempre em frente, enfrentando, mesmo que dúvidas os rodeiem. Para tanto, carregam múltiplos poderes. Da mesma forma que o réptil, deslizam como água e carregam a força transformadora do fogo na língua e nas atitudes. Depois de serem calejados e testados, a recompensa vem com a alteração na essência, ou seja, com uma formidável troca de pele. Deixa-se o antigo para trás. Renasce-se por completo.

Realmente trata-se de uma morte figurada, saindo de uma situação antiga e estável para o desabrochar de uma reformada constituição. Não se é o mesmo depois de atravessar tarefas, problemas e riscos. Subleva-se. Por isso, este trabalho busca mostrar exatamente a intensa, conturbada e tormentosa marcha pela qual passaram tanto a televisão quanto as primeiras protagonistas policiais. No começo, a TV precisava enxergar um mundo maior do que o tido como tradicional e convencional. Tinha de romper com a visão de meio supérfluo e banal, apenas entretenimento. Com muito custo, foi permitindo que a realidade, crua e verdadeira como é, com todas as nuances possíveis de culturas e situações, pudesse ganhar espaço nos variados produtos televisivos. Já as criações femininas, assim como as

mulheres na luta por direitos igualitários e representatividade, foram contestando, provocando e forçando caminho até garantirem expressividade e impacto no dia a dia dos espectadores.

A fim de dividir o percurso de análise e evolução da televisão em conjunto com a apresentação e o desenvolvimento das pioneiras na área dramaturgica dos seriados policiais, “Heroínas da Lei” apodera-se da divisão feita por Joseph Campbell, no livro “O poder do mito”, com o acréscimo apenas da estabilidade antes da tríade pela qual um herói sempre passará: partida-realização-retorno. Embora segmentados, são todos parte de um sistema único, circular e completo, apenas entendido ao final.

Como um vídeo promocional de *teaser* (que no inglês significa provocar) antes do lançamento de uma série, pelo simples intuito de atizar a curiosidade das pessoas; esta introdução aponta que, no início, havia a tranquilidade, a simplicidade, a inocência. A televisão não ousava, caía em estereótipos planos. As mulheres praticamente se encaixavam nos tipos filha-esposa-mãe. Os primórdios perpassaram a consolidação de situações rasas, porém não imutáveis, graças a um dilúvio metafórico de reflexões, comparações, constatações, ironias, entendimentos e clamores para que mudanças se perpetuassem.

Toda essa enxurrada é observada valendo-se da estrutura mitológica, entendida na maneira mais simples como uma história tradicional com importância coletiva. Ou seja, gera-se uma significação para um grupo, não apenas para um indivíduo só. De acordo com Barry B. Powell, da University of Wisconsin-Madison, numa busca por uma análise clássica e objetiva, “mitos refletem a sociedade que os produzem, em troca, determinam a natureza daquela sociedade. Eles não podem ser separados dos mundos físico, social e espiritual nos quais as pessoas vivem ou de onde vêm suas histórias” (2012, pág.19). O entrelaçamento das histórias reais da sociedade, com o desenvolvimento da televisão e as construções das primeiras protagonistas femininas policiais, se justifica nessa concepção de que os três segmentos vão se influenciando e se determinando mutuamente.

Por esse motivo, optou-se por um trabalho nos moldes da contagem de uma grande história com elementos de todos os campos misturados. Após a estabilidade na introdução, no segundo capítulo, o da partida, nós nos deparamos com os primeiros passos da TV até chegar à gênese da pioneira protagonista feminina de fato num seriado de TV policial. Em **Police Woman**, Sargento Suzanne Anderson, ou Pepper, ganha os holofotes somente 30 anos depois do surgimento do meio televisivo, num percurso tido longo demais, permeado sempre por discussões, debates e críticas.

Com a roda da revolução em curso, diante de uma sociedade que urge por mudanças, no capítulo terceiro, o da realização, a telinha também viu-se obrigada e forçada,

em meados de 1980 em diante, a aceitar a necessidade de mudança do antigo padrão de passividade posto às mulheres. Temos à frente, marcada por muita negociação, embate e luta para se manter no ar, a realização de uma abordagem bem mais realista no campo fictício, com verdadeiras camadas e detalhes, culminando com a primeira dupla de policiais como protagonistas. Acima de tudo amigas, Cris **Cagney** and Mary Beth **Lacey** concretizaram a certeza de que a força pulsante, um dia, pode firmar-se apesar das dúvidas e incredulidades. Atesta-se um compromisso de fé por um final representativo.

Assim, preparem-se para uma jornada de (re)conhecimento e afinidade com o mistérios transformadores que nos cercam e surgidos de meios diversos, consubstanciados com a realidade na qual estamos inseridos. Conforme Campbell costumeiramente pregava, as imagens maravilhosas e fantásticas da mitologia refletem algo íntimo. “Uma coisa que se revela nos mitos é que, no fundo do abismo, desponta a voz da salvação. O momento crucial é aquele em que a verdadeira mensagem de transformação está prestes a surgir. No momento mais sombrio, surge a luz” (1990, pág. 41). Mesmo fantástica e surreal, em todos os momentos, a mitologia (e por que não as histórias fictícias?) tende a dialogar com as pessoas reais. Necessita criar um vigoroso elo com o público. Este trabalho de conclusão de curso intenta, portanto, sinalizar como ocorreram as modificações, as passagens e as ligações para as figuras femininas em análise, a TV e as três policiais, com a sociedade.



Eis o contraste das três primeiras protagonistas policiais em ação: Sargento Pepper de **Police Woman**, com o típico glamour dos anos 1970, enquanto Chris e Mary Beth de **Cagney and Lacey**, com tons mais realistas e sérios do decênio seguinte.

2. PARTIDA COM A GÊNESE DA PRIMEIRA PROTAGONISTA

Assim como as histórias mitológicas de explicação para o surgimento do mundo, a televisão norte-americana denotou tempo até ser criada e principalmente consolidada, antes que pudesse mostrar-se receptiva com as policiais como protagonistas. A trajetória desse objeto de estudo, conforme análise histórica, aponta como os sete dias do Velho Testamento transformaram-se em décadas de maniqueísmo, de retração, de receio, de incredulidade e de experimentação, antes que a tábua com a tarefa de liderar uma história fictícia sobre crime, investigação, perseguição e brutalidade pudesse recair sobre os ombros e os colos de destemidas e valentes mulheres.

A respeito da evolução do meio televisivo, as primeiras transmissões datam de julho de 1941, porém, neste mesmo ano, os EUA adentram num evento catastrófico que fez com que a sociedade como um todo fosse colocada em pausa, embora o deus da TV ainda não tivesse completado o processo e pudesse descansar. O desenrolar da derradeira Segunda Guerra Mundial acabou restringindo o conteúdo da telinha a apenas questões jornalísticas, relacionadas ao conflito. Somente com o fim do embate, a programação seria normalizada, possibilitando, dessa maneira, a criação de um novo terreno fértil para o homem manter a tradição de contar histórias, propagar mitos, fazer refletir e mobilizar outros indivíduos, apesar de novos parâmetros envolvidos, uma vez que evidentemente a televisão aberta sempre se pautará pela maior quantidade de telespectadores e pelo lucro maximizado. Por isso, subsiste sempre a força do viés publicitário e comercial a todo instante.

Com as primeiras produções, a televisão deixa de ser potencialidade para se transformar numa verdadeira Gaia, cuja atuação, ao longo dos anos, faz irromper um espírito renovador, inspirador e criador que marcou o século XX. Abordando “Mito e Sexualidade”, Jamake Highwater explicita que

o Nada existia sem tempo nem espaço, pois ele não conhecia o nascimento, nem a destruição. Era a perfeição que existia antes da existência. Uma impossibilidade perfeita... conjugando alguma coisa e coisa alguma. Deste vácuo impensável surgiu Gaia, o grande mistério do ser, a fonte de todas as coisas. Tomou forma de súbito até que se transmutou num redemoinho de luz. Foi assim que o mundo começou (1992, p. 37).

No nosso caso, tudo se inicia com a vibrante luz das telinhas que se transmutou em imagens com movimento, primeiramente em preto e branco, para depois predominarem as cores em 1966 nos lares norte-americanos. Com produtos variados como séries, telenovelas, telejornais, programação esportiva e entrevistas, a televisão-Gaia remexeu-se, espalhou-se, povoou, incrementou, influenciou e provocou mudanças. Jorrou-se em criação. Como as

histórias e as lendas anteriores, deu literalmente nova luz para nossa sociedade. Por meio das retratações fictícias, incontáveis indivíduos têm se pautado não somente sobre o que vestem ou desejam possuir, mas sim a respeito do que querem para as próprias vidas.

Não é à-toa, portanto, que, ao abarcar tanta potencialidade na gênese, a TV tenha sido calcada pela influência de variados formatos, meios e veículos precursores para poder se desenvolver, tais como o rádio, o cinema, o teatro e a literatura. Ela é um verdadeiro multiprocessador cultural, sempre preocupada na maneira de se expressar para as massas. Naturalmente essa característica fora repassada às produções. A título de exemplo, o formato seriado é uma verdadeira colcha de retalhos, fruto de múltiplas fontes. Carrega a base do folhetim, no qual as histórias são fatiadas, contadas em partes, sempre largando ao fim de cada publicação (ou episódio) um gancho para ativar o leitor (ou espectador) e fazê-lo acompanhar fielmente as peripécias e as dificuldades de cada herói ou heroína. As séries de TV trazem a premissa de que tudo tem de ser resolvido numa hora só, contudo, deixam elementos não revelados que irão garantir a revisita constante de milhares de pessoas.

Os anos anteriores de influência do rádio garantiram uma forte incorporação da técnica, principalmente graças às *soap operas* que, além do estilo comercial (eram patrocinadas por empresas, principalmente as de limpeza, daí o nome de batismo), preconizavam cortes durante a narrativa para anunciarem as maravilhas de produtos voltados para a família. Somam-se a isso, as pitadas do viés melodramático com um trabalho baseado em arquétipos, e as influências das histórias em quadrinhos cujos protagonistas bem definidos e em destaque geram reconhecimento e familiaridade entre os leitores (Brum, 2008).

Atualmente, as séries de TV dos EUA miram o segmento de 18-49 anos como a menina-dos-olhos especialmente os jovens. Diferentemente, o começo não expressara tal preocupação. A cativação inicial tinha foco bem restrito e específico: as mulheres. Renato Ortiz (1988), tratando da evolução histórica da telenovela, cita uma pesquisa norte-americana de 1932 apontando as donas de casa como públicos-alvo das *soap operas* americanas do rádio. Por tal razão, os anúncios deveriam necessariamente cativá-las, por serem consideradas as detentoras da escolha na hora de abastecer o lar. Apesar de serem o propósito das propagandas, no que concerne às histórias e ao universo dos primeiros passos da televisão norte-americana, marcado por muitas transmissões ao vivo, improvisado e imperfeições, as mulheres até circulavam como personagens importantes, marcando presença. No entanto, permaneciam presas a determinados papéis subalternos.

Esmiuçando conteúdos da dramaturgia televisiva, nas décadas de 1950 e 1960, elas praticamente dominaram o terreno das *sitcoms* (ou comédias de situação), cuja unidade

central é basicamente a família, seja ela de amigos, de colegas de trabalho, ou a mais tradicional com filhos e lar. A primeira surgiu no Canadá em 1947, intitulada **Mary Kay and Johnny** (1947-50), sobre uma dona de casa abobalhada sendo salva a todo o momento pelo marido banqueiro (o casal de protagonistas eram marido e mulher fora da telinha). Aparentemente, assim como Lavoisier definiu sobre a natureza, na TV nada se cria, tudo se renova, pois a indústria não foi a mesma sem a deusa Lucy, já que realmente todo mundo a amava, mesmo com o jeito apalermado e recorrente em confusões a serem resolvidas pelo esposo. Em **I Love Lucy** (1951-57), a história rodeava sempre em torno dela, uma dona-de-casa cheia de trapalhadas que não parava no lar, e de seu marido Ricky, que dirigia um clube e desfazia o que ela aprontava (a principal dupla de atores também era casada na vida real). As mudanças na trama perpassavam apenas o terreno das confusões diárias pelas quais ambos passavam, porque os personagens mantinham suas características inatas. Como trunfo, a atriz Lucille Ball possuía um código visual muito intenso, com gestos e caretas que fizeram com que se tornasse uma estrela de TV, talvez a primeira deste naipe. Rapidamente a série passou a ser assistida em todo o país, tornando-se um marco e uma avó de todas as vindouras comédias de situação. De curiosidade, seis meses depois da estreia, no ano de 1952, a companhia telefônica oferecia descontos a quem fizesse chamadas durante o programa. Não era fácil competir com uma atração tremendamente popular.

Assim, para questões de trama, tais ambientes familiares teciam certa dose de recorrência, mostrando mulheres como donas-de-casa, esposas, mães e filhas. Essa restrição na retratação gera personagens praticamente imutáveis e planas. Renata Pallotini, em “Dramaturgia da Televisão”, defende que o personagem televisivo deve ser um composto mutável, mas com características fundamentais permanentes, porque

(...) existe, em qualquer caráter criado para ser veiculado pela TV, um fundo de coerência constante, algo que não muda ou muda muito pouco, e que se poderia chamar de “alma”, “essência”, tudo o que, enfim, constitui a base da colcha de retalhos, o tecido sobre o qual todos os fragmentos (e sucessos) da vida humana são costurados (1988, p. 161).

No fundo, as personagens femininas estavam contidas numa normatividade tipicamente masculina. Elas ainda não haviam comido do fruto proibido a fim de que pudessem ter conhecimento, liderança e participação. Por isso, o momento inicial pode ser comparado ao próprio Jardim do Éden bíblico, em que as mulheres caminhavam por histórias e produções cheias de potencialidades e tentações, sem serem protagonistas de fato, com destaque. Funcionavam como meros acessórios. Tal painel, na verdade, garante, difunde e

corroborar a participação delas numa visão de mundo típico daquele momento social, após o recente conflito mundial.

Cada época entra para a história de uma forma mais ou menos novelística e com uma imagem totalizadora que a resume ao preço da simplificação para a comodidade de lembranças posteriores. Pelo que diz respeito à comédia televisiva, os anos 50 tem ficado no instante associados à casinha na periferia, à família idealizada e à celebração do consumo. Desta América saída da Segunda Guerra Mundial, se recorda, muitas vezes através do cinema, que a televisão transmitia belas e reconfortantes imagens e lugares nos quais a boa nova procedia tanto da comunhão com o sonho americano como do supermercado vizinho (Berciano, 1999, p.23).

Por trás disso, novamente, o retrato da mulher e o papel dela são feitos e construídos à sombra do homem, da mesma maneira como o surgimento de Zeus na mitologia grega revela a vontade da figura masculina em dominar a feminina, inicialmente advinda de Gaia. Anteriormente muitos povos da Antiguidade veneravam uma entidade feminina, da terra, provedora da vida e da morte, do sustento e do conhecimento. Predominava uma divindade matriarcal, conhecida por muitos nomes como Ishtar (Babilônia), Ísis (Egito), Mama Quilla e Pachamama (Incas) e Rea (Grécia). Sobre a última referência, em particular,

esse deus guerreiro, que a mitologia grega nos tornou tão familiar, não era cativo do mundo helênico, tendo sido trazido para a Grécia pelos ditos invasores. Recebeu o nome de Zeus e foi incluído na mitologia grega como se tivesse sido sempre uma das divindades principais. Os devotos o encaixaram no panteão das mulheres mais poderosas, Gaia e Rea, as quais com essa drástica revisão dos mitos da região banhada pelo Egeu, se viram reduzidas à condição de consortes, aceitando uma situação execrável no seu universo matricêntrico. Permitiram que Zeus reinasse sobre todos os deuses, desde seus luminosos irmãos do Olimpo até seus obscuros ancestrais terrenos, os Titãs (Highwater, 1992, p. 58).

Ou seja, o mesmo patamar departamental de relegadas e subjugadas garantido às deusas da mitologia grega, após a imposição da figura masculina, havia sido repassado às “modernas” mulheres da televisão norte-americana. Eram apresentadas, quase sempre, como aquelas que devem sair de casa para construir lares próprios, preocupadas com a família, rodeando a figura de um homem. Não se permitia que vestissem a camisa de supermulheres.

A própria continuidade desse tipo de abordagem, na década de 1960, fez soar um alarme com objetivo de conclamar mudanças, conquistar espaço e ampliar a atuação feminina. Conforme narra Fernanda Furquim em “As Maravilhosas Mulheres das Séries de TV”, a escritora Betty Friedman, autora do *best-seller* “A Mística Feminina”, num artigo para a *TV Guide* em 1964 condenou a televisão por apresentar mulheres como estúpidas, inseguras, sem atrativos, com mentalidades pequenas, movidas apenas pelo sonho de um grande amor ou de se vingar do marido. **Bewitched/A Feiticeira** (1964-72) e **I Dream of Jeannie/Jeanie é um**

Gênio (1965-70), sucessos da época, exemplificam como a busca pelo amor, pela satisfação do amado e pela realização por meio de um casamento ainda fulguravam como únicos ideais típicos femininos retratados na telinha. No primeiro título, o mote inicial é de uma bruxa que se casa com um publicitário. Este, ao saber dos poderes, impõe a não utilização de mágica já que irão montar uma família nos padrões e no estilo dele. No segundo, um major astronauta liberta um gênio que passa a morar com ele e a ajudá-lo, a contragosto do militar, tratando-o, inclusive, como “meu amo”.

Mais tempo fora necessário até que houvesse, enfim, a mudança imagética deste perfil feminino a fim de torná-las verdadeiras heroínas. A virada adveio dos questionamentos do decênio de 1970, momento em que a Guerra do Vietnã esteve em pauta, junto do racismo e do próprio movimento feminista. Negros, mulheres, humanitários, pacifistas e muitos outros ganham as ruas, clamando por igualdade e representatividade. Com isso, a realidade força a entrada na telinha com intuito de transformar. Os seriados passam a retratar o rol de diferenças na sociedade norte-americana, ainda mais porque se descobriu o potencial comercial desses outros grupos étnicos relegados. A classe média branca perde parte da hegemonia, abrindo espaço para a abordagem das diferenças, uma vez que

com a revolução que corria lá fora, não era possível para a televisão ignorá-la, apenas controlá-la. Séries estreladas por mulheres surgiram em maior número e, dessa vez, não eram personagens que pediam permissão para se realizar ou que precisavam de ajuda para resolver seus problemas. Ao contrário, eram mulheres independentes, inteligentes, bonitas, que tomavam decisões a respeito de suas vidas, dentro das situações em que se inseriam. Elas ditavam regras, diziam não quando queriam (Furquim, 2008, p. 75).

E certamente questionavam os homens. “Acha que consegue lidar com isso?”¹ é a primeira frase do piloto e da personagem, sargento Suzanne Anderson (Angie Dickinson) ou Pepper (que em inglês, significa pimenta), dita a princípio para um parceiro de patrulhamento sentado no banco do motorista, mas diretamente para a câmera como provocação e questionamento para audiência. Isso fora em 13 de setembro de 1974, quando **Police Woman**, diante das febres de séries de ação, trouxe a primeira policial protagonista desta nova era da televisão norte-americana. Somente tempos depois, viria a surgir uma leva feminina com **The Bionic Woman/A Mulher Biônica** (1976-78), **The New Adventures of Wonder Woman/Mulher Maravilha** (1976-79), e a febre **Charlie’s Angels/As Panteras** (1976-81). Em entrevista para o “New York Daily News”, em 15 de abril de 2012, numa matéria intitulada “As policiais femininas estão em todos os lugares agora, mas foi Angie Dickinson

¹ No original, “Think you can handle it?”, de maneira bem informal e direta.

quem começou isso tudo”², a atriz conta que ao zapear pela TV atualmente e encontrar mulheres combatendo o crime, sorri e se sente como se estivesse vendo uma de suas filhas. Para ela, a personagem a quem deu vida, é vanguarda do feminismo moderno. Segundo o artigo, a série abriu terreno ao provar pela primeira vez que uma mulher poderia carregar, num papel principal, um bem sucedido drama do horário nobre.



Segundo a atriz Angie Dickinson, Pepper é a verdadeira Eva de todas as policiais protagonistas na TV.

O nascimento da primeira protagonista em 1974, considerada, portanto, a mãe de todas as demais, coaduna com a história do Éden, já que, embora precursora, a sargento Pepper não tenha sido realmente a primeira. Rezam algumas lendas que antes de Eva, Adão teve Lilith, primeira mulher do Gênesis, também feita do pó, considerada insubmissa e condenada como monstro (Highwater, 1992, p.30). Segundo Fernanda Furquim (2008), a série pioneira estrelada por uma policial feminina fora **Decoy** de 1957 e inédita no Brasil, durando uma temporada apenas, sem nenhuma repercussão. Como semelhança com nossa **Police Woman**, ambas as protagonistas investigavam e atuavam disfarçadamente. Outra quase Lilith, desta vez de 1967, fora **Honey West**, com enfoque numa detetive particular, não uma policial, com também uma temporada produzida. Sobre esta última, no “Almanaque dos

² Disponível em <http://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/female-tv-cops-angie-dickinson-started-article-1.1060525> (Acesso em 22 de abril de 2016).

Seriados”, Paulo Gustavo Pereira narra que “mesmo com episódios bem elaborados e um personagem forte, a ABC decidiu cancelar a série. Ainda não era tempo de uma mulher assumir uma série dramática sem ser uma dona-de-casa ou uma mãe de família” (2008, p.14).

Na verdade, a decisão de se abrir as portas para uma policial protagonista nasceu de um teste, uma verdadeira prova de fogo. Afinal, conforme aponta Joseph Campbell (1990), “as provações são concebidas para ver se o pretendente a herói pode realmente ser um herói. Será que está a altura da tarefa? Será que é capaz de ultrapassar os próprios perigos? Será que tem a coragem, o conhecimento, a capacidade que o habilitem a servir?” (p. 135-136). O primeiro episódio da série, intitulado de “The End Game”, não fora o precursor a responder sim para a personagem de Angie Dickinson.

Igualmente sucedido na bíblia, **Police Woman**, que surpreendentemente durou até 1978 mantendo o quarteto de atores principais até o fim, nasceu da costela de outro seriado, **Police Story/Os Novos Centuriões** (1973-79), por meio de um processo chamado de “*spin-off*”. Em linhas gerais, não é incomum no mundo do seriado acontecer o fato extraordinário de uma série criar um personagem convidado tão carismático, ou forte, ou emblemático, ou representativo, cuja presença literalmente rouba a cena, chegando a desviar a atenção de protagonistas e a ofuscar outros enredos. Para não se perder tamanho potencial, estas ilustres figuras podem receber dois tratamentos: ora voltam e são efetivados, tornando-se permanentes; ora (o que é mais interessante) saem dessa história e ganham uma própria. Fora exatamente isso que acontecera, uma série policial masculina retira uma parte de si para dar luz a uma outra série autônoma, com uma mulher na posição de destaque. Dessa forma, igual Adão e Eva, ocorrera a gênese da pioneira policial protagonista.

Com o nome diferente, pois primeiramente ela se chamava Lisa Beumont, Angie Dickinson apareceu no episódio “The Gamble” de **Police Story**, apresentado em 26 de março de 1974. Em “Grandes Series de TV: Volumen 1 – Policías e Detectives”, Adrián Perucho conta que a própria atriz pensou que o papel seria ocasional, longe de gerar pra si planos de estar numa série semanal. Porém, o episódio-teste foi um sucesso de audiência e os telespectadores mostraram-se ávidos por uma policial em ação. Então, a cadeia de TV abriu os próprios olhos para essa possibilidade que envolvia uma história glamorosa, inteligente e efetiva de uma mulher trabalhando disfarçada de prostituta ou garçonne por exemplo. Esse episódio introdutório “(...) narrou de certa forma o começo da personagem que cansada do trabalho de escritório e com mais de dois anos de serviço na polícia, decide que é a hora de correr um pouco mais de riscos e assumir para si missões que poderiam levar a lugares desconhecidos (Perucho, 2007, p. 30). Esse desejo, por si só, já a qualifica como uma

verdadeira heroína, pois a trajetória de qualquer herói perpassa arriscar, enfrentar o desconhecido, sobrepor medo, desejo e insegurança em prol da bem-aventurança dos outros. Por essa razão, a sargento Pepper surge destoando das demais policiais da TV vindas depois dela por ser mais velha, mais experiente e sabedora das diferenças entre os gêneros, sem perder a beleza e a sedução tipicamente femininas. Fernanda Furquim, na seção de curiosidades, revela que a série estava em constante vigilância de organizações feministas. Criticavam os produtores pela constante exploração do corpo da personagem e da sensualidade da atriz como ferramentas nas resoluções dos casos (2008, p. 106).

Outra dissonância na concepção da série envolve o próprio episódio piloto de **Police Woman**. Os quatro policiais (tenente Crowley, sargento Pepper e detetives Royster e Joe), destacados para investigações de quadrilhas, já estão em patrulha, divididos em dupla, cada uma num carro, atrás de um sujeito. No desenrolar da tarefa, se deparam com uma moça prestes a aceitar um programa. Para quem assistiu somente a “The End Game”, fica nítida a sensação de não ter sido apresentado completamente àqueles policiais. E com razão, já que as histórias, os perfis e as motivações vieram primeiramente do episódio de **Police Story** veiculado meses antes. O que não se estranha, pelo contrário, é a interação entre as quatro personagens. São literalmente uma equipe entrosada. Nessas cenas introdutórias, brincam uns com os outros, riem e debocham enquanto fazem o trabalho de ronda. Prevalece a paz e a estabilidade no ambiente do herói antes que a jornada de fato se inicie. Fica claro que a mulher policial faz parte e se integra, de maneira harmoniosa, num ambiente tipicamente dominado por homens. Cai-se por terra o véu que as encobriam de mostrarem os dotes e os talentos.

Tudo muda (inclusive a forma como Pepper responderá aos acontecimentos futuros, divergindo dos colegas), quando eles recebem um chamado da central para assistirem a uma ocorrência. De repente, deixam a busca de lado e partem para ação, ainda brincando que, por estarem disfarçados, poderiam ser confundidos com os meliantes. Na cena do crime, um policial fora baleado, enquanto outro troca tiros com o assaltante de uma mercearia. Os quatro investigadores disparam as armas antes de a Sargento anunciar, pelo rádio, que existe um agente caído ao chão e o chefe da equipe, tenente Bill Crowley (Earl Holliman), posiciona um dos carros entre o policial ferido e a entrada da loja a fim de resgatarem o colega. Quando chegam até ele, Pepper o segura em seus braços, acalentando-o, pedindo que fique calmo. O ferido, todo ensanguentado, solicita que ela o abrace. Então, a sargento o aperta mais, chegando a colar seu rosto ao do policial. A princípio há, neste momento, um retrocesso para o perfil feminino. De repente, ela deixa de ser uma agente objetiva e centrada contra o crime para ser uma figura maternal num ambiente caótico, confortando-o de que a ambulância está a caminho. No entanto,

conforme defende Campbell (1990), a transformação do herói durante sua jornada envolve abranger e reconhecer o sofrimento. A compaixão, que significa literalmente “sofrer com”, é peça-chave na busca pela vida e pelo sucesso em toda empreitada mitológica.

Os esforços, na verdade, foram em vão, pois o baleado morre nos braços dela. A imagem, se tirássemos o tenente de cena que fazia apoio para a cabeça do falecido, pode remeter à estátua da virgem de Pietá, com Jesus nos braços da mãe pueril. Com este paralelo, a audiência logo pode se identificar com uma mulher solidária e sofredora, que se deixa entregar à tormenta do outro, assim como as donas de casa e as esposas de antigamente o faziam com os familiares. Muda-se o ambiente, as situações tornam-se perigosas, mas as mulheres ainda mantêm parte de sua alma e essência. Jamake Highwater aprofunda a função do caráter de Maria, sinalizando que o ser feminino acabou absolvido do pecado, que era ligado à tentadora e desavergonhada Eva, por meio de uma associação com a pureza da progenitora de Cristo. “As mulheres continuam a ser vistas como criaturas inferiores, divididas entre a inocência de Maria e a lúbrica intencionalidade de Eva” (1992, p.31). De fato, o episódio piloto vai se valer dessa dualidade para construir a diferença entre mocinha e vilãs, pois certamente a apresentação da protagonista buscou manter a suavidade e o altruísmo do perfil feminino na hora de romper em pioneirismo. Ela deveria preservar o bom coração feminino, enquanto as bandidas de alinhavam com o caráter da esposa de Adão.

Intencionalmente ou não, para desmerecê-la ou enriquecê-la como unidade dramática, a fragilidade emocional da sargento Pepper permanece após momento tão tocante e espiritualizado. Na delegacia, chega arrasada, chorando, envergonhada, manchada de sangue. Fecha-se na sala, abre a última gaveta de um arquivo, tira uma garrafa e se serve de um drink. Os dois colegas de time, detetives Pete Royster (Charles Dierkop) e Joe Styler (Ed Bernard), aparecem e tentam acalmá-la. Este faz uma brincadeira, como ocorria no início do episódio, sendo repudiado pela mesma. Aquele se aproxima, coloca as mãos no ombro da parceira e diz que ela precisa trocar de roupa. Quando saem, Pepper dá outro gole e chora. O tenente Crowley chega, bate a porta e pergunta se está tudo bem, até que a subordinada pergunta a idade do falecido, se tinha filhos. Ela desaba em choro, provocando a aproximação do chefe, cujas palavras deixam claro que tal ocorrido faz parte do negócio, faz parte de ser uma policial. No decorrer da tarefa, todo herói tem seu momento de medo, de dúvida. Até o Cristo questionou o Pai quando pregado na cruz. Durante o episódio piloto, a sargento vai se perceber às voltas com esse questionamento, embora nunca abandone aquilo que tem de ser feito como dever por ser uma agente da lei. Valendo-se do apoio do superior, pede para não trabalhar no dia seguinte, sendo atendida sem problemas.



O piloto constrói momentos em que o ten. Crowley se preocupa em amparar a protagonista, Pepper.

Ao fim das apresentações do lado bom, a história aborda os corruptores. Trata-se de uma quadrilha que assalta bancos. Um interessante ponto envolve a atuação feminina, mesmo que sejam liderados por um homem. Na ação criminosa, é a bandida negra quem saca da arma, aponta para a moça do caixa e anuncia o roubo. A segunda mulher criminosa, uma loira, não fica atrás, também retira a arma da sacola e dá ordens para as vítimas. Elas assumem o comando inicial, ameaçando e orquestrando o espetáculo. Só depois os bandidos homens agem, recolhendo o dinheiro e portando armas bem menores que as comparsas. Se existe uma policial protagonista eficiente e humanitária, por que não criar mulheres vilãs arredias e inescrupulosas? Este panorama garante uma definição clara para o telespectador, visto que “o dever de um personagem-herói é ser herói, isto é, encarnar virtudes, lutar pela justiça, nunca perverter a ordem, ser ético, ser estético. Assim, (...) ao vilão cabe ser vilão, encarnar vícios, ser injusto, perversor (...)” (Campedeli, 2001, p.56). Tais elementos evidenciam-se, porque, ao terminarem o serviço, prestes a saírem, a caucasiana descobre que uma funcionária apertou o alarme. Como represália, atira friamente, matando a acionadora.

Após os crimes, os policiais estão em reunião a fim de definirem futuras atuações, debatendo como o desenrolar do crime fora sigiloso, sem que qualquer autor pudesse ser identificado, e militarmente esquematizado. A sargento Pepper, única mulher entre os homens, por sua vez, mantém o perfil de mulher preocupada, perguntando se existem notícias sobre uma funcionária do banco, levada como refém. A cena seguinte retrata a liberação da moça, jogada de um carro em movimento. Num hospital, passa por uma série de perguntas. Nesse momento, o roteiro se permite novamente sinalizar diferenças. O tenente Crowley quer saber se os criminosos deixaram escapar o motivo de terem cometido o assalto, se foi possível ver os rostos em algum momento, mostra fotos dos bandidos. Pepper observa, notando o desconforto e a vergonha da testemunha. Ao fim dos questionamentos do chefe, a sargento pede para ficar alguns momentos sozinha no quarto. Mesmo curta, a cena se vale desta situação pra mostrar como a atuação da protagonista segue os padrões do que se espera de um oficial da lei, além de sinalizar uma nítida peculiaridade na forma de agir, confirmando o perfil heroico dela.

Com intuito de deixar a testemunha confortável e segura, primeiramente pergunta se há algo de que a garota precise, oferecendo-se para ir a uma farmácia. De forma delicada, a policial retoma a ação dos bandidos, questionando se, tirando a ameaça com arma e os puxões para transferi-la de carro a carro, machucaram-na de outra forma. Com a negativa, Pepper se aproxima. Fica lado a lado, interrogando se a resposta era realmente verdadeira. A refém, então, revela que, antes de ser colocada no segundo carro, um dos homens a estuprara, embora tenha resistido o máximo que pôde. Sagaz, a policial afirma que a garota não estava com os olhos encobertos durante o crime. Perguntada como sabia daquilo, responde, mostrando toda a boa preparação e experiência, “porque sou uma policial e eu poderia dizer pelas suas reações que você sabia, pelo menos, como um dos homens era.” Diante do choro de vergonha, Pepper diz que, no momento, o assunto não precisa ser divulgado, por enquanto ficará entre as duas, mas eventualmente irá a julgamento. Ao averiguar a secção sobre crimes sexuais do livro “Criminal Investigation”, as orientações dos autores Käen M. Hess e Chrstine Hess Orthmann corroboram como a forma delicada da personagem condiz com o que se espera nessas situações de um agente. Deve-se lidar com cuidado, preocupação e entendimento, amparando sempre o lado físico e emocional da vítima.

É importante obter a maior quantidade de detalhes possíveis, mesmo que eles aparentam ser insignificantes no momento. Como o contato inicial foi feito, tentativas de encobrimento, a voz do suspeito, a aparência, as palavras exatas, comportamento diferente, incluindo atos sexuais incomuns desempenhados – tudo isso pode ser útil (2010, p. 330).

Por isso, Pepper se debruça em mais perguntas detalhadas para ajuda-la na resolução do caso. Quer saber onde os outros bandidos estavam, escuta mais informações sobre o estupro, pede a descrição do agressor e como ele era. Sonda o que as criminosas estavam fazendo. Sinalizando ainda mais a dualidade entre o bem e o mal, a vítima revela, por fim, que elas assistiram a tudo.

O par de bandidas é o gancho para a história se movimentar. A cena seguinte mostra-as caminhando até uma residência, com trilha sonora de fundo de ares sombrios e perigosos. Uma criança abre a porta e sai para pegar os patins que ficaram do lado de fora da casa, queixando-se de que estão molhados. Ocorre uma breve interação até que as três figuras adentram pela porta da frente. Do lado de trás, na garagem, os bandidos agarram o outro filho do funcionário do banco que está prestes a entrar no carro e sair para o trabalho. Diante da ameaça, eles também entram para o interior do lar a fim de que os bandidos expliquem tudo o que deve ser feito: o pai, enquanto a família fica refém, deve ir ao banco e voltar com 100 mil dólares. Nesta ação, ele foi acompanhado pela caucasiana e outro bandido.

A negra, por outro lado, ficou com as crianças, de sentinela. Impaciente, ela rola habilmente uma ficha de cassino entre os dedos. Inclusive, é conversando com a garotinha que a sua fala explica o nome do episódio. “A vida é assim: o vento bate em você a todo instante, mas você não irá desistir, porque você não quer parar de jogar o jogo.” Bom, a julgar por “The End Game”, para a quadrilha ou para os policiais, haverá o fim da linha. Como se trata de uma história de heróis, a resposta já está definida no meio do piloto. Com o retorno de parte da quadrilha, a criminosa joga a ficha de cassino num recipiente sobre a mesa. Há um close no pequeno disco vermelho de 25 dólares. As crianças vão até o progenitor, felizes. No entanto, o horror não acabou. Para evitarem sirenes e cerco policial, levarão o pai de família junto. Antes de saírem, é permitida a despedida com os filhos e a esposa. Ele agradece o momento. Ironicamente, o chefe da quadrilha diz: “O que acha que somos? Animais?”

Há um intervalo comercial, retornando com a esposa do funcionário informando a descrição do criminoso mais falante durante o tempo de cativo. O tenente Crowley busca saber se tinha sotaque e se a mulher sofreu algum assédio. Ela responde que não, apenas conversaram e assistiram a televisão o tempo todo. Voltando-se para os detalhes, a esposa esclarece que os sequestradores estavam zapeando, interessados num jogo esportivo da costa oeste dos EUA, além de pontuar que os canais eram diferentes na percepção e expectativa dos criminosos. Na outra sala, a sargento Pepper está com as crianças. Observando o garotinho brincar tentando rolar a ficha de cassino entre os dedos, ela pode mostrar de novo a sagacidade no levantamento de pistas e informações. Primeiro questiona a posse do objeto.

Para não se mostrar inferior e ainda deixar um bom exemplo ao menino impressionado com a destreza da bandida, a sargento retira um anel e mostra que sabe passar a ficha pelos dedos assim como a delituosa. Ele, animado, quer saber onde ela aprendera aquilo. Sorrindo e satisfeita, a sargento responde “na academia de polícia”. Assim, vangloria-se a corporação. É a própria policial quem vê um veículo trazendo o pai sequestrado e avisa, com alegria de arauto, jogando a ficha para o alto, que ele chegara em casa.

Na delegacia, discutindo o caso, a protagonista conversa com a equipe, tendo de defender que a quadrilha é proveniente de Vegas, não apenas passou por lá ao acaso. O detetive Joe concorda, uma vez que o dinheiro roubado em Los Angeles não apareceu pelas localidades, o que confirma a proveniência de fora do bando. A teoria se confirma com a ligação telefônica de um carro abandonado numa praia que fica na direção de Las Vegas, e com a chegada do detetive Royster que pesquisara os registros dos jornais impressos, atestando os números de canais de TV diferentes das duas localidades. Com tais peças-chave, o chefe determina que Pepper vá à cidade dos cassinos trabalhar com o setor de inteligência a fim de angariar tudo o que tiverem como fotos e evidências.

Após essa descoberta, os policiais se encontram num bar e discutem a quadrilha mais uma vez, apesar de o expediente ter terminado. Aparentemente, não têm vida pessoal, tais como esposa e filhos. Chama atenção o fato de não se aprofundarem aspectos além das investigações criminais. Parece que são apenas recrutas da lei e da ordem, não surgem quaisquer ampliações de questões pessoais. Voltando ao caso, novas descobertas e contatos com outras delegacias levam a crer que o time está no caminho certo para descobrir a identidade da quadrilha, pois crimes com o mesmo *modus operandi* já se sucederam ao redor. Uma foto de um suspeito foi conseguida pelo tenente. Segundo ele, se a refém do primeiro assalto confirmá-lo como o estuprador, a ida para Las Vegas se materializará em ação, não apenas levantamento de dados. A transição de tempo com imagens de avião voando e da brilhosa cidade dos cassinos confirma a suposição.

Lá, Pepper e Crowley montam cerco num hotel junto de dois policiais locais. Eles conversam sobre a identidade dos suspeitos. O interessante dessa cena é a forma como a equipe se prepara para a abordagem. De longe, usando os carros como proteção, por meio de um megafone, comunicam aos ocupantes do quarto que existe um mandado de prisão, citando o nome de todos os envolvidos. Em vão, a resposta são tiros. O tenente adentra no prédio e encurrala o criminoso, solicitando que se entregue. De costas, ele se vira para o policial com intuito de atingi-lo. Porém, Crowley é mais rápido e mata o homem. No quarto, a equipe local encontra os 100 mil dólares roubados sem entender porque apenas um voltara para Vegas. No

corredor, a sargento reaparece e se depara com o colega alisando um pastor alemão enfaixado. Ela soluciona a dúvida: o morto retornou por causa do cachorro ferido. Longe dali, o chefe da quadrilha liga para as moças, que estão também num quarto de hotel, para atualizar sobre estes últimos fatos.

Com uma ação bem sucedida, a equipe de Los Angeles, de volta à delegacia, se adianta, mapeando possíveis bancos na mira dos bandidos. Escolhem um em particular para trabalharem disfarçados de funcionários. Pepper torna-se, assim, uma datilógrafa do banco, a primeira tarefa disfarçada da série, na última cena de ação do episódio piloto. Quando uma mulher suspeita adentra no salão, ela para as atividades e observa a cliente que é atendida pelo detetive Joe como caixa. Era um alarme falso. Sem muito que fazer a não ser esperar, Crowley se aproxima da sargento. Conversam sobre amenidades. Ela pontua que o viu “arrastando a asa” para uma funcionária do Texas e a considera uma boneca, como se estivesse sinalizando a diferença entre as duas e reafirmando o papel de durona. Já o tenente lê o que ela andou datilografando: uma carta para o ator Clint Eastwood. Após breve superficialidade, ela resolve se abrir com o chefe, dizendo que não é uma pessoa que reclama, porém, considera esse trabalho disfarçado em esperar bandidos como uma situação horripilante com sangue frio envolvido. Não é a tarefa mais favorita da agente. À noite, num bar, mais uma vez, depois do expediente, eles conversam sobre o serviço pesado, que já dura dois dias. Joe tem dor nas costas por ter ficado de pé como caixeiro, Royster precisa se preocupar com o sol, e Crowley quer chamar a funcionária para passarem um final de semana juntos. Um superior se aproxima e questiona o tempo gasto na espera. Tanto a sargento quanto o tenente acreditam, com bastante certeza, que a quadrilha irá agir, achando que a Polícia recuou. Mesmo assim, recebem um ultimato. Terão apenas mais dois dias.



A empatia e a facilidade de se conectar com o outro são características marcantes da Sargento Pepper.

De volta ao disfarce, Pepper nota a existência de uma nova funcionária. Suspeitosa, procura saber. A simpatia e boa receptividade com as pessoas já se consolidam como marcas próprias. A moça estava apenas afastada por causa de problemas familiares. A policial se apresenta e orienta para que as instruções sejam seguidas, apesar das chances de nada acontecer. Também mostra fotos dos procurados. A bandida negra é reconhecida, esteve antes para abrir uma conta. A ficha preenchida é localizada, com data de um dia anterior ao primeiro assalto do episódio piloto. Certamente, isso significa que aquele banco pode ser realmente um alvo. A fim de localizar Crowley, pergunta se a texana o viu. Ela lhe entrega o telefone no qual estava pendurada. Assim que termina de comunicar o fato, os bandidos aparecem do lado de fora do banco. Royster, que está camuflado de vendedor ambulante, percebe a chegada e comunica via rádio, pedindo reforço à central.

Dentro, os bandidos já partem para ação da mesma forma já vista. As mulheres revelam as armas e mandam que todos não toquem em nada, não façam nada e se posicionem contra as paredes. A sargento larga o telefone e acata as determinações dos bandidos, ficando ao lado de um arquivo. Chama atenção a posição das mãos, como se estivesse prestes a agir. Enquanto limpam os caixas; do lado de fora, mais policiais chegam. O chefe da quadrilha entra no cofre. A bandida negra, mirando ao redor, percebe pela forma como trocam olhares que a funcionária a reconheceu de antes. A garota negra, apreensiva, dizendo que não está segura se sim ou não. Até que a criminosa se senta na mesa e descobre o formulário falso de abertura de conta. Ficando nervosa, questiona a razão de o papel estar ali. Pepper, então, resolve agir. Pega o rifle escondido atrás do armário, carrega a arma e atira sem pestanejar, no exato momento em que a assaltante se vira para atingir a funcionária. É o estopim para o tiroteio começar. O tenente acerta um dos homens, que por sua vez ainda dispara contra Joe. A bandida loira, usando uma peruca cacheada, tenta sair e é encurralada pelos policiais que estavam do lado de fora. O próximo passo é a rendição do chefe da quadrilha.

Apesar do sucesso, a protagonista está abalada. Tem as mãos apoiadas na mesa, com postura recurvada. Afinal de contas, Joseph Campbell prega que a vida é dor, sendo a compaixão o remédio para continuar na trajetória (1990). Pergunta pelo parceiro atingido. Talvez tenha receio de repetir as emoções iniciais quando um dos seus fora morto. Ao ouvir que está bem, ela começa a respirar mais fundo, num ritmo nervoso. Crowley tenta acalmá-la, opinando que algo como aquilo não ocorre todo dia. “O herói é aquele que deu sua vida física em troca de alguma espécie de realização dessa verdade” (Campbell, 1990, p.118). Como uma promessa para a audiência, Pepper responde que “talvez, em algum dia, em algum momento, eu serei capaz de aceitar isso.” A imagem congela. É o fim do jogo.

Porém, apenas para os bandidos, pois a morte e a derrota deles marcam o nascimento da sargento Suzanne Anderson. A fala final denota a trajetória de heroína em conciliar a dureza e os percalços da profissão com a humanidade e a compaixão que possui como ser humano, apesar de pontuadas como femininas. Por meio da ficção, ela pode mostrar que o meio policial da realidade com delegacia, cenas de crimes e trabalho disfarçado também configura-se terreno para elas. E, com isso, propiciou a mistura de instâncias, do real e do ficcional. A mesma entrevista na qual Angie Dickinson revela-se orgulhosa de ter sido a “mãe” das policiais protagonistas da TV, conta que em 1987, a atriz recebeu o título de “*doutor honoris causa*” pelo Departamento de Polícia de Los Angeles pelo papel inovador televisivo. Graças à personagem, ela adentrou nos anais de uma instituição pública.

Para a professora e pesquisadora brasileira Maria Lourdes Motter, a produção seriada precisa achar múltiplos caminhos de identificação entre criação e público, efetivando familiaridade. Desse modo, gera-se um intenso e interessante ciclo vicioso, porque um produto televisivo “(...) participa ativamente na construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas modificando-se, dando origem a novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades” (2003, p.158). Por isso, **Police Woman** garantiu destaque e notoriedade não apenas pelo pioneirismo de uma policial protagonista, mas também pelo impacto causado no imaginário popular. A página “Crazyabouttv.com”³, especializada em curiosidades, lista de episódios, informações e fotos, corrobora tal visão com um fato interessante que evidencia como a televisão deixou de ser apenas entretenimento para influenciar e modificar padrões. Após anos de testes e descobertas ao longo dos tempos, a TV atinge maturidade ao encontrar um caminho a impactar a sociedade pela proximidade com o real. Segundo o site, o número de mulheres em forças policiais pelos EUA aumentou drasticamente depois dos anos em que **Police Woman** esteve combatendo a bandidagem no ar. Estudos feitos 20 anos e mais tarde incluíam perguntas sobre os motivos de elas adentrarem na carreira. Um número surpreendentemente grande citou a série de Pepper e outra, **Cagney and Lacey**, como os motivos na escolha profissional. Num típico gancho de folhetim, este título, sobre duas investigadoras amigas de Nova Iorque, é o assunto do próximo capítulo.

³ Disponível em <http://www.crazyabouttv.com/policewoman.html> (Acesso em 30 de abril de 2016).

3. REALIZAÇÃO DA JORNADA (DE) DUPLA

Tanto a dramaturgia quanto a trajetória do herói são calcadas por um requisito importante e imprescindível: a quebra. A propulsão em direção ao embate e à aventura delimita o fim da estabilidade e só pode acontecer quando algum incidente, transtorno ou desordem fazem os rumos mudarem obrigatoriamente. “Todo drama requer conflito” consolidou-se como uma máxima aprendida e difundida entre autores e escritores, pra qualquer história seja teatral, literária ou televisiva, de comédia ou tragédia. Significando, abarcando e consubstanciando ação, o drama como gênero demanda que as histórias sejam construídas com problemas, antagonismo, tumultos, superações e por aí vai. Para uma série de TV, esse elemento dá força à estrutura, pois permite que os episódios sejam independentes, já que carregam dentro de si uma linha narrativa de começo, meio e fim, do mesmo modo como ocorre com os relatos mitológicos.

Assim, dentro deste caminho, o fluxo de toda criação e criaturas perpassa o enfrentamento de uma dificuldade ou de um conjunto delas.

A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que se sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa, então, parte para uma série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente perfaz-se um círculo com a partida e o retorno. (...) Evoluir dessa posição de imaturidade psicológica para a coragem da autorresponsabilidade e a confiança exige morte e ressurreição. Esse é o motivo básico do périplo universal do herói – ele abandona determinada condição e encontra a fonte da vida, que o conduz a uma condição mais rica e madura (Campbell, 1990, págs. 131 e 132).

A continuação da história e do desenvolvimento da TV e a próxima série a ser analisada, **Cagney and Lacey** (1981-88), claramente demarcam o surgimento de uma necessidade em reprocessar aquilo que vinha sendo feito a respeito de conteúdo, e principalmente do papel feminino no campo da aventura e ação policial. Diante de evoluções tecnológicas, sociais, econômicas e políticas, a televisão, como meio de comunicação, e o imaginário feminino, por meio das concepções ficcionais, protestaram por uma jornada de mais realismo, maturidade, igualdade e impacto.

O primeiro passo fora adentrar em campo e conquistar espaço, bem como fez **Police Woman**. Após essa chegada, era o momento de embrenhar-se realmente na aceitação das mudanças, de se lançar para o obscuro, enfrentando os empecilhos vindouros, com o objetivo de se alcançar um legado, embora a própria televisão não favoreça um resultado

duradouro. De qualquer forma, associando-os analiticamente, por meio do confronto, da luta e do embate (que podem garantir sucesso ou fracasso), ambos os objetos de estudo se elevam, ou pelo menos, atingem novo patamar. Os entraves funcionam como propulsores para se sair da zona de conforto e se modificar, deixando para trás o velho e o supérfluo. Tanto a TV, quanto **Cagney and Lacey**, considerado o primeiro show⁴ estrelado por uma dupla de mulheres no gênero policial, passaram por muitos obstáculos, dentro e fora das telinhas, antes de culminarem em êxitos a serem perpetuados. Colocadas em teste, abriram mão da estabilidade, aceitaram a quebra e embarcaram em variadas e fascinantes jornadas.

Após o nascimento e o desenvolvimento, a hegemonia das redes de TV norte-americanas desfrutou de pouca estabilidade, balançada por meio de progressos da tecnologia, especificamente três surgimentos. Essa relação do meio de comunicação com o sistema gera uma interessante simbiose ou parasitose, dependendo de cada situação, pois, advinda dos mesmos avanços tecnológicos, a própria televisão alavancou o desenvolvimento da indústria como um todo, desde os equipamentos de transmissão de dados com novos materiais e satélites, até outras possibilidades como microssistemas de captação, micro-ondas, microfones sem fio e a comunicação virtual (Aronchi de Souza, 2004, pag. 30). Contudo, ela também viu algumas novidades e praticidades interferirem no patamar de destaque recentemente consolidado. De repente, os lares norte-americanos passaram a contar com o controle remoto e os videocassetes. Segundo Cássio Starling Carlos (2006), no ano que abre a década de 80, o VCR (*video cassette recorder*) saltou de 1% para 68% dentro dos domicílios. Essa dupla dinâmica, moderna e cômoda, sem querer deu mais poder às audiências. Se não gostavam do que viam, bastava trocar de canais e zarpar para outros mares midiáticos. Até o viés publicitário ficou comprometido, porque ao gravar um programa tornava-se possível pular os comerciais. Não dava, então, para a TV usar um controle remoto mágico com intuito de mudar de realidade, muito menos retroceder aos momentos e maior prosperidade. A ruptura estava no ar, era preciso enfrentar.

Essas novas possibilidades de interação corroboram como o envolvimento entre os telespectadores e a midiática televisiva era realmente profundo e denso, conforme particularizou Marshall McLuhan, no famoso “Os Meios de comunicação como extensão do homem”. De acordo com o autor, surge um laço social entre as pessoas, como se a televisão fosse um verdadeiro polvo, a funcionar como pano de fundo para a realidade e para a vida cotidiana. Envolvente, faz as pessoas querer estar nesse mundo imagético, sedimentado com

⁴ Em inglês, diferente do português, o termo *show* também designa seriados de TV.

pouco teor de informação, ou formação de acordo com críticos mais ferrenhos. “Como a baixa definição da TV assegura um alto envolvimento da audiência, os programas mais eficazes são aqueles cujas situações consistem de processos que devem ser completados” (1972, págs. 358 e 359). A audiência não era passiva, tola e inanimada. Tinha voz e importância, precisava ser respeitada e saciada.

Diversos autores no campo da teoria da Comunicação discursaram sobre essa ligação entre público e produto, com escopo de entenderem como ocorre o fascínio, o brilhantismo e a veneração pela TV. O capítulo sobre “O espírito do tempo”, o último do livro “Culturas de Massas no Século XX – volume 1: Neurose”, de Edgar Morin, apresenta a cultura de massa como o embrião da atual religião de salvação terrestre. Porém, falta-lhe o ar sagrado e divino, uma vez que os ideais individuais propagados, como amor, felicidade, autorrealização, são precários e transitórios. “A união entre o imaginário e o real é muito mais íntima do que nos mitos religiosos ou feéricos. O imaginário não se projeta no céu, fixa-se na terra. Os deuses – estrelas, olímpianos – os demônios – criminosos, assassinos – estão entre nós, são de nossa origem, são como nós mortais” (1997, págs. 167 e 168).

A cultura de massa faz com que a proximidade entre os seres televisivos e os de carne osso seja mais intrincada e arraigada. Não é parte do cotidiano, torna-se o habitual. Por isso, há tanta influência e comoção com alguns acontecimentos e histórias, reais ou ficcionais. Reutilizando McLuhan, a TV surge como um típico meio de comunicação frio assim como o telefone e a fala, ao contrário dos meios quentes como o rádio e o cinema, pelos quais um sentido apenas é exaltado, não permitindo que o público preencha lacunas (1972, pag. 38). Por outro lado, a televisão, fria, mexe com vários órgãos sensoriais e gera inclusão, aliada à sua baixa definição que agrega e requer uma maior participação. No entanto, existe um preço a ser pago, no caso, pelas próprias produções televisivas.

O mecanismo nitidamente se vale da não continuidade para as criações, enquanto o meio de comunicação permanece intacto, sempre em destaque. A TV roubou o espaço antes do rádio e da mesa de jantar, para ser o centro numa casa, onde giram as conversas, o encontro e a agregação entre familiares. Permanece no lugar de sempre, no centro da roda, criando um ritual cotidiano de agregação de pessoas fisicamente, num mesmo recinto, e virtualmente, com diversos lares conectados na mesma estação. E na ciranda, ao seu redor, passeiam as novelas, os programas, as séries, os *talk shows*, os *reality shows*. São criados, movimentam-se perante os olhos dos telespectadores e dão lugar a outros, num típico ciclo de natureza sem fim. Por não garantirem prosseguimento e consolidação, a grande gama de seriados televisivos, como os policiais, perde a força típica dos mitos, uma vez que poucos

são revisitados, cultuados novamente no decorrer dos anos, garantidores de impactos ao longo de gerações. Apenas algumas obras irrompem em continuidade no imaginário coletivo, enquanto a TV impera como o verdadeiro mito do século XX.

Aprofundando esse assunto, a função e o ritual mitológicos se baseiam no constante reencontro da atualidade com essas histórias acontecidas num tempo pretérito obscuro e irreal. Cria-se um vínculo sacral entre passado e presente, a fim de impactar e perpetuar o futuro.

Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos, mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez*. É por isso que se pode falar no “tempo forte” do mito: é o Tempo prodigioso, “sagrado”, em que algo de novo, de forte e de significativo, se manifestou plenamente. Reviver esse tempo, reintegrá-lo o mais frequentemente possível, assistir novamente ao espetáculo das obras divinas, reencontrar os Entes Sobrenaturais e reaprender sua lição criadora é o desejo que se pode ler como filigrana em todas as reações rituais dos mitos. Em suma, os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar (Eliade, 1994, pág. 22).

O passado mitológico precisa, então, dialogar e impactar com o presente, com a aldeia atual, com a sociedade da qual faz parte. Caso isso não ocorra, configuram-se apenas histórias fabulosas e surreais contadas ao bel prazer. Somente entretém, condenadas a se perderem com o passar do tempo.

Por conseguinte, ao se perceber o enorme volume de enlatados, séries e programas produzidos há mais de meio século, todos praticamente efêmeros, a TV nega aos produtos uma experiência religiosa mitológica, tomando pra si própria o vínculo e o enlace com as pessoas. O ato de se ligar o aparelho, de se prostrar diante das imagens, de se perder nesse mundo irreal, de repetir noite após noite esse processo, tudo isso denota a função mitológica clara e bem defendida, costurada entre o canal e o público, pouco importando o conteúdo. Os telespectadores, por algumas horas, deixam a vida ordinária para embarcarem na fantasia, num ciclo de reprises.

O decurso da consolidação da TV, portanto, revela que ela busca se sublevar, tomando para si o status mitológico antes destinado às histórias. Contudo, realiza essa proeza se valendo do drama, ou seja, de sua característica ritualística em propiciar experiências coletivas. Essa natureza temporal faz toda a diferença, porque

o drama, ao contrário da poesia épica, é um eterno presente. (...) O que é igualmente verdadeiro em relação ao ritual. O ritual abole o tempo, por colocar sua congregação em contato com eventos e conceitos que são eternos

e, portanto, infinitamente repetíveis. E no ritual, assim como no drama, o objetivo é um nível intensificado de conscientização, uma percepção memorável da natureza da existência, uma renovação das forças do indivíduo para enfrentar o mundo. Em termos dramáticos, catarse; em termos religiosos, comunhão, esclarecimento, iluminação (Esslin, 1978, pag. 30).

Encarando esse paralelismo, fica visível como a televisão precisou de ares mais realistas para alcançar a influência nas pessoas, ao trabalhar com conceitos, sentimentos, situações e emoções universais, geradores de empatia e identificação.

Retomando, o último aparecimento do período, junto do controle remoto e dos videocassetes, balançou exatamente as estruturas comerciais típicas da TV, em longo prazo, por alargar os caminhos inventivos em cima do ideal de intimidade a ser cultivado com o telespectador. É na década de 1980 que ocorre o surgimento de canais pagos nos EUA, a cabo como são conhecidos, que passaram a oferecer histórias variadas, independentes, ousadas. O embrião plantado nesse momento iria solapar a virada para o século XXI, momento tido como segunda época de ouro da TV. Para o presente trabalho, importa salientar como o arrojo, o atrevimento e os novos códigos de linguagem são passíveis de modificar ainda mais a realidade do que era veiculado e vivido.

Cada show tem os próprios universos e particularidades, com elementos e vocabulários exclusivos, que influenciam e determinam o sucesso e a longevidade. Às vezes os telespectadores não gostam ou embarcam no enredo, porque o desconhecem, ou não o assimilaram. No fazer televisivo, vigora um conjunto de possibilidades que vão ser trabalhados, agrupados, organizados e combinados a fim de encantar. Um programa é tal retrato das escolhas e dos caminhos tomados por seus inventores. Conforme visto, antes dos anos 1970, colocar uma policial protagonista, em cenas de ação, era algo louco, infrutífero e irreal, considerado como desagradável e pouco cativante aos olhos do público.

Dentro desta questão sobre interação, David K. Berlo, quando fala dos níveis de interdependência comunicativa, implantou o *conceito de realimentação*. Nele, audiência possui sim controle sobre as mensagens pelas respostas que dá. Tanto as séries, quanto as novelas, por exemplo, estão subjugadas por isso e são consideradas “obras abertas”, ao contrário da minissérie, uma “obra fechada”, pois já está concluída e não permite alterações. A todo tempo, num seriado, a evolução de histórias é trabalhada tendo em vista o retorno dado pela audiência constantemente, em números de espectadores, cartas recebidas e, atualmente, reverberações nas redes sociais e quantidade de *downloads* piratas. O êxito, portanto, passa a ser sempre marcado pela incerteza. Nunca se sabe se o sentido estimulado,

se a história conduzida, e se as viradas propostas numa mensagem televisiva vão se desenvolver dentro de uma pessoa, quanto mais em um número grande delas.

Portanto, parte-se do pressuposto de que qualquer significado não é transmitido na comunicação. São gerados e nunca transferíveis. A compreensão, o desejo, a aceitação, a rejeição e o repúdio vivem e pulsam naqueles que usam as informações recebidas, os espectadores. Toda a criação destes sentimentos acontece internamente, já que

as experiências anteriores determinam inerentemente as características de nossas observações. Como comunicadores, gastamos grande parte do tempo codificando relatos, tentando traduzir o que vimos em observações (...) *O que vemos é em parte o que há. E também em parte o que somos.* Tudo o que observamos, fazemo-lo através dos nossos próprios sentidos, de nossas próprias experiências. Nós observamos, devemos mesmo observar, o mundo, do nosso ponto de vista pessoal, e relatamos assim as observações (Berlo, 1970, p. 197).

Transmitir um show na televisão, aberta ou fechada, requer a reflexão a respeito de três elementos: o código (a linguagem), o conteúdo (o assunto) e o tratamento (o método). O primeiro trará instrumentos que chamam a atenção e permitem diminuir o esforço de decodificação. O segundo vai trabalhar com temas convenientes e convincentes, geradores de interesse e empatia. E o terceiro dá o acabamento final para se conseguir o efeito máximo possível. E foi (e tem sido) no mundo da TV paga que a liberdade temática se amplia em níveis altos, desde o surgimento. A Home Office Box, mais conhecida como HBO, foi a pioneira na revolução, ao retratar histórias complexas como uma forma de se diferenciar.

Como aprofundamento, de início, a companhia só transmitia filmes. Apenas tempos mais tarde, criou uma produção própria, tímida por sinal. Quando apostou e arriscou na ruptura, o resultado fez irromper a tríade de séries com “S” maiúscula que ajudou a consagrá-la com prêmios, títulos, reconhecimento, audiência e anunciantes. E mais, influenciou, modificou realidades, abriu caminhos. **Sex And The City** (1998-04) virou um ícone da mulher pós-feminista e moderna por meio da forma aberta de se falar de sexo; **Six Feet Under/A Sete Palmos** (2001-05) abordou crises pessoais, a inadequação e o desconforto da vida por meio de uma família que perde o patriarca, mas dá continuidade ao negócio funerário; e **The Sopranos/Família Soprano** (1999-07), uma das séries de maior sucesso, considerada uma crônica de costumes, atingiu audiência de série da TV aberta, ao narrar a vida de um mafioso que tem sérios problemas psicológicos. Todas possuíam um jeito de criticar e provocar a sociedade norte-americana. Não temiam escancarar, lutar para defender o diferente, o verdadeiro, o variado mundo como realmente era.

Uma das maneiras para entendermos esse poderio é pensar como houve uma variação nos temas e um atrevimento em desenvolver assuntos que anos antes foram rejeitados e maquiados. Nos primórdios, conforme visto, a TV trouxe inúmeros programas inofensivos com o predomínio de *sitcoms* que eram bem voltadas para a calma familiar sem mostrar os problemas sociais e de costumes, já que sempre trouxeram uma forma social tranquilizadora. Nos anos 1980, inicia-se uma era influenciadora com múltiplas narrativas mais ousadas e realistas. A dramaturgia teve de se arriscar, se inovar. O que era antes visto como irreal ou esquisito, poderia ser sinônimo de sucesso. Paulo Gustavo Pereira (2008) define o período como “a década em que ninguém tinha ideia do que fazer”, embora muita coisa interessante tenha surgido. Novos elementos, propostas temáticas e estéticas são apresentadas e testadas, inclusive aquelas deixadas de lado previamente.

Assim como **Police Woman** nascera em 1974, **Cagney and Lacey** também fora criado exatamente nesse mesmo ano, porém para meio distinto. Enquanto Pepper caiu diretamente na telinha da TV, a história de duas policiais, acima de tudo amigas, fora prevista inicialmente como um filme. Julie D’Acci, em “Defying women: Television and the case of Cagney and Lacey”, narra que a dupla de Barbaras, Avedon e Corday, escreveram o material como roteiro para a sétima arte, totalmente engajadas no liberalismo e na independência femininas. A ideia era subverter as imagens típicas, retirando o teor de espetacularização e de objeto sexual que histórias de ação traziam para personagens femininas. Para tanto, as duas passaram 10 dias em Nova Iorque, cercadas por policiais mulheres.

Avedon se recorda, ‘as policiais femininas que nós encontramos eram principalmente e acima de tudo policiais. Diferente de Angie Dickinson em **Police Woman**, que passaria pó no nariz antes de sair para golpear alguém, essas mulheres se consideravam seriamente como oficiais da polícia.’ Ambas, Corday e Avedon estavam convencidas que a única forma para **Cagney and Lacey** funcionar era para elas criarem mulheres fortes e maduras com senso de humor (1994, pag.17 e 18).

Tal painel contraventor trouxe inúmeras negativas quando o material fora apresentado aos estúdios, fazendo com que a história ficasse retida às páginas do roteiro por muito tempo. Os possíveis produtores alegavam que as protagonistas não eram femininas, nem suaves. Somente em 1980, resolveram tentar vender a ideia mais uma vez como uma série semanal. No entanto, para não correrem riscos, o sinal verde dado solicitava ironicamente que um filme para a TV fosse criado. De imediato, vale destacar que **Cagney and Lacey** teve três inícios distintos, modificando a cara da personagem Cagney. Somente Tyne Daly sempre fora Lacey em todo o tempo. Primeiro desenvolveram esse *TV movie*, veiculado em outubro de 1981, com Loretta Swit interpretando a detetive. Apesar dos gastos altos, a audiência agradeu.

Quando houve a conquista do retorno como série dramática, para testar realmente o potencial, Swit tinha compromisso com outra série de sucesso, **M*A*S*H**. Então, a seguinte Cagney fora interpretada por Meg Foster, a contragosto do canal de TV, em apenas seis episódios, o que ocasionou uma avalanche de críticas e problemas, porque a atriz passava uma postura e uma fisionomia muito masculinizadas, considerada lésbica por sinal, ao contrário de Swit, cuja atuação agregava um elemento mais brando de feminismo à força furiosa de Tyne Daly.

Com o cancelamento anunciado, o público respondeu aumentando a audiência dos episódios postos no ar novamente, num horário mais tarde do verão de 1982. O aval para a segunda temporada veio com uma condição, a terceira substituição. Dali em diante, Sheron Gless assumiu o papel (depois de muito receio e conversa com os produtores e as criadoras que asseguraram que sempre a tiveram em mente para a história), alavancando ainda mais a série ao recriar uma dinâmica interessante, mais leve e cômica, entre a dupla de policiais. Muitos consideram que a última aquisição garantiu a permanência pela química na telinha, mesmo com constantes disputas de tempo em cena e closes individuais. É uma série, portanto, que realmente possui uma heroína de tripla face. Para quem se cansou, ainda houve mais um cancelamento em 1983, cuja volta atrás aconteceu pela avalanche de cartas, atestando a popularidade do tipo de abordagem mais maduro das mulheres, e também pelas quatro indicações ao EMMY, considerado o Oscar da TV norte-americana, incluindo melhor série. Naquela cerimônia, Tyne Daly levou o primeiro dos quatro prêmios de melhor atriz em série dramática pela personagem Lacey. Uma vez que este trabalho trata de pilotos, a análise irá recair sobre o episódio⁵ “Bang, Bang, You’re Dead (a.k.a. You Call This Plain Clothes?)”⁶, estrelado pela segunda Cagney e apresentado em 25 de março de 1982.

Após um breve clipe introdutório com imagens das duas detetives em Nova Iorque, correndo pelas ruas, prendendo um suspeito, recebendo a promoção e os distintivos, a história se inicia de maneira similar a **Police Woman**, abordando a prostituição. Ao contrário, as policiais não estão patrulhando, mas sim disfarçadas, com direito a perucas e roupas glamorosas, transmutando-as em verdadeiras garotas de programa numa típica rua movimentada. Apesar de desejarem romper, as criadoras recaem no lugar comum do assunto meretrício. Cagney se aproxima da parceira e pergunta se há algum indício de ação. Pregoando pela leveza, Lacey responde apenas os pés, por estarem doendo. Cagney debocha se ela não está curtindo as luzes que brilham na cidade. A comédia, tom inerente em todo o

⁵ Esse episódio está disponível por completo em: <https://www.youtube.com/watch?v=gBSanQUtIpg> (Acesso em 22 de junho de 2016).

⁶ Tradução: “Bang, Bang, Você Está Morto (também conhecido como Você Chama Isso de Roupas Simples?). O termo a.k.a. é uma abreviatura para *also known as*.

piloto, permanece quando Lacey sugere dizendo aos próprios peitos para irem embora e encerrar a noite. Na verdade, ela tem uma escuta no corpo, conectada à equipe policial que se vai num furgão. Sozinhas, as duas devem buscar o carro estacionado em outra rua.



As atrizes Tyne Daly e Loretta Swit foram as primeiras a interpretar Lacey e Cagney respectivamente.

No trajeto, passam por um beco escuro, numa rápida conversa pela qual se percebe, de maneira superficial, como são os perfis de cada. Cagney está agitada, empolgada com todo o trabalho, já Lacey, saudosista, reclama que não janta com a família em duas semanas. Nesse momento, um homem pula de uma escada de incêndio, assustando-as. Ele pergunta se querem ganhar dinheiro fácil, elas recusam, dizendo que vão pra casa. Rapidamente, ele revela não se tratar de programa, na verdade, conta que está sendo vigiado. Com isso, elas se interessam, procurando saber mais. O indivíduo explica, então, que precisa fazer uma entrega. Antes mesmo de terminar de repassar as instruções, as duas, mesmo aparentando vulnerabilidade pelas roupas, pegam-no e algemam-no. Como boas policiais, anunciam o que estão fazendo, além de comunicarem os direitos do recém-detido. Pela lei norte-americana, todo policial deve recitar o chamado *Miranda Rights* numa prisão.

Outra sinalização de ruptura se passa a seguir, quando chegam à delegacia. Claramente os variados e sérios policiais, vestidos formalmente, contrastam com a dupla, entrosada e de alto astral, ainda caracterizadas. Inclusive, elas zombam dois colegas ao subirem as escadas, mandando-lhes beijinhos. Se Pepper era apenas parte de uma equipe, um quase acessório, parece que as duas, embora integrantes de uma, garantem peculiaridade e buscam agir com alguma independência. Ao se depararem com o chefe, tenente Bert Samuels (Al Waxman), este corta o elogio que o parceiro Mark Petrie (Carl Lumbly) fazia pela atuação

prévia, solicitando que todos voltem a tratar de assuntos do homicídio. Mais combativa, Cagney pede, se possível, para trocarem de roupas primeiramente. Samuels, além de debochar da aparência da policial, desmerece o trabalho de ambas, comentando que deram sorte com a captura do homem vigiado, como se desse voz à uma parte da sociedade que não vê a potencialidade feminina. Lacey traduz a indignação da parceira perguntando o que devem fazer para provar que são capazes. Por sinal, essa indagação torna-se a alegoria central daquilo que pautará as protagonistas, isto é, configura-se na superação que devem alcançar. Elas agem, questionam e buscam movidas para provar ao redor, nesse episódio de apresentação, a capacidade como profissionais engajadas e sérias. A jornada como heroínas perpassará sempre a conciliação de um trabalho exemplar, sobrepujando as visões distorcidas e desmerecedoras, sem olvidar os desejos e os anseios pessoais que qualquer pessoa há de vir a ter.

Diferente da linha única voltada à corporação, criada em **Police Woman**, ao longo da história, cada uma da dupla vai apresentar objetivos individuais em jogo a serem conciliados com os perigos e as dificuldades da profissão. Também não deixa de ser uma reflexão para o público, porque os meios de comunicação vinham apresentando as mulheres de maneira estereotipada e plana. Com a afronta e o desafio, busca-se propor uma mudança de perfil da audiência para que se prepare e transforme a maneira de ver, perceber e considerar o arcabouço feminino.

A teledramaturgia é um espetáculo porque tem a finalidade de entreter; mas, paradoxalmente, ao criar, pela ficção, uma outra realidade, ela pode, além de servir de válvula de escape a tensões, penetrar no cotidiano do espectador, de forma a que ele possa rever-se na própria realidade, assumindo, assim, a função de um trabalho artístico, aliada às técnicas e ao conteúdo, com sua dimensão social (Figueiredo, 2003, pág.81).

No caso, no âmbito da coletividade, **Cagney and Lacey** vai apontar e traçar as distâncias, os preconceitos, os entraves e as diferenciações de tratamento entre os gêneros dentro da polícia, mas que poderiam ser em qualquer local ou ambiente de trabalho, de maneira generalista. Por exemplo, embora tenham desempenhado uma boa tarefa, o chefe anuncia que os investigadores ainda permanecem sem nada concreto, tendo as duas, sem qualquer abertura para discussão, que voltar a campo como prostitutas disfarçadas, procurando por informações, enquanto o resto da delegacia cuida de situações emergenciais e mais sérias.

No vestiário, a análise da segregação de gêneros torna-se menos sutil, mais clara e decisiva. Enquanto se arrumam, Cagney comenta que poderia ser pior, dizendo que, se fosse pelo chefe, policiais femininas ainda estariam devolvendo crianças perdidas e procurando prisioneiras foragidas. Nessa oportunidade, o espírito inovador, independente e autônomo dela

também se destaca ao propor que interroguem, por conta própria, Vinnie, o indivíduo preso por elas anteriormente, ou até mesmo arranjar uma situação para que ele as leve até o chefe. Cautelosa, Lacey lembra que *big boss* se trata de máfia. E as duas estão numa divisão de homicídio. No entanto, a contestadora questiona se a colega deseja ficar usando aquelas roupas de prostituta pra sempre. A amiga responde que quer viver pra sempre. A outra resmunga para que seja mais criativa, contando, a fim de transmitir confiança, sobre um interrogatório pretérito no qual fez um indivíduo chorar e revelar tudo. Não adianta, Mary Beth Lacey quer ir pra casa. E ela se vai vestida em parte com os figurinos do trabalho nas ruas como presente para o marido que a espera. Ao contrário de famílias anteriores da ficção, Harvey Lacey (John Karlen) é quem faz o jantar, espera pela mulher e abre a porta para recebê-la. Apesar de querer seduzi-lo, o esposo logo conta as dificuldades que teve de enfrentar. Um filho brigou na escola, o outro precisa de óculos. Ela o corta e pede para ser olhada, dizendo que sabe que é uma policial, mas também é uma mulher, louca pelo marido. Ou seja, demonstra várias facetas igual a qualquer indivíduo, não se configura apenas como policial dedicada ao empenho durante todo o episódio conforme sucedera com Pepper. Enfim, Harvey a puxa para os braços.

No dia seguinte, o assunto desafio no trabalho volta com o reencontro da dupla. Lacey defende que estão numa posição de transição, todos trabalhando, não há razão para arriscar. Porém, Chris Cagney é ambiciosa. É policial, virou detetive, agora busca ser chefe. Com esta interação firma-se a dualidade entre ambas. Uma tem deveres domésticos, enquanto a outra foca na carreira. A atuação dentro da corporação levará em conta essas duas prerrogativas. Lacey deseja que as coisas fiquem como estão, logo serão recolocadas em outra missão. Já Cagney está irritada com a situação, acha que daqui a pouco trabalharão com os peitos de fora. Aproveita para contar que ontem fora designada pelo chefe a comprar um presente para a esposa dele. Beth, então, repudia o chefe, considerando-o um porco (*pig*), termo em inglês que denota um homem repugnante. E brincando, também rejeita o desejo da parceira em lidar com a máfia dizendo que se o fizerem, acabarão como costeletas de porco, devendo deixar o caso para a divisão de narcóticos. Chris insiste para se encontrarem com Vinnie à noite. Beth só quer ir pra casa. No entanto, aparentemente ganhará a insistência da primeira.

Nesse ínterim, Mark reporta ao tenente sobre o homicídio de uma prostituta, dilacerada, diretamente da pesada cena do crime. Não há testemunhas. As duas chegam à delegacia quando outro policial, Victor Isbecki (Martin Kove), cita achados de um caso. Elas tentam se envolver, saber a respeito e comentar, porém, são despachadas novamente para vestirem os trajes de disfarce. A todo custo, Cagney quer se mostrar útil, até mesmo valendo-

se de uma investigação de sequestro na qual uma senhora, com medo de o filho se prejudicar se cooperar, não quer prestar depoimento. Por isso, sugere que Lacey vá interrogá-la, de mãe pra mãe. Samuels rechaça a ideia, é pra deixar o caso com a polícia federal. Chris não se mantém satisfeita e questiona a razão de permitir os outros levarem todo o crédito. Mais claro, ele a expulsa dizendo que precisa conversar com os homens dele, destaque na palavra masculina. Para combater o descaso, sem sair de perto, as mulheres iniciam uma conversa frívola sobre jantar. Cagney quer a receita de um prato. A parceira entende e rebate que primeiro precisa comprar um porco, num velado deboche ao chefe, realçando que é possível achar um em qualquer lugar da cidade. Mary Beth aprofunda a grosseria ao comentar que não se deve comprar um gordo e velho porco, tem que ser um suculento e firme. Nesse momento, já está virada para o tenente que se zanga e pede pelo fim da conversa truncada. Provocando-as, passa o recente caso de homicídio para elas, que saem prontamente. Os colegas olham-no assustados por ter designado duas mulheres num crime daquele calibre. É exatamente o intento: coloca-las de cara com um incidente bárbaro para que voltem pedindo pela investigação prévia.

O público não vê a cena do crime, no entanto, a música de fundo e as reações dos policiais masculinos (um deles anuncia que as mulheres não irão gostar do que vão ver, saindo do local com náuseas) já denotam a atrocidade, confirmada com a reação da segura Cagney, que quer se retirar, querendo vomitar. Lacey, por sua vez, mostra firmeza e, séria, afirma que a amiga não ousaria fazer isso. Um indivíduo, talvez um perito, brinca que pelo menos a vítima morreu calçada com botas. Abalada, Chris avança, pronta para bater, sendo contida pela parceira que a leva para fora do quarto de hotel, sem ordenar, o quanto antes, pelas impressões digitais. Num parque, tendo as Torres Gêmeas de fundo, Mary Beth tenta consolar a amiga que ainda tem a imagem da vítima na cabeça. Nessa oportunidade, analisa a própria situação, dizendo que se considerava durona, além de achar que a corporação possa estar certa sobre a posição feminina na atuação policial. Por ter um perfil mais compreensível, Lacey aponta que em crimes de homicídios, todos devem passar por essa experiência chocante e traumática.

Na verdade, esse momento emotivo pode ser considerado uma amenização (ou diminuição) para as duas personagens. Designadas para o caso, embora tenha vários policiais na cena do crime, deveriam continuar no espaço, anotando os detalhes, procurando informações, entrevistando possíveis testemunhas no hotel. Afinal, de maneira geral, espera-se que uma investigação bem conduzida leve a identificar, prender e processar o autor. Para tanto, “investigadores efetivos são emocionalmente bem equilibrados, destacados,

inquisitivos, suspeitos, perspicazes, autodisciplinados e perseverantes. Investigação é altamente estressante e envolve muitas decisões. Por isso, requer estabilidade emocional” (Hess e Orthmann, 2010, pág. 11).

Não é isso que a cena retrata implicitamente, porque, em termos reais e policiais, aparenta inverossimilhança com a conduta esperada, ainda mais das duas protagonistas que já estão no ramo há muito tempo. No entanto, em quesitos narrativos, esta situação vira uma forma de se sacramentar as dificuldades a serem vencidas pela dupla de heroínas. Uma coisa é querer, na teoria, realizar um sonho ou uma tarefa; na prática, tudo é diferente. Por isso, Chris, inconsolável, atesta que por oito anos tem desejado estar numa divisão de homicídios. E acaba chorando pela forma como reagiu. Mostrando a camaradagem, Lacey oferece a oportunidade de, naquela vez, a durona de sempre se apoiar nela. Recompondo-se, responde que não precisa de ninguém, voltando a ser a garota determinada que busca e aparenta ser. Vivenciamos mais um momento de dúvida, outros virão ainda nesse episódio. Da mesma maneira que em **Police Woman**, questionamentos, permeados, nesse caso, pela forte e importante amizade nutrida, perpassam a trajetória de heróis. Tornam-se importantes para se avaliar a épica jornada e ampliar a propulsão.

De volta à delegacia, debatendo informações, após uma ponderação de Chris, mais uma vez, são desrespeitadas pelo chefe que comenta o fato de ninguém ter imaginado as duas tornando-se detetives. Depois, ele retoma o tom investigativo e questiona o que mais havia no relatório inicial. Lacey pontua que não ocorreu conjunção carnal, levando a conclusão de que se trata de um maníaco. O tenente explica filosoficamente que o autor do delito não está atrás do corpo das prostitutas, mas sim, das vidas delas. Embora não tenha havido a prática sexual, a teoria psicológica apresentada na história tende a ser corroborada pelos estudos desse tipo de crime. Pesquisadores da área de criminologia alegam a existência de um ciclo de atuação do autor de delitos sexuais. O predador raramente comete a ofensa espontaneamente. Conforme a elucidação do caso dentro da narrativa mostrará, previamente subsistem planejamento e observação. Para Karen J. Terry, nos estudos aprofundados sobre “Sexual offenses and offenders”,

o ciclo da ofensa descreve uma interação dos pensamentos, sentimentos e comportamentos do delinquente. O ciclo mostra como o abuso sexual não é um conjunto de atos aleatórios, mas em vez, é o resultado de uma série de decisões multideterminadas. Uma vez que começa, este ciclo de ofensa é capaz de continuar, porque os ofensores neutralizam seus sentimentos de culpa, vergonha e responsabilidade mediante distorções cognitivas (2013, pág 71).

Pelo bem e agito da trama, já fica nítido que mais ataques virão, pois o perigo gera boa dose de suspense. Logo, pela falta de pistas, Samuels vai até um arquivo e pega as roupas 'simples' usadas pelas protagonistas como prostitutas. Cagney tenta argumentar que são detetives, não policiais disfarçadas. Contudo, o chefe se impõe no argumento de que elas são *homicide details*, uma espécie de complementação detalhista, apregoada pela tradução do segundo termo, ao trabalho da unidade de homicídios. No sistema convencional norte-americano, tal segmento possui atuação bem ampla e diversificada. Pode investigar situações menores como disparo de armas e latrocínios, ou dar ajuda às especificidades de crimes tão minuciosos e complexos. A fim de impulsioná-las, o tenente justifica que ninguém quer menosprezá-las, contudo, estão lidando com um maníaco. Instruindo-as, reforça que se forem abordadas para tirarem a roupa, não devem perder tempo, tendo de descartar o sujeito.



Constantemente no piloto, a contragosto, Lacey e Cagney (Meg Foster) disfarçam-se de prostitutas.

Mais uma diferenciação dos sexos é apontada, quando Mary Beth aproveita para questionar o superior. Se não houvesse policiais femininas, a investigação seria conduzida por homens, da forma convencional? Ele confirma e, de maneira jocosa, comenta que a atual

situação, com duas mulheres na equipe, é uma “sorte”, porque ao inverter a ordem, vão fazer o criminoso ir atrás das detetives. Para tanto, planejam como será a futura cobertura do turno. Cagney ficará nas esquinas, enquanto Lacey irá para os quartos de um hotel, abordando os clientes-suspeitos. O detetive Mark instrui para que a policial, com escutas no corpo, não seja uma heroína caso algo esteja errado. Basta chamar ajuda da equipe. O outro policial, Victor, também se dirige às duas com ares protetivos, como se a dupla não fosse capaz de se defender. Ele pontua que, não importa o quão boas podem ser para se safarem da situação, estarão em perigo contra qualquer um por serem mulheres (o fechamento do caso, todavia, mostrará como a constatação é errônea). De qualquer forma, instrui para que chamem por auxílio imediatamente se alguém chegar a tocar no cabelo de uma delas. Antes de o trabalho ser iniciado às 10 da noite, todos terão uma pausa. Beth chama a parceira para jantarem. Esta rebate convidando-a a entrevistarem Vinnie.

No carro, no meio do trânsito, elas discutem o gancho da busca paralela. Lacey não concorda com a ambição da amiga, pois já estão num caso com potencial, pra que se envolverem numa investigação de drogas? Cagney quer que a parceira abra os olhos para novas oportunidades, ou seja, que esteja disposta a embarcar na quebra e na ruptura em prol de caminhos mais incomuns, típicos de heróis. Mary Beth alega que há um exagero na conduta de Chris, não tendo mais certeza do que move a colega. Esta, por outro lado, não quer ficar presa ao que fazem por mais tempo, por isso anseia por investigarem o rastro de dentro do cartel de entorpecentes, por meio de Vinnie, que é um verdadeiro perdedor e precisa cuidar da esposa doente e das filhas. Já que é um entregador inútil no esquema, Lacey questiona o que ele poderia saber da máfia. Utilizando-se de um conselho do pai, Cagney diz que se quiserem achar algo, devem ir muito acima ou até o cara muito abaixo. No entanto, com mais uma recusa, alega que mais pessoas morrem nas ruas por causa de drogas do que de outros crimes, especialmente as prostitutas. Irritada, May Beth grita que vai pra casa, jantar, convidando a parceira. Irritada, Chris também fica ao saber que ela comentou com Harvey, o esposo, sobre o caso, pois não devia por ser uma policial. Lacey diz que sabe o que é: uma policial-esposa-mãe, com ênfase no esposa-mãe. Por isso, não vai sair procurando problema, já existem muitos só de fazer o trabalho ordeiro. Se Chris quer ser uma pessoa super-heroína, com ênfase no super-heroína, atuará sozinha.

No desenrolar desse diálogo, fica nítida a clara diferenciação de perfis para a primeira dupla de protagonistas num seriado policial. Utilizando a tipologia de deusa, desenvolvida por Jennifer Barker Woolger e Roger J. Woolger, conseguimos entender claramente o que determina cada uma delas. O casal defende que as mulheres, além das

imagens e ícones que nos rodeiam, podem ser expressas por meio de uma descrição psicológica que se vale do arquétipo, da narrativa ou da epopeia de uma das seis figuras mais proeminentes da mitologia grega: Afrodite, Ártemis, Atena, Deméter, Hera e Perséfone. Chegam a defender que não apenas uma, mas um conjunto de deusas corresponde aos comportamentos e às configurações psicológicas de cada mulher.

Os nomes e as histórias que os antigos atribuíam a essas forças refletiam, portanto, o modo de vê-las como formas vivas e personificadas daquilo que hoje chamamos complexos. As deusas personificam em seus mitos as muitas e variadas, mas, não obstante, *típicas* maneiras que uma mulher pode ser levada a adotar e a sentir quando apaixonada (Afrodite), ou quando inspirada por um ideal (Atena), ou quando absorva em seu papel de mãe (Deméter), por exemplo. (...) Devido à inclinação fortemente racionalista de nosso sistema educacional, nós, em nossa superioridade, tendemos a considerar os mitos antigos – as histórias dos deuses, deusas e heróis – como bobagens supersticiosas. Na realidade, porém, eles representam uma psicologia altamente sofisticada que simplesmente não é expressa nos termos das abstrações mecanicistas da psicologia acadêmica, e sim numa linguagem poética de imagens e narrativas dramáticas (2004, pág. 17).

Assim, as situações, impulsos e anseios de Cagney fazem-na estar ligada à dupla, (ou díade, como os autores pontuam) das deusas independentes, Atena e Ártemis, pois ambas portam armas à maneira masculina, não possuem companheiros, valorizam a solidão. Especificamente, pela primeira, herda-se o jeito extrovertido e propenso a atuar em grupo (Chris faz muita questão que a colega participe das atuações policiais), a realização profissional numa carreira (o que mais quer é se tornar chefe), envolvendo-se com justiça social (não consegue cruzar os braços na oportunidade de combater o cartel de drogas). Pela segunda, traz-se a aventura, um tom maior de isolamento (não conhecemos ainda o passado familiar de origem) e cultura física. Lacey recai sobre as deusas da família, Hera e Deméter⁷. Esta se destaca pelo cuidado e preocupação com os filhos, pela generosidade. Aquela, com caráter forte, preza pelo casamento, pela convivência com o homem, pelo bem estar do mundo exterior (Mary Beth sempre prioriza o relacionamento em casa, se incomoda pelas ausências, não quer se arriscar por causa dos familiares, consola como uma figura materna).

Falando em convívio, no jantar com o esposo, as duas não se seguram. Comentam assuntos policiais, debatendo pensamentos e suposições sobre as investigações, inclusive se o autor dos homicídios não seria uma mulher. Com um olhar duro e fechado, Harvey apenas come durante a interação tão íntima, até que explode, pedindo se não poderiam deixar tudo isso de polícia para depois, porque só gostaria de ter um jantar com a mulher e uma amiga.

⁷ Em relação às junções, Hera está junto de Perséfone, na díade do poder; Deméter e Afrodite compõem a do amor.

Com o clima pesado, só cabe a Chris elogiar o ótimo jantar feito pelo homem. O telefone toca, Cagney sai para atender. Nesse instante, ele comenta com a esposa que a colega só sabe pensar em *cops and robs*, ou seja, policiais e roubos. Por esse motivo, ela deveria desejar um parceiro que fosse casado também e buscasse estar em casa com a família, e não atrás de confusão.

De volta ao trabalho na rua, disfarçadas, com objetivo de angariar informações sobre o maníaco, elas abordam uma garota de programa que bebe sozinha. Esta conta que precisa da ajuda etílica para sair à noite. Cagney estranha, perguntando se não paga por proteção. Ela ri, respondendo que proteger de assassino é tarefa da polícia. Irônica, adentrando no personagem, Lacey arremata que a polícia não protege ninguém. Chris concorda, pois a segurança nunca está por perto quando se precisa. Quando se separam, Cagney, ainda com a prostituta, encontra com um padre que reconhece estar diante de um rosto novo nas ruas da cidade. Quando os três se despedem, as duas caminham sendo observadas por um sujeito no escuro, o mesmo que conversava nas escadarias com o padre antes da interação com as garotas. Rapidamente, o piloto mostra a atitude de planejamento do delinquente, condizente com o que se costuma esperar de um assassino em série.

A mesma garota de programa tenta tomar o táxi no qual está o agente Mark, de guarda, fingindo. Ela reconhece se tratar de um policial, ficando feliz com a constatação, contrariando a conversa prévia com a dupla de detetives. Na porta do hotel, um cliente se aproxima de Mary Beth. Ambos adentram no recinto. No quarto, ele combina o valor, retira as roupas e ordena que ela faça o mesmo. Com a inanição, o homem suspeita de furto. A policial dá uma desculpa, alegando que precisa tirar os braceletes antes do casaco. Então, o cliente puxa a mão dela, partindo para agressão. Do lado de fora, Cagney escuta. Chega a carregar a arma e se prepara para entrar. Contudo, Mary Beth, sempre incorporando a personagem, diz que teve um dia ruim aliado a uma dor de cabeça. O indivíduo se revolta, porque a própria esposa tem enxaquecas. Com isso, deixa o programa no momento em que Chris iria arrombar a porta. As duas sorriem com a forma inusitada como a situação terminara.

No dia seguinte, novamente na delegacia, a equipe revisa o caso, comentando as idades das vítimas e os locais dos crimes. Lacey sinaliza que todas as prostitutas são brancas, o que poderia ser um crime de raça. Cagney lê um laudo psicológico sobre o perfil do criminoso baseado no fato de que não há relações sexuais com as presas. O chefe, embora tenha se valido de uma constatação da Psicologia anteriormente, não quer saber de tais motivos, busca apenas que os assassinatos acabem. Uma nova abordagem de investigação é sugerida por meio de entrevistas com informantes da rua, amigos e familiares das falecidas.

Parte disso já fora feito, resultando em nada. Uma ligação suspeita interrompe a reunião. Cagney conversa com um suposto tio que conta sobre Vinnie ter arrumado um novo trabalho. Olhando-se, Lacey sabe do estratagema. Por isso, dá um jeito de escapulir também. No corredor, a parceira espera e revela que Vinnie fora solto mediante fiança. Com isso, Mary Beth, preocupada e não curiosa, descobre que a amiga se manteve investigando o caso escondida. Aparentemente, não mais.

Num bairro suburbano de Nova Iorque, junto de crianças brincando de polícia e ladrão, aparece o afiançado. Elas o abordam quando ele acaba de fingir que fora baleado na brincadeira. O homem não gosta de conversar com policiais, é perigoso, pede pra ser deixado em paz. Vivencia a possibilidade de pegar uma sentença de prisão perpétua como traficante. Se falar com a dupla, pode acabar morto. Chris diz que cuidarão dele. Diante da incredulidade, partem para a técnica de bom e mau policial a fim de alcançar alguma abertura ou empatia. Oposto aos perfis reais, Lacey transforma-se numa durona, encurralando-o na parede. Já Cagney fica toda doce, comentando as preocupações que o cercam por causa da esposa e dos filhos. Vinnie percebe o truque, sugerindo que fosse ao contrário, porque Chris é mais “boca grande”. Diante do fracasso, Mary Beth se revolta, alegando que não deveriam ter vindo. Afinal, ela sabe do que pode ou não fazer, e não consegue realizar essa abordagem de interrogação. Cagney corta a digressão para perguntar se ele vai ou não entregar o que possui de conhecimento do cartel. Pela recusa, Lacey argumenta entender os motivos por estar assustado, pois o caso também é grandioso pra dupla. Ela sabe que existe medo diante da delação sobre drogas de Vinnie e emenda o assunto nos dois filhos no sistema educacional público, sendo que toda estatística diz que um deles vai se drogar antes do ensino médio. Quase em lágrimas, pontua que algo precisa ser feito contra isso e se retira. Sozinho com Cagney, Vinnie reitera não saber de nada. Na despedida, ela coloca um cartão com contatos na boina dele, indicando que ligue quando as crianças estiverem em perigo. Apesar de não terem nada, ambas se cumprimentam pelo sucesso, saindo do local satisfeitas.

A próxima ação da bem entrosada dupla é entrevistar a mãe de uma das vítimas, que acaba de chegar na *Big Apple*. Chris deseja olhar os únicos objetos remanescentes da garota. Em choro pela vida precocemente terminada da filha, a progenitora se agarra nos ombros maternos de Lacey, enquanto se dá a vistoria. Cagney mostra um cordão com uma cruz para a parceira.

Na delegacia, após olharem fotos das garotas assassinadas, ambas estão prestes a reportarem a descoberta ao chefe, mas Chris impede a revelação de que todas usavam crucifixo. É uma informação que deve ser retida. A parceira não concorda, pois o tenente é

um superior. Chris, jocosamente, diz que ele está ocupado, contam depois. De maneira a sinalizar as diferenças de tratamento, Mary Beth alega que não precisam ser duas vezes melhores para serem iguais. Uma nova ligação do suposto tio de Cagney corta a discussão. De volta às ruas caracterizadas, a dupla se encontra com Vinnie. Antes de tudo, ele também as zomba, comentando que os trajes são muitos chamativos pra policiais. Chris responde que, ao se fazer um trabalho de homem, não se quer que pensem que perdeu a feminilidade. Preocupado, ele conta que recebeu uma ligação, desejando-o numa nova área. É uma carga grande, devendo encontrar com pessoas nas docas, em três dias. Porém, não sabe a identidade desses contatos. No final, elas revelam que darão uma palavrinha positiva na promotoria, pedem para que ele trate bem as crianças e procure um novo emprego. Isso mostra o bom coração e a grande afetuosidade, típicos da figura feminina. Ou não seria de uma heroína? Segundo Campbell, heróis e semideuses nascem como seres motivados pela compaixão, não pelo domínio ou autopreservação. “A moral, suponho, é que as exigências básicas para uma carreira heroica são as virtudes cavaleirescas da lealdade, da temperança e da coragem” (1990, pág. 163). Tal tríade tende a ser posta em análise na apresentação do episódio-piloto de **Cagney and Lacey** para testar se elas carregam ou não esses predicados.

Em mais uma ronda como disfarçadas, a dupla acrescenta à indumentária um cordão com crucifixo. O detalhe passa despercebido pelos homens da delegacia que só têm olhos para os decotes e as roupas chamativas. Outra vez, Mark alerta para que se houver problema, basta chamar pelas escutas e estarão lá. Em frente ao hotel, Cagney sai para conversar com o padre, enquanto Lacey vai averiguar as ruas. Na igreja, topa com o mesmo sujeito que a espionou antes. Por breves segundos, se avaliam. Dentro, outros olhares a julgam, incluindo o susto do coroinha ao ser tocado pela policial travestida de prostituta. Numa outra cena, o mesmo homem-observador da Igreja olha Lacey passando. Já no confessionário, usando do artifício de não se sentir protegida pela polícia, Chris busca sondar informações com o sacerdote, revelando que todas as assassinadas eram católicas. Ele fica ligeiramente assustado com a informação de que alguém considera as garotas amaldiçoadas pelo que são, por isso as matam. Assim, ela questiona se o eclesiástico conhece alguém que odeia as garotas de programa. Porque se alguém confessar, o padre pode avisar (é interessante ela usar o pronome oblíquo átono 'nos' junto do verbo, provavelmente se referindo a nós, policiais, mas o que o padre vê é mais uma ‘mulher de vida fácil’). Este acaba arrematando que se alguém for até o confessionário com tais ideias, irá convencê-lo de que tem passado pelo caminho do mal, decidido a mudar os propósitos do indivíduo.

Enfim, os telespectadores vão assistir ao bandido em ação, nem que seja bem brevemente. Por meio das escadas de incêndio, o criminoso chega até a janela do quarto onde está a garota que em cenas anteriores, conversou com as policiais. Ela acaba de despachar um cliente. Pelo espelho, vemo-lo saltar do parapeito e atacar. No entanto, assim que a vítima se assusta, ocorre um corte na cena, voltando a história para a dupla de protagonistas. Antes de entrar no hotel, Cagney ordena que a amiga mostre mais o crucifixo. Lacey não fica sozinha por muito tempo, um homem chega e a leva pra dentro, praticamente à força. Os agentes em cobertura notam. No quarto, ele se despe com muita rapidez. Assim que Mary Beth comenta a respeito da cara de malvado, Chris adentra no recinto com arma em punho. Quando os parceiros chegam, o cliente já está imobilizado e algemado. O próximo passo é leva-lo para a delegacia a fim de identificá-lo. Sozinhas, as duas comentam sobre a dúvida se realmente era o maníaco, pois este quer as almas, não está interessado em possuir os corpos. Quando decide lavar o rosto, Lacey abre uma porta e grita, deparando-se com a mais nova morta.

Do lado de fora, as duas conversam. Beth não se conforma, por ser uma policial, de ter gritado. Experimenta, então, o mesmo sentimento de incapacidade que Cagney teve no início do episódio. A amiga também a consola, dizendo que era uma situação pra tanto. Os outros agentes retornam, contando que o algemado, na verdade, trabalha na prefeitura. Diante do fracasso, Lacey retira a peruca e dá fim aos trabalhos, explicando que já teve muito naquela noite. Chris a observa sair de carro.

Mesmo afastadas, as interações seguintes confirmam o perfil de deusas. Condizente com Atena, focada no dever, Cagney pergunta aos rapazes se querem voltar ao trabalho, porque a noite ainda é uma criança. Os dois colegas concordam, porém Victor, totalmente não profissional, passa uma cantada nela, propondo uma ida a uma lanchonete. Sem sequer explodindo em raiva como ocorrera previamente, ela se digna a apenas chamar Mark para seguirem rumo, longe do policial inoportuno. Já em casa, de pijamas, Lacey escuta a ponderação de Harvey de que nunca quis que ela não trabalhasse, apenas tem implicância com os turnos à noite. Bocejando, incorporada no perfil da deusa Deméter em busca do bem estar familiar, chama-o pra cama. Ele grita do banheiro que a mulher deve se lembrar de que é uma esposa. Com segundas intenções, clama novamente pelo marido nos lençóis. Amenizando, diz que não quer soar crítico, pois acha a mulher formidável. Enfim, a caminho do leito, comenta que Chris é diferente, talvez ela não ligue para tarefas noturnas. No entanto, não é correspondido. Mary Beth, valendo-se da mitologia, já está nos braços de Morfeu.

De volta às ruas, os policiais já retomaram as posições de guarda e espionagem, porém, por pouco tempo. Pela escuta nos seios, Chris encerra a ronda, está detonada. Vestindo

o casaco de pele, se vira para a janela e dá de cara com o maníaco no parapeito, prestes a atacá-la. Quando pisa dentro do quarto, ele fala que é uma vizinhança perigosa, e garotas católicas como ela deveriam ser mais cuidadosas. Uma faca sobressai às vistas da policial. A princípio, ela se move, quase numa dança, em direção à janela, sendo bloqueada pelo agressor. Recuando, Cagney espera que ele avance para se desviar. Com isso, consegue empurrá-lo com força contra a parede. Demonstrando técnica nas artes marciais (evidente traço da deusa Ártemis), foge dos golpes, até que consegue acertá-lo na barriga, derrubando-o. Uma joelhada apaga os sentidos do sujeito. O próximo passo é algemá-lo.

Preocupada e rápida como um trovão, Lacey adentra na delegacia atrás da parceira. Cobra se Cagney não sabe nada sobre trabalho em equipe ou amizade. Por ter se colocado em perigo, Mary Beth considera que viverá o resto da vida achando que foi culpa dela. Chris apenas argumenta que se não tivesse lá, outra menina teria sido morta. O clima fica mais pesado quando Lacey acusa que, no fundo, a policial queria agir sozinha. Com isso, faz outra digressão a respeito dos padrões de cada: para ela, é apenas um trabalho a ser bem feito, para Chris, é algo... Esta interrompe confessando que tem apertado Lacey. A amiga, enfim, encontra as palavras, Cagney quer ser uma estrela. Para se desculpar, diz que talvez tenha assistido muitos filmes quando era criança. Porém, revela que Mary Beth está certa no desejo de ser uma estrela. E pergunta se quer um autógrafo. A sinceridade e o deboche derrubam o momento pesado, restando a camaradagem ao final. Rindo, batem testa com testa. Os homens da delegacia sorriem com a cena dramática e íntima. Abraçadas, saem de cena, provando que, apesar do trabalho árduo e sério, predomina a parceria, o companheirismo e a afetividade entre a dupla. Mesmo com os percalços vivenciados, realizaram a tarefa e mudaram um pouco, aprenderam algo sobre si mesmas. Este show sempre foi sobre personagens, suas experiências e reações, em relação a todo tipo de situação, como as pressões de trabalho e familiares.

Toda essa gama de sentimentos, aliada às problemáticas apresentadas como drogas, família, câncer, superação diária, atestam a transição, típica dos anos 1980, experimentada por **Cagney And Lacey**. Da década de 1970, herdou a temática de histórias policiais, com aventura e glamour, para abraçá-la num contexto mais dinâmico e realista de uma época que se voltava para a exploração de problemas sociais, a fim de mostrar a capacidade de duas mulheres se imporem e terem sucesso num ambiente deveras masculinizado. De forma mediata, essa era a realização que a trajetória do show deveria buscar perante a audiência.

Não apenas pelos 14 prêmios EMMYs conquistados, dois de melhor série (em 1985 e 1986) e seis consecutivos de melhor atriz para as protagonistas (Tine Daly levou em 1983 a 1985 e em 1988; Sheron Glass conquistou as estatuetas em 1986 e 1987), atestam o sucesso da empreitada. Principalmente, a série valeu-se de uma intrincada relação com um público interessado e cativo, capaz de se identificar e defender as trajetórias de duas diferentes mulheres como verdadeiras heroínas, deixando de lado o tom de objeto e acessório que predominava antes como em **Police Woman**. Ao colocar duas mulheres no centro da história, a mudança no retrato feminino, mesmo desacreditada, elucidou, mais uma vez, o quanto o herói muda e se modifica com a sociedade. Apesar de a TV não favorecer a permanência de muitos dos shows, a história da primeira dupla de policiais protagonistas transgrediu. O site do *Museum of TV* considera a série um dos programas mais discutidos de todos os tempos. Afinal, sobreviveu a vários cancelamentos graças à força dos espectadores cativos e defensores ferrenhos.



Tyne Daly, como Beth Lacey, ladeia a última, definitiva e consolidada Chris Cagney, Sheron Glass.

Novamente a relação entre a ficção e a realidade é significativa nessa partitura, porque **Cagney and Lacey** consagrou-se exatamente em cima do sentido de espetacularização, cunhado por Guy Debord décadas antes. Como síntese, o espetáculo faz a mercadoria ocupar toda a vida social. Não é apenas um conjunto de imagens, trata de uma relação social mediada

por elas. Ou seja, o mundo que se vê é apenas o mundo espetacularizado. Contudo, sedimenta-se um mundo de ilusões, pelo meio do qual se vive, sempre uma representação.

O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação é a essência base da sociedade existente (1997, pág. 15).

Os dois campos, as aventuras criadas para a dupla de detetives em NY e a realidade dos espectadores, promoviam uma subsunção das diferenciações, contestações e dificuldades, promovendo um ciclo de influências recíprocas. Com isso, os assuntos ficcionais repercutiram na sociedade, gerando vários debates sobre uma nova definição do feminismo na telinha em conjunto com a ampliação das possibilidades de representação.

Segundo Furquim, nos anos 1980, “embora 66% das produções de séries ainda fossem estreladas por homens, as mulheres já estavam livres de estereótipos” (2008, pág. 123). Essa gradação, por sua vez, legitima o avanço e a força feminina na sociedade, inclusive no se fazer TV, pois a segunda série em análise chamava atenção pelo vasto time de mulheres atrás das câmeras, no setor de produção, direção e roteiro. Nem tudo ainda eram flores, pois mesmo sendo as duas estrelas de TV mais bem pagas daquela época, Daly e Gless ganhavam 1/3 do que os homens. De todo modo, a mulher, na vida real, também se via cada vez mais sem amarras, alcançando novos espaços, brigando por igualdade. Por isso, o teor da música de abertura da primeira temporada, estrela por Meg Foster, tornava-se um hino velado à trajetória de todas, sejam personagens de história ou do dia a dia. A letra entoava que eles (de maneira indefinida, pode ser a sociedade) diziam que ‘as mulheres não têm o jeito, mas você tem que mostrar que sabe desempenhar e agir, mesmo sabendo que pode perder, você mostra que sabe agir’. Heróis sempre despontam agindo, contornando percalços e fazendo a diferença. A realização da jornada tem a ver com superação.

4. RETORNO CONCLUSIVO

Por ser conceituado como narrativa, o mito necessita que a trama tecida chegue a um fim, num derradeiro nó. Mesmo as “Mil e Uma Noites” atingiram um fechamento. Noite após noite, enfeitiçando o rei com suspense, Sherazade foi entrelaçando-o para que fosse salva. Pela ficção, garantiu a sobrevivência. As séries de TV se utilizam desse mesmo estratagema. Semanalmente, vão distraíndo com situações fictícias os olhos de milhares de pessoas para evitarem que sejam trocadas, ou desposadas por outro programa. E assim são preservados por alguns anos, tentando barrar a inevitável lógica mercadológica e efêmera da sociedade de massa, que visa o descarte e a substituição.

Como nos contos, os seriados trazem, a princípio, um relato que encanta. Às vezes, vão além do simples enfeitiçar, porque algumas histórias carregam “(...) um ingrediente universal da cultura humana, trazendo alívio do tédio do trabalho diário e lembrando aos ouvintes dos seus próprios valores, crenças e história” (Powell, 2012, pág. 02). O impacto mútuo e o entrelaçamento entre a realidade e o ficcional se dá com a percepção de proximidade e o reconhecimento pelos mecanismos de identidade e projeção. Com isso exposto, realizou-se um bom combate, independente dos resultados.

Afinal, o momento de fechamento consubstancia-se em perdas e ganhos. De alguma forma, a tensão foi resolvida. O problema é contornado. Deméter aceita que Perséfone, raptada por Hades, fique um tempo no submundo, daí decorre o inverno, pela genuína tristeza da ausência. E quando a filha retorna, tem-se o renascer da primavera. O que afligia perde-se a força, sendo superado. As limitações são derrubadas, apesar de, muitas vezes, não haver garantia de final feliz. Por causa de um simples novelo de linha dado por Ariadne, Teseu sai vitorioso do Labirinto, mesmo que os dois não concretizem o amor recíproco. Ou seja, a estabilidade de sempre deve dar lugar a outra significação, num ciclo praticamente sem fim de recomeços, aventuras e resoluções. Antes de tudo, é preciso se acender pelo genuíno chamado heroico, ter coragem para fazer o impensável.

Como Pandora, A TV saiu do terreno restrito, raso e supérfluo, ao abrir sua caixa de sons, luz, movimentos, músicas e cortes, para que outras e mais reais configurações pudessem se espalhar e dominar. Com isso,

a capacidade que a televisão tem de absorver o real faz com que o telespectador coexista com o acontecimento à maneira do sonho, para o qual não contam nem o tempo, nem a distância, nem a identidade, nem quaisquer barreiras, exceto as que presidem sua elaboração. Assim, tudo nela tende a ser percebido como real (Campedelli, 2001, pág 49).

Nesse catálogo de possibilidade, favorece-se o espectro feminino. Com mais abordagens, torna-se, enfim, mais colorido, profundo, com miscelânea e heterogeneidade. A fim de percebermos o teor na evolução no perfil da tríade de protagonistas deste trabalho, retoma-se a classificação de deusa do casal Woolger. A sargento Pepper de **Police Women** poder ser a mistura clara entre Atena (solitária e devotada ao trabalho) e Afrodite, esta última voltada para a sexualidade, a beleza e os relacionamentos humanos. Isso fica evidente nas preocupações com o colega de profissão morto em serviço, levando-a ao choro, e com a refém do banco sequestrada, por exemplo. Em todas as cenas, irradia a sensualidade e a formosura estonteantes. Pra alguns, esses aparentam ser os predicados mais importantes que a fizeram ser uma policial.

Com **Cagney and Lacey**, partindo da multiplicidade, agregam-se perfis e situações oriundos de outras deusas como Ártemis, Deméter e Hera, mostrando como a mulher tinha sido abordada de maneira restritiva, quase preterida, deixando pormenores de lado. Não é somente um ser passivo, moldado para transitar de filha para esposa e mãe. Não deve ser vista apenas como uma componente. Transcende-se em muito mais. Recompõe-se em atributos distintos. Pode ter a profissão que desejar, buscar ser chefe, derrubar bandidos, importar-se com a sociedade e querer acabar com um cartel de drogas. Antes, era um acessório da investigação, um componente que contava apenas com graça, perfeição, sagacidade e perspicácia emocional nas elucidações. Com a dupla de Nova Iorque, outros interesses estão na mesa, tanto profissionais como pessoais. Elas se disfarçam, peitam homens, não se deixam dominar, derrubam qualquer um, sustentam a família, se apoiam mutuamente. As mulheres deixam de ser planas, para serem plenas.

A partida tende a levar a uma trajetória inimaginável, com diversas realizações, marcadas pela superação e a elevação. Do mesmo modo que todo o arcabouço primordial mitológico do Ocidente fora se misturando, adotando e incorporando lendas e histórias entre diversos povos como os indo-europeus, os sumérios, os persas e outros, a TV bebeu e se influenciou dos diversos meios que a procederam. No entanto, se lançou numa busca por uma própria identidade, capaz de marcar a sociedade. Apesar das críticas externadas por Debord, Morin e McLuhan, ainda assim, é louvável que ela possa

(...) oferecer todos os dias um conjunto de programas, ao mesmo tempo idênticos e diferentes, que o espectador escolhe de maneira ao mesmo tempo idêntica e diferente. Seu caráter democrático vem do fato de que cada um sabe que os programas estão ali, visíveis, que ele assiste se quiser, sabendo que outros assistirão simultaneamente, o que é uma forma de comunicação constitutiva do laço social (WOLTON, 1990, p.113).

Embora Joseph Campbell tenha expressado veementemente não ter visto a possibilidade de novas metáforas se transformando em referências mitológicas, por causa da nossa atual configuração social, veloz e passageira, a breve análise das heroínas da lei faz perceber que, de vez em quando, algumas situações reverberam, tornando-se partes do imaginário coletivo. A constatação de que diversas mulheres optaram por uma carreira policial, aumentando as fileiras femininas na corporação, por causa das peripécias e percalços de Pepper, Chris e Beth vistos em cena, denotam o quanto ainda o campo simbólico da TV, mesmo descartando, ainda traz possibilidade de gerar experiências, sentimentos, entendimentos e diretrizes coletivos advindo de pessoas distintas em uma comunidade bem ramificada. Mais que isso, com a dupla de amigas-policiais, os telespectadores passaram a se importar.

Num artigo intitulado de “Porque eu considero **Cagney and Lacey** o melhor show da TV”⁸, escrito em janeiro de 1985 para a TV Guide, a famosa jornalista e feminista Gloria Steinen explicita que a qualidade da amizade delas foi capaz de humanizar os seriados policiais. “Mas para mim, **Cagney and Lacey** tem mais profundidade. Os personagens são tão completamente realizados que você se encontra preocupando-se com eles como pessoas.” No passado, era apenas a relação de bandido e mocinho como bem apontado em **Police Woman**, por meio do seu piloto, no qual as situações eram claramente contrapostas para mostrar, por meio do maniqueísmo, as qualidades da protagonista, em detrimento da torpeza das salteadoras. Por meio de um leque maior de desejos, receios, qualidades e defeitos, a série da primeira dupla de policiais como protagonistas era, segundo Stein, mais convincente, como se mostrasse pessoas reais.

É esta precisão humana que faz o show atrativo às mulheres que tendem a não se importar por shows comuns policiais. Na verdade, ouve-se que as mulheres se identificam fortemente com ambas, a bem casada Lacey e a bem solteira Cagney. Afinal de contas, apesar de poucas mulheres serem policiais detetives, a maioria das mulheres têm trabalhos exigentes, seja dentro ou fora de casa, e elas se dependem do apoio das amigas mais próximas. **Cagney and Lacey** são um desses raros shows que refletem a realidade da vida de mulheres. Se esta se tornar a última temporada (as percentagens de audiência que o show receber no novo horário de terça à noite vão determinar seu destino), sentiremos sua falta.

De todo modo, a conclusão da jornada sempre abeira-se e ancora, nem que seja por pouco tempo. Portanto, depende de nós, manter sempre acesa a chama de ousadia, realidade e expressividade de shows como os analisados, nos nossos cotidianos. O substrato humano, dentro e fora das histórias, é o que as fazem arder constantemente. “Os mitos estão tão intimamente ligados a cultura, a tempo e espaço, que, ao menos que os mitos e as

⁸ Disponível em <http://www.bookmice.net/darkchilde/candl/cal5.html>. Acesso em 12 de julho de 2016.

metáforas se mantenham vivos por uma constante recriação através das artes, a vida simplesmente os abandona” (Campbell, 1990, pág. 62). Por esse motivo, sempre, as diversas expressões artísticas se valem. Pela capacidade de reflexão e modificação, custem o tempo e o caminho que custarem, apesar do entorno mostrar o contrário, a esperança irrompe quando a mensagem superior de luz ao final da caminhada consegue solidificar.



E aí, vai ser contra? Encarar e bater de frente? Ou vai se espelhar nestas três heroínas da lei?

5. REFERÊNCIAS

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

BERCIANO, Rosa Alvarez. **La comedia enlatada** – de Lucille Ball a Los Simpson. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

BERLO, David K. **O processo da comunicação** – introdução à teoria e prática. Editora Fundo de Cultura, 1970.

BORELLI, Sílvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela** – história e produção. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BRUM, José Eduardo da Costa Pereira Brum. **Pontos e Contos** – do seriado à telenovela. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito** – Joseph Campbell com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

D'ACCI, Julie. **Defying women**: Television and the case of Cagney and Lacey. The University of North Caroline Press, 1994.

DEBORD, GUY. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 4ª edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira**: arte ou espetáculo? São Paulo: Paulus, 2003.

FURQUIM, Fernanda. **As maravilhosas mulheres das séries de TV**. 1ª edição, São Paulo: Panda Books, 2008.

HESS, Kären M.; ORTHMANN, Christine Hess. **Criminal Investigation**. 9th edition, Clifton Park (NY): Delmar Cengage Learning, 2010.

HIGHWATER, Jamake. **Mito e sexualidade**. 1ª edição, São Paulo: Ed. Saraiva, 1992.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Editora Cultrix, 2002.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: volume 1 – neurose. Editora Forense Universitária, 1997.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade**: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Ed. Moderna, 1998.

PEREIRA, Paulo Gustavo. **Almanaque dos seriados**. São Paulo: Ediouro, 2008.

PERUCHO, Adrián. **Grandes series de TV**: policías e detectives. Buenos Aires: Zuk Editorial, 2007.

POWELL, Barry B. **Classical Myth**. 7th edition, Pearson Education, Inc., 2012.

STARLING, Cássio. **Em tempo real**: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

TERRY, Karen J. **Sexual Offenses and Offenders**: Theory, Practice and Policy. Second Edition, Belmont CA, USA: Wadsworth Cengage Learning, 2013.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público** – uma teoria crítica da televisão. Ed. Ática, 1990.

WOOLGER, Jennifer Barker; WOOLGER Roger J. **A deusa interior**: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas. 7^a ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.