

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - HAB. PUBLICIDADE E PROPAGANDA

RENATA NUNES DE ALMEIDA

ESTRATÉGIAS NECROPOLÍTICAS NA REGULARIDADE DE MORTES DE  
MULHERES LÉSBICAS EM SERIADOS NORTE-AMERICANOS

Porto Alegre

2018

RENATA NUNES DE ALMEIDA

ESTRATÉGIAS NECROPOLÍTICAS NA REGULARIDADE DE MORTES DE  
MULHERES LÉSBICAS EM SERIADOS NORTE-AMERICANOS

Trabalho de conclusão de curso de graduação a ser apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do diploma de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação em Publicidade e Propaganda.

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

**Coorientadora:** Profa. Me. Luiza Müller

Porto Alegre

2018

RENATA NUNES DE ALMEIDA

ESTRATÉGIAS NECROPOLÍTICAS NA REGULARIDADE DE MORTES DE  
MULHERES LÉSBICAS EM SERIADOS NORTE-AMERICANOS

Trabalho de conclusão de curso de graduação a ser apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do diploma de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovado em:  
BANCA EXAMINADORA

---

Prof . Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS  
Orientador

---

Profa . Me. Luiza Müller – UFRGS  
Coorientadora

---

Profa . Dra. Gabriela Ramos de Almeida – ULBRA  
Examinadora

---

Prof . Me. Caio Ramos – UFRGS  
Examinador

## RESUMO

Nesta monografia analisamos as estratégias necropolíticas, a partir do conceito de Mbembe (2016), inerentes às mortes de personagens de mulheres lésbicas nos seriados televisivos norte-americanos. Para isso, exploramos a linguagem das séries televisivas e a sua relação com a representação e a criação do que se entende por “real”, além de promover uma retomada histórica dos personagens LGBT na televisão. Ademais, fazendo uso de conceitos de Foucault (1984) e Butler (1990; 2000), abordamos a construção do corpo lésbico neste ambiente. Tal percurso teórico conduziu a identificação de três estratégias necropolíticas emergentes dessas mortes: *Diferenciação*, *Punição* e *Silenciamento*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estratégias Necropolíticas; Lésbica; Mortes; Seriado; Comunicação.

## ABSTRACT

In this monography we analyze the necropolitic strategies, based on the concept of Mbembe (2016), inherent in the deaths of characters of lesbian women in the North American television series. To this end, we explore the language of television series and its relation to the representation and creation of what is meant by "real", as well as promoting a historical revival of LGBT characters on television. In addition, using concepts from Foucault (1984) and Butler (1990; 2000), we approach the construction of the lesbian body in this environment. This theoretical course led to the identification of three emerging necropolitic strategies: *Differentiation, Punishment and Silencing*.

**KEY-WORDS:** Necropolitic Strategies; Lesbian; Deaths; TV Show; Communication.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 MULHER LÉSBICA NOS SERIADOS TELEVISIVOS NORTE-AMERICANOS .....</b>	<b>9</b>
2.1 A Mulher Lésbica nos Seriados de TV Norte-americanos .....	10
2.2 O Tropo <i>Bury Your Gays</i> .....	16
<b>3 CORPO LÉSBICO - FUGA E CONTROLE .....</b>	<b>21</b>
<b>4 OS SERIADOS TELEVISIVOS E A “CONSTRUÇÃO DA REALIDADE” .....</b>	<b>31</b>
4.1 O Televisivo .....	31
4.2 Entre Representação e Criação - A Realidade Da/Na Ficção .....	32
<b>5 ANÁLISES .....</b>	<b>37</b>
5.1 Metodologia e coleta de dados .....	38
5.2 As Estratégias Necropolíticas nas Mortes de Mulheres Lésbicas nos Seriados Televisivos Norte-americanos .....	41
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>56</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>57</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>65</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Personagens sempre foram vetores de reconhecimento. É incomum encontrar pessoas que tenham crescido ao redor de mídias televisivas e que nunca tenham considerado um personagem seu preferido. Estas narrativas nos envolvem, nos tocam e nos ensinam, e por isso valorizamos as mesmas. Este tema teve sua origem principal na curiosidade, ao cruzarmos com uma grande movimentação na internet. Quando a personagem Lexa do seriado *The 100* foi morta, em 2016, os fãs ficaram extremamente comovidos e iniciaram movimentos de questionamento. Nesta mesma época, o site *Autostraddle* postou uma lista com números consideráveis de personagens lésbicas e bissexuais que haviam morrido nos seriados televisivos. Esta lista inicial chamou a nossa atenção, primeiramente pela expressividade. Porém a lista do site seguiu sendo atualizada e percebemos que ali não se encontrava apenas informações curiosas, mas um problema narrativo presente nos seriados.

A partir disso, começamos a investigar sobre estas mortes e perceber que encontramos um objeto de pesquisa interessante. Consideramos esta pesquisa relevante para a academia por trazermos uma minoria ao centro da discussão, e por analisarmos estes sistemas opressivos que seccionam as vivências destas mulheres nos seriados, e por vezes na “realidade”. A evidência das estratégias necropolíticas nos seriados nos revela muito mais sobre o sistema de construção do que sobre a própria narrativa. E acreditamos que, ter esta apropriação dos nossos privilégios e das nossas ações capazes de fortalecimento de um sistema regulatório, são sentidos muito importantes para este trabalho.

Nesta pesquisa, utilizaremos os conceitos de Mbembe (2016) sobre necropolítica, perpassando o corpo do trabalho com a sua teoria e a utilizando de inspiração, para assim obtermos embasamento efetivo para evidenciar as estratégias necropolíticas. Como a teoria de Mbembe (2016) é aplicada sobre ambientes estatais, instrumentalizaremos seus conceitos para que, deslocando-o de seu lugar original, possa servir de ferramenta na problematização que aqui nos propomos sobre os seriados. A necropolítica reúne conceitos em si para afirmar o seu poder, e destes conceitos seremos capazes de extrair nossas estratégias. Segundo Mbembe (2016):

[...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder. (MBEMBE, 2016, p. 123)

O necropoder, através da soberania, exerce este poder de escolher quem pode morrer ou viver. Este poder se constrói através de várias ferramentas para ser capaz de se afirmar neste ambiente inalcançável. O soberano não consegue seu poder apenas por ser soberano, ele necessita da afirmação ou passabilidade permitida pelo corpo social. “A política, portanto, é definida duplamente: um projeto de autonomia e a realização de acordo em uma coletividade mediante comunicação e reconhecimento.” (MBEMBE, 2016, p. 124). Este acordo social é necessário tanto nas colocações de Mbembe (2016) quanto entre público e televisão. A noção de soberania no necropoder também opera por mecanismos de segregação, pois conforme Mbembe, “Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado.” (2016, p. 128) O racismo toma o papel de segregar, para assim o soberano se apoderar do excluído. O poder soberano precisa deste acordo social de diferenciação, a separação causando uma desumanização e permitindo a morte.

Mbembe (2016) diz que, conforme o avanço das tecnologias, “Aparecem formas de crueldade mais íntimas, sinistras e tranquilas.” (MBEMBE, 2016, p. 129). Para as regulações vigentes perdurarem, o regime necessita de mecanismos de afirmação que reforcem o poder, mesmo que seja pela violência.

Assim, o terror se converte numa forma de marcar a aberração no corpo político, e a política é lida tanto como a força móvel da razão quanto como a tentativa errante de criar um espaço em que o “erro” seria reduzido, a verdade, reforçada, e o inimigo, eliminado. (MBEMBE, 2016, p. 130)

As ações de terror servem de mecanismos punitivos para o desviante, o poder o segrega e o violenta. Ainda nestas tecnologias silenciosas, encontramos aspectos de terror, pois se ver a violência é crítico, não vê-la é apavorante. A necropolítica fornecerá a este trabalho, portanto, bases para ser desenvolvido. Assim, retomaremos este conceito sempre que necessário para tensionamentos pertinentes durante a pesquisa.

Nesta monografia evidenciaremos *Diferenciação, Punição e Silenciamento* enquanto estratégias necropolíticas identificadas nas séries de mortes de mulheres lésbicas nos seriados norte-americanos. Tal estudo teve como ponto de partida a regularidade de mortes personagens de mulheres lésbicas nos seriados norte-americanos, problematizando também sua linguagem e sua relação com a construção da realidade.

Para este fim, utilizaremos como corpus uma lista composta de 104 mortes de personagens de mulheres lésbicas nos seriados televisivos norte-americanos, que tenham ocorrido de 2010 a 2017. Estes recortes foram escolhidos prioritariamente por expressividade de números. Nosso método de análise parte da observação das cenas das mortes das personagens, seguida da catalogação e serialização em tipos de morte. Em seguida, analisamos estas séries em categorias, utilizando-nos das teorias aqui apresentadas para a sua problematização. As categorias de análise encontradas foram: *Soberania, Repetição, Linguagem Falocêntrica* – com a subcategoria *Silêncio* -, *Derramamento de Sangue e Consciência*.

Para dar início à nossa discussão, no segundo capítulo reunimos dados sobre a mulher lésbica como personagem nos seriados televisivos norte-americanos e sobre o tropo audiovisual *Bury Your Gays*, para usarmos como base para iniciarmos o estudo. No nosso terceiro capítulo, debatemos acerca do corpo lésbico, utilizando-nos de autores como Butler (1990) e Foucault (1984). No quarto capítulo, abordamos o televisivo, dissertando sobre a relação entre realidade e ficção. Finalmente no quinto capítulo, apresentamos nossa metodologia e processo de coleta de dados, culminando na análise das séries de mortes de personagens lésbicas nos seriados norte-americanos à luz da discussão empreendida nos demais capítulos para evidenciar as estratégias necropolíticas inerentes a essas mortes enquanto regularidade.

## **2 MULHER LÉSBICA NOS SERIADOS TELEVISIVOS NORTE-AMERICANOS**

Fazer parte de um grupo minoritário dentro da sociedade é vivenciar práticas de formas especialmente diferentes, e hoje já podemos notar muitos problemas no sistema social em que estamos inseridos. Porém, para conseguirmos avançar em

direção a um ambiente melhor para todos, estes problemas - hoje evidentes -, precisaram um dia ser primeiramente vistos, para serem compreendidos. O que faremos neste capítulo é observar criticamente como se deram as primeiras aparições de personagens lésbicas nos seriados norte-americanos, e como aconteceu a construção desta figura na televisão, para posteriormente podermos analisar este fenômeno.

## 2.1 A Mulher Lésbica nos Seriados de TV Norte-americanos

Para melhor contextualizarmos esta pesquisa, iniciaremos elaborando um apanhado da presença de personagens lésbicas na televisão e nos seriados televisivos norte-americanos. Escolhemos abordar os seriados de origem norte-americana por sua maior expressividade em produção material e maior relação com o problema de pesquisa. Também delimitamos o corpus apenas aos seriados veiculados na mídia televisiva, com o interesse no formato em que ela é exibida e construída. Walters (2001, p. 27, tradução nossa) afirma que “Embora os filmes certamente continuem a deixar sua marca no corpo político coletivo, é a televisão que - para melhor ou para pior - se manifesta em nossas vidas diárias de maneiras óbvias e incrementais.”.

Atualmente ainda vivemos situações problemáticas em referência a sexualidades e gêneros. Pesquisando a historicidade do tema, Tropiano (2002, tradução nossa) aponta que pesquisadores da época haviam demonstrado que homossexualidade não poderia ser considerada como doença, e ainda assim a *Associação Americana de Psiquiatria* a adicionou na lista de distúrbios mentais em 1952. Ela foi retirada desta lista em 1974 e foi seguida pela *Associação Americana de Psicologia* em 1975. Apenas em 1990 a *Organização Mundial da Saúde* retirou a homossexualidade da lista internacional de doenças. As últimas leis de sodomia - que ainda eram vigentes em alguns estados americanos e regulavam diversos tipos de atos sexuais - foram derrubadas pela Suprema Corte em 2003. Crimes motivados por homofobia foram incluídos na lei federal referente a crimes de ódio em 2009. O casamento homossexual nos Estados Unidos passou a ser reconhecido em todo o território nacional em 2015. A adoção por casais homossexuais ainda na data desta

pesquisa não possui uma legislação unificada e varia de acordo com o estado, assim como leis de proteção referentes a identidades de gênero. Notamos que esta história é recente. Também é simultânea àquelas que foram retratadas através da televisão. É importante que façamos este paralelo ao examinarmos as histórias que se passaram nas telas.

“[...] personagens que raramente eram vistos na televisão ou no cinema. Na era do cinema americano primitivo<sup>1</sup>, os personagens que foram retratados apenas por subtexto como resultado do *Código Hays*<sup>2</sup>, em voga entre 1930 e 1968.” (DESHLER, 2017, p. 7, tradução nossa) A indústria do cinema em Hollywood foi capaz de inserir alguns personagens LGBT em filmes muito pontuais<sup>3</sup> inicialmente, porém na televisão a inserção destes personagens se deu tardiamente e de forma diferenciada da do cinema (DESHLER, 2017; TROPIANO, 2002; WALTERS, 2001; tradução nossa).

As primeiras discussões sobre homossexualidade na televisão aconteceram em 1954, através do *talk show Confidential File* (1953-1959) (TROPIANO, 2002, p. 3). As matérias eram conduzidas de forma sensacionalista e levantavam um debate cuja conclusão já era preconcebida: o homossexual é ruim. Os episódios que abordaram o assunto referenciavam apenas a homossexualidade masculina; a mulher lésbica não era nem citada neste período (TROPIANO, 2002). Vito Russo narra uma conversa peculiar entre alguns produtores da época:

Dizem que Samuel Goldwyn sugeriu uma vez filmar o notório *The Well of Loneliness*, de Radclyffe Hall, apenas para ser informado por um produtor que ele não podia, porque a protagonista era uma lésbica. "E daí?", Goldwyn retrucou. "Nós vamos fazer dela uma americana." Apócrifo ou não, a simplicidade de sua solução capturou o espírito da verdade. [...] Personagens gays e referências à existência da homossexualidade foram rotineiramente lavados da tela por quase meio século. (RUSSO, 1995, p. 48, tradução nossa)

O receio de tornar a personagem lésbica semelhante ao povo americano era a maior preocupação do produtor. Estabelecer diferenças entre homossexuais e heterossexuais era o habitual para manter essas pessoas que não eram

---

<sup>1</sup> Cinema mudo e início da introdução do cinema falado.

<sup>2</sup> O *Código Hays* foi uma lista de normas morais criadas e aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968 pelos grandes estúdios cinematográficos de Hollywood. “Desvios” de sexualidade e gênero estavam contemplados na lista de proibições.

<sup>3</sup> *Wings* (1927); *Flesh and the Devil* (1927); *The Wild Party* (1929); *Hell's Highway* (1930); *Queen Christina* (1933); *Gold Diggers of 1935* (1935); *De Repente, no Último Verão* (*Suddenly, Last Summer*, 1959). (BENSHOFF, 2005)

“semelhantes”, fora da tela. “O início da história da TV - [...] evitou o tema da homossexualidade tanto quanto abraçou a imagem da mulher doméstica [...]” (WALTERS, 2001, p. 60, tradução nossa). Analisando politicamente este ato intencional de exclusão, podemos utilizar operacionalmente da conceituação de Mbembe (2016) a respeito da soberania, que diz que “[...], a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é.” (MBEMBE, 2016, p.135). O discernimento de ativamente escolher excluir uma vivência específica a ser apresentada ao público exibe este poder soberano de ser capaz de descartar, não apenas a personagem, mas a mínima capacidade de sua existência e visibilidade. Mbembe (2016) complementa, dizendo que “Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto.” (MBEMBE, 2016, p.135) Ou seja, para este poder ser apto a reger, aquele corpo que não se relaciona ou se encaixa dentro do sistema vigente - nesse caso a lésbica - precisa ser excluído, por vezes repetidamente, até habitar esta zona de “nem sujeito, nem objeto.”.

Uma das primeiras personagens denominada com “tendências lésbicas” surgiu no início dos anos 60, no seriado *The Eleventh Hour* (1962-1964). O enredo é sobre um psiquiatra que trata pessoas próximas a um colapso mental, ou sob muito stress. Hallie Lambert está passando por uma situação e entra em contato com o doutor. O seriado dramatiza e medicaliza as “tendências” homossexuais de Hallie, e, ao final, ela é curada, podendo aproveitar de sua vida heterossexual sem preocupações (TROPIANO, 2002, p. 7-9). Os seriados americanos até então omitiam a existência da lésbica, e continuaram a omitir durante os próximos anos. Segundo Foucault (1976, p.11):

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura.

O ato de inserir personagens lésbicas nos seriados, por mais que fosse pouco expressivo na época, abre espaço para este discurso transgressor. Apresentar uma possibilidade onde antes não havia nem sequer a existência é o que cria o precedente para a liberdade de ser falado novamente no futuro. Não podemos concordar que já alcançamos esta total liberdade, mas precisamos reconhecer que alguém precisou ser pioneiro neste espaço. Entretanto, no cenário da época em que

a mulher heterossexual sofria com os efeitos de uma sociedade reguladora, não existia interesse em transgredir a ordem e dar poderes para a mulher lésbica. Como ela não apresentava uma ameaça (como o homem gay apresentava), não era necessário falar de sua existência e inclusive acreditava-se que elas existiam em menor quantidade. Em um contexto regulado e criado pelo masculino, a lésbica era - e por vezes ainda é - percorrida por um certo desejo expresso e controlador deste homem. Russo (1995, p. 48, tradução nossa) argumenta que “[...] a americanização do lesbianismo significava simplesmente uma relutância em lidar com isso abertamente, uma imitação da covardia americana sobre o sexo em geral e a hipocrisia americana em relação ao desvio sexual em particular.”, complementando o que queremos expor.

Os anos 70 foram marcados por seriados que buscavam tratamentos médicos, e tentavam explicar a homossexualidade para o público, para aliviar os seus medos. Programas como *The Bold Ones, Medical Center*, e *Marcus Welby, M.D.* acabaram por nos apresentar mais alguns personagens, que frequentemente duravam um episódio e terminavam curados ou “menos confusos” (TROPIANO, 2002). Em 1976, conhecemos a primeira vítima do que veio a se tornar o tropo<sup>4</sup> *Bury Your Gays*. Julie, do seriado *Executive Suite* (1976-1977), morreu atropelada, indo atrás da mulher que amava.

Os anos oitenta pareciam oferecer possibilidades, ainda mais frequentemente. O drama médico *Heartbeat* - ambientado em uma clínica feminina e apresentando uma enfermeira, mesmo tendo levantado muitas esperanças, *Heartbeat* marginalizou persistentemente a personagem lésbica, raramente mostrando-a com sua parceira e evitando qualquer explicitação política ou sexual. Como crítica, Meg Moritz argumenta que a inconclusão de lésbicas e homens gays é frequentemente um caso de “velhas estratégias para novos textos” pelos quais o domínio e a centralidade heterossexuais são efetivamente recuperados. (WALTERS, 2001, p. 61, tradução nossa)

Marilyn McGrath e Patty de *Heartbeat* ficaram conhecidas como o primeiro casal lésbico a serem personagens recorrentes em um seriado televisivo. Exibidas sob uma luz positiva, o seriado enfrentou protestos conservadores. Acompanhamos também nos anos 80, alguns tropos de “alívio cômico” sendo inseridos nos enredos, como a moça que se apaixona pelo rapaz, mas ele é gay. Ou dois amigos que são

---

<sup>4</sup> Um tropo é um dispositivo ou convenção narrativa, um atalho para descrever situações que o contador de histórias pode razoavelmente assumir que o público reconhecerá. (TV TROPES, [201-?], tradução nossa. Disponível em: <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Tropes/>>.)

vistos como um casal gay por engano e precisam provar a sua heterossexualidade (TROPIANO, 2002; WALTERS, 2001). Vemos também algumas narrativas sobre a AIDS que foi uma questão muito presente na época.

Com a chegada dos anos 1990, vemos novas personagens lésbicas surgindo, e vemos um esforço sendo feito para uma normalização do tema. Há um grande trabalho de “mostrar que somos todos iguais, e queremos as mesmas coisas”, um esforço com a intenção de afastar o medo destas narrativas (TROPIANO, 2002). Ainda há resquícios de discursos do passado, mas o tema da homossexualidade surge com mais força do que nos anos anteriores. Em 1990, o seriado *21 Jump Street* exhibe, discutivelmente, o primeiro beijo entre duas mulheres na televisão. O beijo não é mostrado na cena, os rostos delas são cortados pela metade. Em consequência disso, o seriado comumente considerado o primeiro a apresentar o “beijo lésbico” é *L.A. Law* em 1991 (RIESE, 2015). Diversos seriados em busca de audiência se apropriaram posteriormente do que foi chamado de “episódio gay”, no qual acontece um beijo entre dois personagens (normalmente entre duas mulheres), não havendo a intenção de desenvolver este enredo (TROPIANO, 2002; WALTERS, 2001). Para além disso, um grande marco dos anos 90 foi Ellen DeGeneres, que se assumiu gay no sitcom *Ellen* (1994-1998), do qual era a personagem principal, e na vida “real” ao mesmo tempo, em 1997. Para Mulvey (1975) diz que existe uma grande importância estética no ato de se reconhecer, e Ellen abriu precedentes para uma geração se encontrar.

“Diferentes culturas, diferentes épocas e diferentes indivíduos, todos explicam e experimentam a sexualidade humana de diferentes maneiras.” (BENSHOFF, 2005, p. 7, tradução nossa) Os anos 2000 trouxeram uma mudança visível para as mulheres lésbicas, que ganharam papéis mais visíveis e mais fixos nos seriados. Podemos ver a partir da coleta de dados que realizamos que o número de personagens cresceu, e o número de mortes destas personagens também. Há uma conformação aos padrões estéticos de narrativa, e a lésbica perde uma parte de seu caráter ameaçador. Ainda percebemos uma diferença em seu tratamento, que podemos explicar pela fala de Foucault (1976, p.48):

A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie.

A transformação entre as décadas é visível, e instiga sempre por mais modificações, por reconhecer o homossexual como próximo e não como outra categoria. Observamos em Benschhoff (2005, p. 11) que “muitos espectadores heterossexuais ainda são resistentes a ver a visão de mundo de um personagem estranho.”. Em outras palavras, enquanto o grande público não se tornar acessível a estas narrativas, não haverá muito diálogo.

A partir do ano de 2010, com os avanços legislativos e judiciários em benefício dos direitos de pessoas LGBT, há uma grande mudança nas figuras vistas na televisão (e no próprio modo de fazer televisão). Ao mesmo tempo há uma emergência efervescente da internet, das redes sociais e de *fandoms*<sup>5</sup> conectados, que usam de toda interatividade que lhes é disponível. São irrefutáveis as metamorfoses que a internet trouxe para todos os âmbitos do corpo social. E obviamente o modo de fazer televisão também passou por estas modificações. Há um aumento quase exponencial na quantidade de personagens lésbicas retratadas, inclusive com solicitação dos fãs. Os casais homossexuais passam a ter enquadramentos “aproximados” aos que casais heterossexuais sempre desfrutaram, e através deste reconhecimento há um engajamento dos *fandoms* nas narrativas dos seriados. Porém, juntamente com a multiplicação de tramas apresentando lésbicas, há um aumento questionável de mortes dessas mulheres lésbicas. Muitos produtores foram acusados de *Queerbating* - de incluir personagens lésbicas apenas para aumentar suas audiências - e descartá-las facilmente. Esta expressividade de mortes de mulheres lésbicas nos seriados americanos a partir do ano de 2010 é problemática, e central a esta pesquisa.

Segundo Lauretis (1987, p. 211), “Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade.” E estes mesmos fatores se interligam com “[...] a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço;” (MBEMBE, 2016, p. 135) A televisão e os seriados fazem parte desse sistema político e desta produção de imaginários culturais.

---

<sup>5</sup> *Fandom* é referente a um grupo de fãs que se une ao redor de um interesse em comum, e seus movimentos são potencializados pela internet.

Compartilhamos aqui da visão de Walters, ela diz que “A visibilidade é, obviamente, necessária para a igualdade. Faz parte da trajetória de qualquer movimento de inclusão e mudança social.” (WALTERS, 2001, p. 13, tradução nossa) Afinal, como mudar algo que não se vê? Entretanto Walters levanta outra discussão importante:

Ser visto, portanto, não é necessariamente ser conhecido. De fato, a saturação midiática de um grupo anteriormente invisível pode perpetuar um novo conjunto de ficções perniciosas, subjugando a dissensão, divulgando a visibilidade como a equivalência do conhecimento. (WALTERS, 2001, p. 12, tradução nossa)

A exemplo disso, evidenciamos aqui a perpetuação incômoda do tropo *Bury Your Gays*.

## 2.2 O Tropo *Bury Your Gays*

Ver não é necessariamente conhecer (WALTERS, 2001). Para melhor abranger nossos levantamentos iniciais desta pesquisa, precisamos conhecer este tropo que acompanha o destino das mulheres lésbicas nas mídias, e, especificamente, na televisão.

[...] E enquanto esses estereótipos tinham alguma conexão com a vida "real" (como faz a maioria dos estereótipos), eles também restringiam severamente a gama de representação da sexualidade humana e muitas vezes trabalhavam para demonizar sexualidades queer. (BENSHOFF, 2005, p. 20, tradução nossa)

Com o aporte neste histórico levantado, percebemos que o caminho das sexualidades e gêneros dentro da televisão americana foi marcado por proibições e subtextos, que acabavam por entrar em conformidade com os contextos culturais de cada época. Podemos perceber o quanto este discurso evoluiu com o passar dos anos e como este retrato está sendo modificado rapidamente. É importante levantarmos questões para o começo desta discussão, e utilizamos de uma fala de Louro (2008) dizendo que:

Seria uma tola simplificação afirmar que a identidade homossexual continua sendo representada apenas das formas [...] destacadas. Contemporaneamente, muitos filmes vêm apresentando gays e lésbicas a partir de outras perspectivas. (2008, p. 87)

De fato, a posição de personagens mulheres e lésbicas no cinema tem sido

modificada e valorizada, e é preciso que estas mudanças sigam ocorrendo. Louro (2008, p. 86) também diz que “A temática da homossexualidade deixava de ser ocultada, mas os vestígios da posição desprezível com que fora marcada (...), de um modo ou de outro, persistiram.” Judith Butler (1990) discorre muito sobre esta função produtiva e reguladora do discurso, argumentando que “As regras que governam a identidade inteligível [...] operam por repetição.” (BUTLER, 1990, p. 250) Neste sentido, esta repetição de estereótipos, formas, pessoas e narrativas talvez tenha deixado muito mais que apenas marcas. O discurso que constrói e é construído vem acompanhado de sentidos, e este é o pensamento que queremos aprofundar através da percepção dessa regularidade de mortes nos seriados norte-americanos, e através da análise do tropo audiovisual *Bury Your Gays*.

Restringindo para o ambiente audiovisual e televisivo, vemos diversos clichês - principalmente baseados em estereótipos - que povoam o imaginário e as telas. O tropo *Bury Your Gays*, abordado neste trabalho, foi um aspecto de discurso notado por fãs e telespectadores de seriados não somente americanos. O termo foi primeiramente cunhado pelo site *TV Tropes*<sup>6</sup>, situado em plataforma on-line desde 2004 e tendo seu conteúdo publicado como conteúdo livre desde 2008. O site começou seu trabalho reunindo clichês televisivos (também chamados de tropos), e após alguns anos de existência passou a catalogar narrativas também de outras mídias como cinema, literatura, propagandas e histórias em quadrinhos. É importante ressaltar que o site funciona como Wiki, um software colaborativo que permite a edição das páginas por qualquer pessoa, tendo uma equipe fixa responsável pela administração dos conteúdos adicionados.

Sendo o termo “*Bury Your Gays*” criado por pessoas fãs dos seriados, offline, e então adicionado ao site, o rastreamento de seus primeiros usos é dificultado, mas isto não impacta neste estudo. É relevante, porém, saber da definição que o próprio site faz de um tropo:

Um tropo é um dispositivo ou convenção narrativa, um atalho para descrever situações que o contador de histórias pode razoavelmente assumir que o público reconhecerá. Tropos são os meios pelos quais uma história é contada por qualquer um que tenha uma história para contar. [...] não são ruins, não são bons; São ferramentas que o criador de uma obra de arte usa para expressar suas idéias para o público. É praticamente impossível criar uma história sem tropos.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> <http://tvtropes.org/>;

<sup>7</sup> <http://tvtropes.org/>; (tradução nossa)

Podemos entender a partir desta definição que um tropo ou um clichê é um dispositivo que se repete, e, em se repetindo, cria, reforça e regula discursos e sentidos. Integrando o tropo *Bury Your Gays*, está a série de mortes de personagens LGBT no cenário midiático em geral. É difícil de especificar quando a nomeação foi criada, mas enxergar antigas produções de literatura, cinema e televisão como parte deste clichê e de sua construção é inevitável. “[...] Podemos ver uma tendência à tragédia lésbica em textos escritos precedendo a institucionalização desse tropo na tela.” (DESHLER, 2017, p. 8, tradução nossa) O site que cunhou a expressão também coloca sua definição, explicando que “[...] frequentemente, [...] a personagens gays não são permitidos finais felizes. Mesmo que acabem tendo algum tipo de relacionamento, pelo menos metade do casal [...] tem que morrer no final.”<sup>8</sup> (TVTROPES, [201-], tradução nossa).

Como o próprio site apresenta, tropos não são bons ou maus, eles existem. E existem em todas as produções - inclusive na produção do que chamamos de “real”, conforme discutiremos adiante. Porém, como discursos existentes, eles exercem poder e produzem significados. Vemos, segundo Butler (1990, p. 200) que “A linguagem é investida do poder de criar ‘o socialmente real’ por meio dos atos de locução dos sujeitos falantes.”, e ainda, citando Wittig (1990, p. 200), reafirma que “a linguagem é um conjunto de atos, repetidos ao longo do tempo, que produzem efeitos de realidade que acabam sendo percebidos como ‘fatos’”. Entretanto, se a existência destes tropos é inerente às linguagens, isso não nos isenta da responsabilidade em problematizá-los. É o que buscamos neste trabalho.

Além do frequente uso do clichê, o problema não é apenas a morte dos personagens gays, mas a tendência de estes serem mortos em histórias nas quais predominam personagens heterossexuais, ou quando os personagens são mortos justamente por serem gays (TVTROPES, [201-], tradução nossa). Nesta pesquisa iremos focar no clichê direcionado ao desfecho de personagens lésbicas<sup>9</sup>, mas é

---

<sup>8</sup> <http://tvtropes.org/>; (tradução nossa)

<sup>9</sup> O nome para o tropo no qual exclusivamente lésbicas morrem nos enredos se chama “*Dead Lesbian Syndrome*”, porém escolhemos utilizar o termo “*Bury Your Gays*” por alguns motivos. *Bury Your Gays* ganhou grande visibilidade com as manifestações de fãs, e consideramos mais relevante unir os discursos minoritários do que separá-los. O uso deste termo também pode facilitar a pesquisa, afinal, é mais reconhecido. E por fim, queremos deixar este debate aberto para outras minorias, pois este desfecho trágico não é exclusivo de mulheres lésbicas, ele também existe entre as outras letras da comunidade LGBT.

importante notar que outros gêneros e sexualidades estão incluídos e são atingidos pelo tropo *Bury your Gays*.

Uma das primeiras movimentações que houve no sentido de problematizar este tropo aconteceu com a morte da personagem *Tara Maclay* em 2002, no seriado norte-americano *Buffy the Vampire Slayer* (1997). No enredo, as personagens Willow e Tara desenvolvem um relacionamento amoroso, e a evolução do seu relacionamento é visivelmente diferente de outros personagens heterossexuais dentro do mesmo seriado. Foi uma das primeiras dramatizações de um casal lésbico regular em um seriado em horário nobre nos Estados Unidos, e o enredo da história acabou sofrendo alterações e censuras pelo canal (*The WB*) em que era veiculada. O relacionamento das duas finalmente foi assumido durante a série, e foi tratado com “mais naturalidade” a partir de então, passando a ser de grande importância para os fãs que acompanhavam a série. No entanto, Tara morre após um reencontro emocionante com Willow, sendo atingida por uma bala perdida inicialmente dirigida a Buffy. Os fãs criticaram muito este desfecho, e é importante que seja apontado o contexto do período em 2002, quando não havia muitas relações homossexuais ou personagens LGBT de qualquer designação sendo veiculados na televisão. A morte de Tara, então, apresentou-se carregada de significados e, por isso, foi muito problematizada, tornando-se uma referência do tropo *Bury Your Gays*.

Durante os anos seguintes, o público continuou a acompanhar as mortes de mulheres lésbicas, mas os *fandoms* encontraram seu limite quatorze anos após a morte de Tara, quando Lexa morre em 2016, no seriado *The 100* (2014). Lexa é apresentada na segunda temporada do seriado, e Clarke é a personagem principal da narrativa. Para Clarke e Lexa é permitido uma evolução mais “comum” de seu relacionamento, aproximada à de outros personagens heterossexuais. Os fãs se associam à narrativa e convergem ao redor do envolvimento das personagens e de suas personalidades. O desfecho trágico se repete quando Lexa é morta, atingida por uma bala perdida direcionada a Clarke, após cederem a um encontro amoroso. A homogenia exposta entre as cenas das mortes nos dois seriados é notável. Ambas as personagens foram mortas por uma bala perdida, logo após uma cena de envolvimento amoroso, em frente a suas namoradas que nada puderam fazer para evitar o seu falecimento. Com a morte de Lexa, movimentos se espalharam pela internet, dezenas de reportagens foram publicadas e os fãs externalizaram uma

grande frustração com o trato destas personagens nas mídias, especialmente na televisão. As reações manifestadas tomaram proporções inimaginadas. E é compreensível como a multidão pode se tornar uma potência.

A vasta erupção de informações e represálias sobre o poder do tropo *Bury Your Gays* através de Lexa certamente não era prevista e da mesma forma podemos seguir nos perguntando as mesmas questões insolúveis como: Por que 2016? Por que Lexa? Como estes movimentos de contestação não aconteceram antes? Qual a diferença entre esta personagem e tantas outras que tiveram o mesmo destino, até mesmo Tara? Podemos especular que entre 2002 e 2016 muita coisa mudou. Foram “apenas” quatorze anos, mas vemos gerações diferentes, políticas diferentes, tecnologias diferentes - como o avanço irrefreável da internet. Por mais que haja empenhos para denominar causas - que não acreditamos que sejam completamente possíveis de apontar -, nosso enfoque nesta pesquisa não são estes esforços.

Em meio às diversas formas de expressão motivadas pela morte de Lexa, uma postagem feita em 2016<sup>10</sup> pelo site *Autostraddle* listou inicialmente *Todas as 65 personagens lésbicas e bissexuais mortas na TV e como elas morreram*. O site tem um formato de blog e é organizado por editoras, jornalistas e blogueiras, tendo como público-alvo principalmente mulheres LGBT. A edição dos textos, portanto, não é livre ao público, mas o acesso a discussões e complementações é facilitado pelo formato. Sendo assim, os fãs dos seriados são livres para comentar as postagens e a lista inicial permanece sendo editada (pela blogueira que publicou), a cada vez que a pesquisa é aprofundada ou quanto mais uma personagem é vítima do tropo. A postagem inicial da lista que reunia 65 lésbicas, no momento desta pesquisa contém 198 lésbicas que morreram em seriados de televisão no mundo todo. A morte de Lexa foi impactante, mas um ponto extremamente relevante é que ela não está sozinha, ela faz parte do tropo *Bury Your Gays*.

Percebida a relevância destas repetições, escolhemos analisar e refinar a listagem, de modo a torná-la mais objetiva para fins acadêmicos. A lista de 198 lésbicas mortas na televisão foi retirada do site *Autostraddle* e complementada com dados do semelhante site, *LGBT Fans Deserve Better*. Baseados inicialmente

---

<sup>10</sup> Lista inicial postada em 11 de março de 2016 às 9h29, por Riese, blogueira e jornalista. ([https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/;](https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/))

nestes dados, escolhemos trabalhar apenas com os seriados que veicularam na televisão, aberta ou a cabo, nos Estados Unidos entre os anos de 2010 a 2017. Seriados que foram veiculados apenas em plataformas de streaming ou VOD<sup>11</sup> foram excluídas da pesquisa. Estes recortes territorial e temporal se devem à grande quantidade encontrada de mortes de mulheres lésbicas e bissexuais nas narrativas. Esta nova listagem então, compondo-se presentemente de 104 lésbicas, foi tomada como corpus desta pesquisa, por explicitar as especificidades desta regularidade e, a partir dessa análise, evidenciar as estratégias necropolíticas inerentes a ela.

### **3 CORPO LÉSBICO - FUGA E CONTROLE**

A listagem utilizada como corpus de pesquisa para este trabalho possui 104 personagens lésbicas que morreram na televisão americana nos últimos sete anos. Tais números, por si só, já são problemáticos, dado o peso destas mortes sequenciais em ambientes onde as personagens são minorias perceptíveis.

A homossexualidade não é um problema intrínseco, mais do que a heterossexualidade o é. O que é um problema é a intolerância irracional e veemente. Mas se a TV apenas nos mostra a homossexualidade como um problema, ela participa da eliminação do verdadeiro problema da homofobia. (WALTERS, 2001, p. 79, tradução nossa)

No objeto selecionado, a homossexualidade vem acompanhada de morte. Este se torna um dispositivo discursivo problemático no momento em que faz esta amarração automática de um grupo de pessoas específicas com um desfecho trágico. “Deleuze afirmava que a linguagem é antes caso de política que de linguística.” (SILVA, 2015, p. 21) E o que este discurso nos diz politicamente é quem neste cenário deve morrer. Foucault (1984, p.81) nos diz que “Muito mais do que um mecanismo negativo de exclusão ou de rejeição, trata-se da colocação em funcionamento de uma rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poderes;” Portanto, a linguagem é baseada neste sistema de construção social, nesta rede

---

<sup>11</sup> Plataformas de Streaming e VOD, também chamadas de “transmissão contínua”, são formas de distribuição digital on-line de mídias. Comumente referidas como “bibliotecas on-line” principalmente de filmes e músicas, têm como vantagem a reprodução sem descarga de dados, ou seja sem download de arquivos e a possibilidade do usuário escolher o que e quando irá assistir. Exemplos: Netflix, Spotify e Hulu. VOD significa Video On Demand (Vídeo Sob Demanda) e são vídeos transmitidos via streaming de acordo com a demanda.

que dissemina mais do que apenas a fala. O discurso é político porque ele foi constituído politicamente, de acordo com os códigos que derivam das relações de poder nas sociedades.

Deleuze (1990, p. 43) nos diz que “[...] a língua só existe em reação a uma matéria não-linguística que ela transforma.” Ou seja, a linguagem já se origina de uma matéria não-verbal. Queremos problematizar estas questões linguísticas com a crítica de gênero de Butler. Segundo a autora, através de uma crítica à psicanálise, “A linguagem é compreendida como falocêntrica [...]” (BUTLER, 1990, p. 11), e por ter o falo como centro, aquilo que não é falo pode - e muitas vezes deve - ser excluído, dentro desta lógica. Então, se a linguagem é assimilada como falocêntrica, e ao mesmo tempo reage a um material não-linguístico, é admissível especularmos que este falocentrismo não está apenas na linguagem, mas desde antes, na matéria não-linguística que a forma.

Estes mesmos discursos e linguagens constroem e performam os entendimentos de gênero e sexualidade no corpo social. Nas palavras de Butler (2000, s/p<sup>12</sup>), “[...] a construção de gênero atua através de meios excludentes, de forma que o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas através de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais.” O gênero não é um modelo fixo produzido e aplicado nos corpos. As exceções em meio às regulações são sinal da resistência, entretanto, acabam também por sofrer a pressão das proibições. Foucault (1984) complementa:

[...] o discurso sobre o sexo, já há mais de três séculos, têm-se multiplicado em vez de rarefeito; e que, se trouxe consigo interditos e proibições, ele garantiu mais fundamentalmente a solidificação e a implantação de todo um despropósito sexual. Não obstante, tudo isso parece ter desempenhado, essencialmente, um papel de proibição. (FOUCAULT, 1984, p. 59)

Sexualidade e gênero fazem parte de temas tabus dentro da sociedade e essas proibições que Butler (1990) e Foucault (1984) explanam se fazem manifestas no que diz respeito à história das mulheres lésbicas nos seriados norte-americanos. É sintomático que presenciemos sistemas de proibições na coletividade dos seriados e da sociedade. “Em outras palavras, para que a heterossexualidade permaneça intata como forma social distinta, ela exige uma concepção inteligível da homossexualidade e também a proibição dessa concepção, tornando-a

---

<sup>12</sup> <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/12/12/corpos-que-pesam-sobre-os-limites-discursivos-do-sexo-judith-butler/>;

culturalmente ininteligível.” (BUTLER, 1990, p. 138) Tornando assim, como Butler (1990, p. 139) aponta, o que seria “impensável” plenamente dentro da cultura, mas plenamente excluído da cultura dominante. Dentro de um sistema que exclui as existências que fogem à norma, estas proibições são harmônicas com a sua forma, porém perturbadas pelos excluídos.

Para Wittig (apud BUTLER, 1990, p.47), “a restrição binária que pesa sobre o sexo atende aos objetivos reprodutivos de um sistema de heterossexualidade compulsória;”. Estas reproduções e sistemas só são possíveis considerando a existência das “[...] relações de poder [que] são, ao mesmo tempo, intencionais e não subjetivas. Se [...] são inteligíveis, não é porque sejam efeito, [...] não há poder que se exerça sem uma série de miras e objetivos.” (FOUCAULT, 1984, p. 103), e para este sistema é conveniente “[...] reunir em torno do desejo toda a antiga ordem do poder.” (FOUCAULT, 1984, p. 163) O sistema/sociedade no qual estamos inscritos possui estratégias eficientes de preservação das relações de poder.

Ao mesmo tempo em que essas normas afirmam a heterossexualidade como forma compulsória, elas abrem espaço para a produção de corpos daqueles que não se ajustam. Essas normas inclusive precisam daqueles ‘não-ajustáveis’, daqueles que ficam de fora da fronteira, justamente com o objetivo de impor limites a tal fronteira. (SILVA, 2015, p. 40)

Neste estudo, portanto, queremos contemplar o “não-ajustável” presente na lésbica. Butler (1990) apresenta a lésbica como “[...] o único conceito que conheço que está além das categorias de sexo.” (1990, p. 47) O papel da lésbica desestabiliza uma lei prioritariamente centrada no falo (psicanálise), desestabilizando conjuntamente as relações de poder regidas por esta lei. Butler (1990) argumenta que “A regulação binária da sexualidade suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexual, reprodutiva e médico-jurídica.” (1990, p. 47), e citando Wittig (apud BUTLER, 1990), aponta que por estes motivos que “[...] a profusão e difusão de uma economia erótica não falocêntrica irá banir as ilusões do sexo, do gênero e da identidade.” (1990, p 47) A lésbica, divergindo das regulações, emerge na obra de Wittig (apud BUTLER, 1990) “[...] como um terceiro gênero, prometendo transcender a restrição binária ao sexo, imposta pelo sistema da heterossexualidade compulsória.” (1990, p. 47) Não pretendemos aqui fazer da lésbica uma figura redentora para o sistema de heterossexualidade compulsória, mas apontar a oscilação que esta figura traz ao sugerir um desvio do regime falocêntrico em sua essência. O impasse que se forma

então é ser este “não-ajustável” em forma de resistência, e resistência que vem acompanhada de retaliação.

Segundo Butler (1990, p. 46), “A noção de que o sexo aparece na linguagem hegemônica como substância [...]. Essa aparência se realiza mediante um truque performativo da linguagem e/ou do discurso, que oculta o fato de que “ser” um sexo ou um gênero é fundamentalmente impossível.” Ou seja, a hegemonia do discurso heterossexista acaba por naturalizar os conceitos de sexo e gênero como os conhecemos, sendo “[...] um exemplo de sistema binário a mascarar de fato o discurso unívoco e hegemônico do masculino, [...]” (Butler, 1990, p. 46) A regulação profunda de um discurso até chegar na naturalização é uma ferramenta para esconder o próprio ciclo de construção do sistema de sexo-gênero. Como “[...] Foucault defende uma lei produtiva sem a postulação de um desejo original;” (FOUCAULT *apud* BUTLER, 1990, p. 131), o fato deste sistema não ter um início pode ser perturbador, e encontrar assim o seu conforto na naturalização de uma binariedade. Entretanto, este discurso binário não somente é inábil em se fazer plenamente eficaz, como neste processo de buscar a hegemonia se torna violento com o discordante. Mbembe, citando Bataille, diz que “[...] a soberania exige que “a força para violar a proibição de matar, embora verdadeira, estará sob condições que o costume define”. (MBEMBE, 2016, p. 127), ou seja, tendo em posse as condições exigidas, matar pode ser justificado neste sistema. E podemos usar a morte também como uma figura simbólica, afinal existem outras violências e mortes que não as físicas. O discurso não precisa matar fisicamente para matar simbolicamente.

Conforme Lauretis (1987, p. 211), “Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade.” Afinal, os sistemas de sexo-gênero nada mais são do que performatividades regulatórias que servem a este interesse político (e econômico). Um corpo social fortemente regulado é mais plausível de ser controlado e conduzido em conjuntos, enquanto o sistema não é desestabilizado. Por isso Lauretis (1987, p. 215) diz que “O pessoal é político.”, pois qualquer individualidade excluída que se manifesta, por menor que seja, é capaz de desestabilizar a regulação coletiva e, portanto, é política. O “pessoal” ao qual Lauretis se refere é claramente os gêneros e sexualidades, ela mesma afirma “O gênero como uma força pessoal-política.” (LAURETIS, 1987, p. 216) O gênero se faz

político no pessoal que quebra a regulação apenas por existir. E Mbembe (2016) testemunha, quando diz que “Mais especificamente, a política é a diferença colocada em jogo pela violação de um tabu.” (2016, p. 127). O que torna a diferença política é justamente o ato da violação.

“Nesse sentido ideal, falar é, para Wittig (apud BUTLER, 1990), um ato de poder, uma afirmação de soberania que implica simultaneamente uma relação de igualdade com outros sujeitos falantes.” (BUTLER, 1990, p. 209) Ou seja, aquele que silencia ou é silenciado é incapaz de ser igualado aos falantes. O silenciado perde este poder de se fazer ver, ouvir e até existir. Afinal, em uma sociedade que é pautada por sistemas de diferenciação e exclusão, o corpo que não atinge o status de igualdade é seccionado e afastado, em direção ao esquecimento. Segundo Foucault (1984, p. 8), “[...] a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência [...]”. Contrariamente, ao corpo que se dá a voz, há a capacidade de se afirmar no seu poder, e de existir “igualmente”, ao menos no momento da fala. Não é surpreendente relacionarmos mais uma vez à figura da lésbica, que por sua capacidade disruptiva do falocentrismo e do masculino, não lhe é permitida a igualdade, o poder ou a fala. A repressão citada por Foucault (1984) faz parte de um conjunto de violências sutis - ou não tão sutis - que usam como ferramenta esta afirmação de inexistência. Afinal a mulher lésbica que é impossibilitada da fala não assume seu lugar de poder. Sem este lugar de existência, não existe posição política de Lauretis e o sistema de regulação das sexualidades é capaz de manter-se no centro das ações de poder. A lésbica é cercada por um sistema de invisibilização que não assume, e por vezes nem imagina, a capacidade da existência de um plano sem o falo. Butler (1990) visualiza uma ameaça contida até na própria linguagem, que faz parte do sistema de heterossexualidade compulsória: “você-será-hétero-ou-não-será-nada.” (BUTLER, 1990, p. 201).

Portanto, como estratégia de sobrevivência em sistemas compulsórios, o gênero é uma performance com consequências claramente punitivas. Os gêneros distintos são parte do que “humaniza” os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero. Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum, pois não há nenhuma “essência” que ele expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire, bem como não é um dado de realidade. Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como

ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções - e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção “obriga” nossa crença em sua necessidade e naturalidade. As possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação. (BUTLER, 1990, p. 241)

Analisar este trecho de Butler (1990) é perceber um complexo sistema de hostilização de gêneros. Um processo que tem início em si mesmo e que nada tem de natural, mas que pelo acordo social segue seccionando o distinto. Seccionando, violentando, silenciando e matando. As personagens lésbicas mortas nos seriados estudados nesta pesquisa, sim, morreram no campo da ficção, mas queremos aqui resgatar o conceito de mútua construção da ficção e do real. As mulheres aqui estudadas não morreram fisicamente, mas outras morreram. E todas elas fazem parte das cadeias de significações que emergem destes eventos, que acabam sendo mais uma ferramenta da performance punitiva do gênero. Mbembe (2016), refere-se a um ambiente punitivo, dizendo que “Como tal, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’.” (2016, p. 133). O discurso civilizatório do seccionamento atua em situações diferentes, mas de formas semelhantes, visto que o discurso binário de gênero não passa de uma regulação cível dos corpos. Afinal, segundo Guattari e Rolnik “A produção de subjetividade constitui matéria-prima de toda e qualquer produção.” (2011, p. 36 *apud* SILVA, 2015, p. 37).

Butler (1990), discutindo sobre as composições dos prazeres nos corpos, afirma que “A questão de saber que prazeres viverão e que outros morrerão está freqüentemente ligada à qual deles serve às práticas legitimadoras de formação da identidade que ocorrem na matriz das normas do gênero.” (BUTLER, 1990, p. 127) Podemos nos apropriar desta citação para perceber que esta se aplica também na morte/vida dos próprios corpos que experienciam estes prazeres. Para viver no sistema é necessário se adequar e ser útil para seus fins. Para aprofundar a discussão, iremos buscar compreender algumas questões sobre estes campos de vida e morte.

Segundo Revel (2006), “a vida ‘só é útil porque é, ao mesmo tempo, sã e dócil, ou seja, medicalizada e disciplinarizada’.” (REVEL, 2006, p. 55-56 *apud*

Wermuth, 2017). Este conceito é relacionado com o levantamento de Foucault (1984) sobre biopoder. Estes atos de “[...] administração dos corpos e [...] gestão calculista da vida [...]” (FOUCAULT, 1984, p. 150), de “[...] sujeição dos corpos e o controle das populações [...]” (FOUCAULT, 1984, p. 151) e de controle e disciplina geral dos corpos centrados na vida - através da medicina, instituições de poder, controles populacionais, entre outros - fazem parte de um biopoder. Fazem-se úteis a este poder aqueles corpos que se mantêm disciplinados, que se adaptam às exigências reguladoras. Os corpos que fogem às regulações não pertencem a este sistema altamente controlado e podem ser inclusive uma ameaça ao modo de vida. De acordo com Foucault, “São mortos legitimamente aqueles que constituem uma espécie de perigo biológico para os outros.” (1984, p. 148) E este “perigo biológico” pode ser qualquer interesse que precise de validação para matar. A justificativa seria “O princípio: poder matar para poder viver [...]” (FOUCAULT, 1984, p. 147-148), uma sensação de autoproteção, mas na realidade os maiores atos de necropoder da história tiveram justificativas no biopoder. Conforme Mbembe (2016):

Em tais instâncias, o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir semelhantes exceção, emergência e inimigo ficcional. Em outras palavras, a questão é: Qual é, nesses sistemas, a relação entre política e morte que só pode funcionar em um estado de emergência? (2016, p. 128)

A noção de perigo iminente da exceção fornece a justificativa necessária para o poder se utilizar da sua capacidade de matar. O diferente biologicamente ou em alguma instância instaura aparatos de resistência no sistema formado que deseja se proteger. Porém o uso da exceção ultrapassa o campo da proteção e se utiliza desta justificativa para atacar de acordo com a satisfação do necropoder, pois estes assassinatos não ocorrem sem uma alívio da carga negativa da morte. Conforme Mbembe (2016, p. 129), “A percepção da existência do outro como um atentado contra minha vida, [...] é um dos muitos imaginários de soberania, [...] a soberania consiste na vontade e capacidade de matar para possibilitar viver.” Uma justificativa só é usada regularmente se ela funciona, e no caso do corpo lésbico morto na ficção, diferenciado biologicamente e construído narrativamente como uma ameaça, a justificativa de exceção cumpre o seu papel (a exceção não nos mesmos conceitos estatais de Mbembe (2016), mas instrumentalizando para este o poder simbólico do

audiovisual). Em Mbembe (2016) o racismo, e aqui a segregação, tomam formas semelhantes de justificar a necropolítica.

Foucault afirma que “[...] é o fato do poder encarregar-se da vida, mais do que a ameaça da morte, que lhe dá acesso ao corpo.” (1984, p. 154) Os corpos são as principais vias de controle do biopoder, assim como o sexo. “O sexo é acesso, ao mesmo tempo, à vida do corpo e à vida da espécie. Servimo-nos dele como matriz das disciplinas e como princípio das regulações.” (FOUCAULT, 1984, p. 158) Uma questão a ser levantada é a que o corpo lésbico aqui estudado é excluído deste controle, pois este sexo é prioritariamente o heterossexual. Sendo assim, este corpo não corresponde a estas regulações, nem disciplinares, nem medicalizadas. Mbembe (2016) utiliza-se da política na Palestina para abordar sobre a dominação absoluta do poder colonial sobre os habitantes no território ocupado. Ele ilustra que os poderes: disciplinar, biopolítico e necropolítico são necessários para validar a ocupação colonial nestes espaços. (MBEMBE, 2016) Estes mecanismos também observamos no sistema de dominação dos corpos, para regular as vivências (disciplinar), medicalizar e controlar a vida (biopolítico) e matar ou segregar aqueles que não se adequam (necropolítica).

De um modo geral, na junção entre o "corpo" e a "população", o sexo tornou-se o alvo central de um poder que se organiza em torno da gestão da vida, mais do que da ameaça da morte. Por muito tempo, o sangue constituiu um elemento importante nos mecanismos do poder, em suas manifestações e rituais. (FOUCAULT, 1984, p. 159)

De acordo com Foucault, “Por muito tempo, um dos privilégios característicos do poder soberano fora o direito de vida e morte.” (1984, p. 145), e este poder era evidenciado através do sangue. A partir de “[...] seu funcionamento na ordem dos signos (ter um certo sangue, ser do mesmo sangue), [observamos] [...] o poder falar através do sangue; este é uma realidade com função simbólica.” (FOUCAULT, 1984, p. 159) A simbologia do sangue perdura de algumas formas na nossa sociedade, e conforme Mbembe (2016, p. 129), “[...] a tensão entre a paixão do público por sangue e as noções de justiça e vingança é crítica.” Antigamente havia grandes espetáculos para execuções, e na realidade, atualmente estes espetáculos apenas foram levemente deslocados para o campo do audiovisual e das mídias (mas não completamente), pois dentro deste campo, o poder consegue justificar o derramamento de sangue. Nesta transição histórica “[...] fizeram passar nossas sociedades de uma simbólica do sangue para uma analítica da sexualidade.”

(FOUCAULT, 1984, p. 160) O caráter punitivo do gênero em Butler (1990) pode estar presente em uma sociedade construída por violências ao longo da história. Foucault (1984) também explana sobre como os números de suicídios aumentaram no momento em que a sociedade passou a regular a vida e não a morte. A morte se tornava então este momento privado e não controlado. O autor diz que:

Essa obstinação em morrer, tão estranha e contudo tão regular, tão constante em suas manifestações, portanto tampouco explicável pelas particularidades ou acidentes individuais, foi uma das primeiras surpresas de uma sociedade em que o poder político acabava de assumir a tarefa de gerir a vida. (FOUCAULT, 1984, p. 149)

Mbembe (2016) faz uma leitura da figura do mártir, afirmando que “A morte atinge aqui o caráter de transgressão.” (2016, p. 145) A desobediência ao poder se dá na ação de rejeitar a vida controlada. Para Heidegger, citado por Mbembe (2016, p. 144), “[...] se é livre para viver a própria vida somente quando se é livre para morrer a própria morte.” Esta citação nos mostra que a morte do mártir é um vetor de liberdade e de uma mensagem, afinal “[...] morte e liberdade estão irrevogavelmente entrelaçadas.” (MBEMBE, 2016, p. 146) Aquele que toma poder sobre sua própria morte comumente o faz por ter sido incapacitado de tomar poder sobre a própria vida. E “[...] essa preferência pela morte diante da servidão contínua é um comentário sobre a natureza da liberdade em si (ou sua falta).” (MBEMBE, 2016, p. 146) Podemos dizer que a morte é este momento desconhecido para o ser humano, e provavelmente nunca iremos saber o que realmente acontece, mas sabemos que irá acontecer. O que observamos empiricamente quando alguém morre, seja no real ou na ficção, é que esta pessoa não é mais vista. Esta pessoa não fala mais, não pensa, não se renova e o seu corpo se decompõe natural ou artificialmente. Mesmo que na ficção personagens voltem à vida, ou apareçam em *flashbacks*, o que esperamos inicialmente é que não veremos mais aquela personagem, então este signo já está presente de alguma forma. Entretanto Mbembe (2016) sugere que “[...] a morte não se reduz ao puro aniquilamento do ser. Pelo contrário, é essencialmente autoconsciência;” (2016, p. 125) Esta realização da nossa própria morte que a morte do outro traz a nossa consciência é, possivelmente, onde habita a maior significação violenta do ato de morrer. Não temos meios de saber o que acontece da perspectiva de quem morre, a única versão que temos é de quem está vivo, e conforme Mbembe (2016), “Os campos da morte em particular têm sido interpretados de diversas maneiras, como a metáfora central para a

violência soberana e destrutiva, e como o último sinal do poder absoluto do negativo.” (2016, p. 124) Sendo assim, a morte, morrer ou matar, dentro deste regime implica sinais da extrema violência, o negativo que não há retorno. Sendo o corpo lésbico selecionado para a morte repetidamente, este passa a ser marcado por este signo da violência.

Pretendemos apontar o quão problemática é este desfecho audiovisual que escolhe as mulheres lésbicas para marcar com este signo trágico. Segundo Austin (1962), “Dizer algo freqüentemente, ou até normalmente, produzirá certos efeitos ou conseqüências sobre os sentimentos, pensamentos, ou ações dos ouvintes, ou de quem está falando, ou de outras pessoas.” (1962, p. 89). Da mesma forma um seriado que mostra enredos e desfechos semelhantes produzirá efeitos sobre o ficcional e o real. Assim como o poder discursivo que produz e regula o gênero em Butler (1990), este discurso nos seriados segue produzindo sentidos, que não são possíveis de serem controlados. Mbembe (2016) em seu estudo sobre as necropolíticas estatais demonstra que “Mecanizada, a execução em série transformou-se em um procedimento puramente técnico, impessoal, silencioso e rápido.”(2016, p. 129), e evocamos que esta sua bibliografia reflete sobre as mortes no campo do real. Mas podemos nos perguntar se a série de mortes que estudamos não se assemelham ao que Mbembe (2016) descreve: processo técnico, impessoal, silencioso e rápido. Maneiras práticas de livrar-se de corpos que não permitem ser controlados. Como já afirmamos também, real e ficção estão sempre construindo-se mutuamente, e com base nos levantamentos da nossa pesquisa, o que está sendo construído agora é uma mensagem na qual as mulheres lésbicas recebem destinos trágicos. Segundo Butler (1990):

[...] a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras, precisamente por meio da produção de efeitos substancializantes. Em certo sentido, toda significação ocorre na órbita da compulsão à repetição; a “ação”, portanto, deve ser situada na possibilidade de uma variação dessa repetição. (1990, p. 250)

Em complemento, segundo Foucault (1984, p. 50), “O poder ganha impulso pelo seu próprio exercício.”, ou seja, a tendência de uma estratégia construída é seguir acontecendo, a menos que a variação desta repetição trazida por Butler (1990) seja possível. Tendo como base os dados coletados e as teorias aqui

introduzidas, especulamos que estratégias necropolíticas se estabeleçam em relação a estas mortes de mulheres lésbicas nos seriados norte-americanos.

## **4 OS SERIADOS TELEVISIVOS E A “CONSTRUÇÃO DA REALIDADE”**

Utilizando-nos das informações reunidas no capítulo anterior, buscamos agora compreendê-las e principalmente problematizá-las à luz de algumas teorias do audiovisual. Iremos explorar o papel da série televisiva e investigar criticamente os conceitos de “construção de realidade”. Levantando este aporte teórico seremos capazes de fundamentar mais adequadamente nossas análises.

### **4.1 O Televisivo**

Para iniciarmos esta discussão, é importante ressaltar que escolhemos a nomenclatura “seriado” por sua relevância acadêmica. Buscando o estado da arte a este respeito, percebemos que é a terminologia mais comumente utilizada dentre as disponíveis para descrever o tipo de mídia com que queremos trabalhar. O seriado televisivo é um formato de mídia audiovisual composto de séries de episódios de (normalmente) média duração, e seu enredo principal é conservado em todos os episódios, de forma que o espectador é capaz de se situar entre estes episódios. As primeiras aparições deste formato, contudo, se dão no cinema, antes da existência do sistema televisivo. Os cinesseriados ou filmes em série eram vantajosos para as salas de cinema justamente por manterem o espectador conectado com as narrativas, como atualmente acontece com a televisão. Com o avanço do formato televisivo, as exibições no cinema deste tipo de material foram diminuindo.

É importante Kilpp (2003) lembra-nos que estes meios de comunicação ainda fazem parte de uma lógica capitalista e de um mercado: “A lógica dessa estrutura muitas vezes é associada aos interesses comerciais diretos das emissoras, que seriam ávidas por verbas publicitárias.” (KILPP, 2003, p. 3) Todos os formatos diferentes desenvolvidos para a televisão possuem o seu próprio interesse em fazer parte desta lógica. Ela propõe “[...] que os programas sejam percebidos não

simplesmente como produtos, mas, também, como parte da estratégia das emissoras em relação ao mercado.” (KILPP, 2003, p. 4), e vemos a importância para este estudo de visualizarmos os seriados também desta forma, já que recortamos exclusivamente os seriados veiculados na televisão americana.

“A molduração dos filmes como programas televisivos é fácil de ser percebida [...]” (KILPP, 2003, p. 12), e esse reconhecimento é necessário, pois há muita diferença entre o produto televisivo inserido em uma grade de programação, juntamente com diversos outros produtos - entre anúncios, noticiários e outras produções - e aqueles produtos acessados pela internet<sup>13</sup>, sem a influência de horários e possivelmente com menos interferências advindas da própria plataforma.

A programação virtual atualiza-se na grade de programação e realiza-se no fluxo televisivo, sendo que, no fluxo televisivo, a moldura é liquefeita, hibridizada, ficando quase impossível enunciar sentidos éticos para um programa que não sejam atravessados pelos sentidos éticos das outras imagens, que se encontram, em tese, no interior de outras molduras e que constituem, ao final, não um programa, mas um tempo de tevê. (KILPP, 2003, p. 9)

Dentro do sistema televisivo, o seriado está sujeito à intervenção de horários, anúncios e de outros programas, proporcionando ao telespectador, especificamente, uma experiência heterogênea. Conforme os seriados passam a ser inseridos nas grades de programação, as linguagens foram se adaptando. Podemos dizer que os seriados são hoje um tipo de narrativa essencialmente incorporada ao modo de fazer televisão americano, e as obras se diversificaram tanto que estabelecer tipos de classificações é uma tarefa árdua. O que antes eram apenas episódios de 25 minutos, hoje se dividem em configurações de 30, 45, 50 minutos, e até episódios de mais de uma hora. Onde os resultados eram comparados com filmes B - de baixo orçamento e qualidade -, atualmente vemos investimentos em produções milionárias com os profissionais mais renomados das áreas. As linguagens incorporadas do cinema, de telenovelas e da própria televisão desenvolveram os seriados televisivos tal como os conhecemos hoje.

#### 4.2 Entre Representação e Criação - A Realidade Da/Na Ficção

---

<sup>13</sup> Em sua grande maioria através de plataformas de streaming ou VOD (video on demand/vídeo sob demanda).

Barthes (2001) apresenta-nos conceitos sobre o ser humano e sua leitura do mundo, dizendo:

Quando me movimento na rua - ou na vida - e encontro esses objetos, aplico a todos, às vezes sem me dar conta, uma mesma atividade, que é a de certa leitura: o homem moderno, o homem das cidades, passa o tempo a ler. Lê primeiro e principalmente imagens, gestos, comportamentos: tal carro me diz o status social do proprietário, tal roupa me diz exatamente a dose de conformismo ou de excentricidade do seu portador, tal aperitivo [...] o estilo de vida do meu hóspede. (p. 177)

Esta atividade de “ler” ou “interpretar” o mundo por vezes se faz acidental, e, por vezes, intencional. Independentemente, ela acontece, e estamos sempre em busca de reconhecer e entender o que nos cerca. Mesmo sem perceber, buscamos signos que permitam esta leitura. Nosso cérebro necessita destes reconhecimentos, e por isto podemos afirmar que “[...] não há cognição ou pensamento sem signos.” (SILVA, 2015, p. 25) Toda nossa capacidade de compreensão passa por signos, pois segundo Silva e Araújo (2011), “O mundo não nos é acessível em si mesmo, ele só aparece através dos signos.” (p. 12)

Isso também significa que os objetos não têm uma essência, uma verdade que os caracteriza e que nós a representamos através do signo. Os objetos, as coisas do mundo, estão presentes para nós através do signo, e através do signo somente. [...] Fora do signo, não há verdades ou crenças, pois estas crenças se formam através daquilo que dos objetos chega até nós. Na semiótica de Peirce, há sempre uma reserva de mundo que nos é distante, que nós tentamos conhecer através do signo, e que criamos através do signo. (SILVA, 2015, p. 26)

Podemos dizer, então, que a cognição humana decorre de representações sígnicas, e nenhum objeto, forma ou ideia chega ao nosso entendimento sem ser formado por signos. Ao analisarmos criticamente este processo, notamos suas nuances e movimentos, e parece-nos evidente a forma que acontece, entretanto como uma ferramenta eficaz da percepção para facilitar a interação com o mundo, este processo se passa muitas vezes despercebido e naturalizado. Barthes (2001, p. 178) afirma:

O mundo está cheio de signos, mas esses signos não têm todos a bela simplicidade das letras do alfabeto, das tabuletas do código de trânsito ou dos uniformes militares: são infinitamente mais complicados. Na maioria das vezes, nós os vemos como se fossem informações “naturais”;

E ele complementa, colocando que “Decifrar os signos do mundo sempre quer dizer lutar com certa inocência dos objetos.” (BARTHES, 2001, p. 178) Pois esse processo de negligência do signo que a razão toma como facilitadora do entendimento também acaba gerando certa inabilidade de percebermos estas

relações sígnicas. Dourado (1995) propõe-nos que “[...] um signo gera outro signo e isso é orgânico como a vida [...]” (p. 1), e talvez o ato de geração funcionar desta forma orgânica contribua para certas percepções naturalizadas. Compreendemos que “É da natureza da cadeia sígnica, no caso, da semiose, que se produzam sempre novos interpretantes, já que ‘o modo de ação típico do signo é o do crescimento através da autogeração’[...]” (SANTAELLA, 1995, p. 43 *apud* SILVA, 2015, p. 24) Além disso, a cadeia sígnica nunca termina, não há sentido em pensar em uma conclusão, e Dourado confirma que “[...] é ressaltada a importância de não existir um interpretante final, visto que isso seria o fim do processo sígnico.” (DOURADO, 1995, p. 2)

Para esta discussão se faz importante utilizarmos conceitos semióticos, pois os produtos televisivos são também signos. Alguns autores apresentam teses que aparentam ser alusivas apenas ao cinema, mas aqui tomaremos como “empréstimo” algumas destas falas para abordar o produto audiovisual dos seriados, que teve suas primeiras constituições como cinematográficas, e posteriormente tornou-se televisivo. Os seriados acabaram por incorporar muito da linguagem cinematográfica em suas produções, por isso neste momento do estudo permitimo-nos borrar um pouco esta linha para prosseguirmos. Segundo Barthes (2001, p. 179):

[...] ao avançar nesse projeto já imenso, a semiologia encontra novas tarefas; por exemplo, estudar essa operação misteriosa pela qual uma mensagem qualquer se impregna de um sentido segundo, difuso, em geral ideológico, a que se chama "sentido conotado": [...]

É relevante atentarmos aos múltiplos sentidos produzidos por signos que nunca param de se formar. Estes sentidos e signos não são controláveis e requer empenho em estudá-los “Porque um sentido nunca se pode analisar de modo isolado.” (BARTHES, 2001, p. 179) Afinal eles não são gerados isoladamente, nem existem em um vácuo. Estes sentidos provêm de signos que também não estão isolados e não estão imóveis. Tendo como exemplo:

Segundo Austin, quando examinamos o que se deve dizer e quando se deve fazê-lo, que palavras devemos usar em determinadas situações, não estamos examinando simplesmente palavras (ou seus "significados" ou seja lá o que isto for) mas sobretudo a realidade sobre a qual falamos ao usar estas palavras - usamos uma consciência mais aguçada das palavras para aguçar nossa percepção ( ... ) dos fenômenos. *Philosophical Papers*, p. 182 (AUSTIN, 1962, p. 10)

Sentidos não são possíveis de serem analisados isoladamente pois eles não são constituídos a partir de atos ou formas isoladas. Não podemos ignorar, por

exemplo, como “[...] as condições de uso da sentença que determinam seu significado.” (AUSTIN, 1962, p.11) O contexto da sentença - ou linguagem, ou ato - faz toda a diferença na concepção do(s) sentido(s) e na apreensão do(s) signo(s), assim como o contexto das imagens no audiovisual. Segundo Deleuze, “O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo.” (1990, p. 87). Um mundo de sentidos que se proliferam - talvez com mais potência ainda em um produto televisivo. Para Silva e Araújo (2011, p.2), “As imagens cinematográficas encarnam uma forma de pensar, novos meios de se olhar para o mundo, alterando a percepção de tempo, espaço, movimento e relação.”

Estas imagens fazem parte da construção de signos e, seguindo a perspectiva de Silva e Araújo, podemos dizer que estas imagens carregam consigo a potencialidade estético-política de produzir pensamento, e que os signos criados se inscrevem como enunciados políticos. (2011, p. 13) Observamos, assim, a constituição de uma ferramenta poderosa na criação das imagens cinematográficas/televisivas. A capacidade de produzir pensamentos e sentidos é uma potencialidade intensa de poder. Citando Deleuze, novamente, Silva e Araújo afirmam que “o cinema é produtor de realidade” (DELEUZE, 1996, p.76 *apud* SILVA E ARAÚJO, 2011, p. 13), o que nos permite iniciar esta discussão sobre este paralelo. O produto audiovisual produz sentidos, signos, pensamentos, e produz também o que chamamos de realidade.

Para Deleuze (e também para Pierce), os signos do cinema produzem realidades (DELEUZE, 1996, p. 76), não apenas como uma ‘ciência descritiva da realidade’ (DELEUZE, 1995, p. 44), mas, sobretudo, como modos de vivência concretos. (SILVA E ARAÚJO, 2011, p. 3)

Estes autores defendem a concepção de que os produtos audiovisuais não apenas retratam a realidade nos enredos, mas de fato produzem o que tomamos por “mundo real”. Os seriados fazem parte do imaginário que produz a “realidade”, e é importante notarmos que este é um processo de dupla determinação; afinal, as narrativas são criadas no “mundo real”. Elas são produzidas e ao mesmo tempo produzem sentidos. “Por isso, a grande peculiaridade do signo de representar ao mesmo tempo em que cria o objeto.” (SILVA E ARAÚJO, 2011, p. 8), e portanto “[...] se o signo é primeiro em relação ao objeto, é a partir dele, associado à determinação do objeto, que a realidade irá se constituir.” (SILVA E ARAÚJO, 2011, p. 12).

Existe uma concepção popular que por costume - ou comodidade - tende a separar a ficção do real. Percepções comuns e frequentes como *É apenas um seriado! Não está acontecendo na vida real!*, *Precisamos separar a ficção do real para aproveitar este (X) produto de entretenimento!*, ou ainda, *Não entendo o drama se foi apenas mais um personagem que morreu na ficção, e não na vida real.* acabam por naturalizar este discurso que diz que é possível separarmos real e ficcional. “Separando” - de forma ineficaz - o real e o ficcional, permitimos distanciar-nos das narrativas e personagens, permitimos distanciar-nos da responsabilidade sobre as narrativas, pois afinal *É apenas ficção.* É cômodo assumirmos este lugar deslocado e inconsciente; entretanto, é lastimável - para esta visão - que este lugar de separação não exista de fato, e podemos nos apoiar em diversos autores para afirmarmos esta perspectiva adotada. Por exemplo, segundo Austin, “Não há mais uma separação radical entre "linguagem" e "mundo" porque o que consideramos a "realidade" é constituído exatamente pela linguagem que adquirimos e empregamos.” (1962, p.10). Citado por Deleuze, Fellini, em seu trabalho, alcança a confusão desejada do real e do espetáculo, e nega a heterogeneidade nos dois mundos, suprimindo a distância e a própria distinção do espectador e do espetáculo. (1990, p. 14) Ainda segundo Deleuze, afirmamos que quando procuramos investigar este paralelo real/ficcional:

[...] acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (DELEUZE, 1990, p. 16)

Deleuze (1990, p. 88) explana sobre a confusão entre real e imaginário, que é um simples erro de fato, e esta confusão só se faz "na cabeça" de alguém. Ele expõe que enquanto a indiscernibilidade constitui uma ilusão objetiva, ela não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro, numa relação de dupla constituição que temos de qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade. Devemos observar que não pretendemos afirmar aqui que real e ficção são a mesma coisa. De fato, o que estes autores nos mostram é que a suas construções são dadas mutuamente, portanto os sentidos produzidos acabam por ser de certa forma, inseparáveis. Segundo Barthes (2004), “[...] a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já

não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia;” (2004, p. 64). Ou seja, por mais que se busque controlar a significação destes sentidos, eles se dão neste “leitor” - ou no nosso caso, no telespectador - onde real e ficcional se encontram e se constroem.

## 5 ANÁLISES

Com base nas observações feitas e nas teorias expostas, buscamos neste capítulo analisar o corpus recortado desta pesquisa. O interesse neste estudo surgiu a partir da observação de um grande movimento on-line de fãs a partir da morte de uma mulher lésbica em um seriado televisivo em 2016 (*Lexa - The 100*). Essa movimentação levantou questões sobre a problemática da morte de Lexa, mas principalmente voltou sua atenção para uma reincidência na morte de mulheres lésbicas em seriados norte-americanos, que aqui tomamos por objeto de análise para melhor compreender o fenômeno e evidenciar as possíveis regularidades enquanto estratégias necropolíticas.

Em reação à morte de Lexa e a de outras lésbicas ao longo dos anos na televisão, o site *Autostraddle* reuniu em 2016 uma listagem de *Todas as 65 personagens lésbicas e bissexuais mortas na TV e como morreram*<sup>14</sup> (tradução nossa), que continuou sendo atualizada através de levantamentos de dados coletivos. Até a data de finalização desta pesquisa o novo título da postagem é *Todas as 198 personagens lésbicas e bissexuais mortas na TV e como morreram* (tradução nossa). E a partir desta listagem, recortamos o nosso corpus, conforme descrevemos a seguir.

Compomos uma nova lista com todas as mortes apontadas no site *Autostraddle* e a complementamos com dados do site *LGBT Fans Deserve Better*. Partindo desta nova listagem, recortamos como o nosso corpus 104 mulheres lésbicas mortas em seriados entre os anos de 2010 e 2017, e que veicularam na televisão norte-americana em algum momento, seja aberta ou a cabo - excluindo plataformas de streaming e VOD.

---

<sup>14</sup><https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>

Escolhemos analisar apenas materiais televisivos, entendendo a diferença entre os meios de veiculação dos seriados, pois, há uma grande diferença entre produções transmitidas na televisão e em streaming, tanto em questões de audiência e repercussão quanto na própria experiência audiovisual do telespectador, que por estes fatores pode receber as narrativas de formas diferentes, de acordo com a plataforma escolhida. Por estes motivos e também por fornecer-nos um aporte de dados mais significativo, optamos pelos seriados televisivos. Escolhemos então, trabalhar com seriados que haviam veiculado pelo menos em algum momento na televisão nos Estados Unidos. Excluimos da pesquisa outros países em que foram veiculados seriados também com mortes de mulheres lésbicas. O recorte territorial favorece nossa pesquisa por dados históricos e informações sobre os próprios seriados que buscamos. Também nos possibilita trabalhar de maneira prática, pois vários dos países inicialmente catalogados não produziam números significativamente suficientes, que não fosse a unida ao números “mundiais”, que não caberiam ser estudados nesta pesquisa e que não encontramos informações seguras sobre. Por fim, escolhemos analisar as mortes que aconteceram exclusivamente entre os anos de 2010 a 2017 dentro dos seriados, pela sua relevância numérica em comparação aos outros anos e pelo acesso a informações acessíveis e confiáveis para a pesquisa. Excluimos o ano de 2018 em que se dá a construção deste estudo, por potencialmente fornecermos informações incompletas, já que o ano não chegou ao fim.

## 5.1 Metodologia e coleta de dados

O recorte desta pesquisa foi escolhido após passos de catalogação das listas das mulheres lésbicas que morrem nos seriados. A lista sem nenhum recorte específico foi primeiramente retirada do site *Autostraddle* e completada com dados do site *LGBT Fans Deserve Better*, e foi catalogada pelos países de veiculação dos seriados. Separamos em uma tabela (anexos) as mortes no total de 15 países em que foram veiculadas, sendo que alguns seriados veicularam em mais de um país. Os países catalogados foram: Estados Unidos, com 154 mortes; Reino Unido, com 46 mortes; Canadá, com 21 mortes; Alemanha, com 9 mortes; Austrália, com 8

mortes; Espanha, com 6 mortes; Nova Zelândia, com 5 mortes; Brasil, com 4 mortes; Itália, Holanda, França, Suécia, Dinamarca, África do Sul, México, cada país com 1 morte. Diante destes dados, considerando que os números são mais expressivos nos Estados Unidos escolhemos por focar nos seriados deste país.

Selecionado o recorte territorial, dividimos as 154 mortes - em outra tabela (anexos) - por anos e décadas em que a morte foi veiculada, e apontamos nesta tabela os seriados que não foram veiculados televisivamente. Recolhemos então, alguns números desta tabela: na década de 1970, temos o total de 1 morte, em 1976; na década de 1990, temos o total de 5 mortes, 1 em cada um dos seguintes anos: 1992, 1995, 1996, 1997 e 1998; na década de 2000, temos o total de 26 mortes, divididas entre os anos 2001 (4), 2002 (1), 2003 (1), 2004 (4), 2005 (3), 2006 (4), 2007 (2), 2008 (4) e 2009 (3); na década de 2010, temos até o presente momento o total de 122 mortes, divididas entre os anos 2010 (3), 2011 (12), 2012 (5), 2013 (14), 2014 (16), 2015 (17), 2016 (34), 2017 (14) e 2018 (7).

Mesmo que a presente década não tenha chegado ao fim, os anos a partir de 2010 foram os mais mortíferos para personagens de mulheres lésbicas em seriados. Escolhemos então este recorte, e excluimos as 7 mortes de 2018, para analisarmos um corpus fechado. Excluimos também as 8 mortes que ocorreram exclusivamente em plataformas de streaming. Dessa forma, a lista foi reduzida para 107 mortes. Na fase seguinte da coleta de dados, descobrimos que três destas personagens listadas não morreram verdadeiramente nos seriados conforme apontava a lista, pois não há nenhum indício de que elas tenham morrido nos episódios nos quais elas aparecem. Então nosso corpus exato, a partir destes dados, configura-se em 104 mortes de mulheres lésbicas em seriados veiculados na televisão norte-americana, e ocorridas entre 2010 e 2017.

Após esta listagem inicial, selecionadas as mortes a serem analisadas, foi construída uma terceira tabela<sup>15</sup> para a análise das cenas das mortes destas mulheres. Foram assistidas as 104<sup>16</sup> cenas das mortes e catalogadas com as seguintes informações: *Ano (da morte)*, *Personagem*, *Seriado*, *Número de Episódios* e *Causa da Morte*, estes dados como informações básicas para a coleta. Em

---

<sup>15</sup> Tabela inserida nos apêndices do trabalho.

<sup>16</sup> Apenas uma das cenas não foi assistida, referente à morte de Emily "A&W" Blake de *Prison Break*, pois a temporada buscada não está disponível na internet. Reconstruímos e analisamos a cena a partir de fotos e de narrativas de pessoas que assistiram ao episódio quando ele foi ao ar.

seguida catalogamos algumas perguntas específicas. A primeira *Morre com a parceira ou na frente dela?*, utilizamos para observar possíveis violências em dupla, ou a utilização da personagem como dispositivo para sofrimento. Depois, se *Há um homem envolvido ou presente na cena?* para identificarmos possíveis signos masculinos ligados à morte. Em seguida, *Morte usada como punição dentro do enredo?*, no caso de haver um código punitivo já presente. A próxima pergunta foi se a *Morte ocorre após um momento feliz?* caso a morte fosse usada como este elemento de choque, e, por fim, *Descrição da Cena*, para contextualizarmos os conteúdos assistidos. Além das cenas foram utilizadas informações de sites como *IMDB*, *LGBT Fans Deserve Better*, *Autostraddle*, *AfterEllen*, *Fandom Powered by Wikia*<sup>17</sup>, entre outros. Decidimos também, nesta etapa de catalogação e serialização, manter as personagens que ressurgem na narrativa, ou são ressuscitadas de alguma forma, pois compreendemos que, para o público, no momento de sua morte, elas foram marcadas com este signo, mesmo que seu retorno seja eufórico.

Seguida a esta grande coleta de informações, serializamos as cenas e personagens por tipos de morte que visualizamos. Foram encontradas seis tipos de séries de mortes, classificadas principalmente pelas características principais da cena da morte. *Assassinato* caracteriza-se como a maior série. As mulheres encontradas nela foram propositalmente mortas por uma segunda pessoa, presente ou não na cena. A série de mortes em *Suicídio* classifica mulheres que tinham a intenção clara de morrer quando cometeram suicídio. Esta se diferencia da série *Sacrifício* onde as personagens morrem tentando proteger algo ou alguém, mas não era a sua intenção primeira causar a própria morte. Em *Natural* reunimos as lésbicas que morreram de causas naturais, sem influência de pessoas ou atos externos, nem elas mesmas. Na série *Acidente* estão todas as diversas mortes que ocorreram acidentalmente, e incluímos também aquelas que foram assassinadas por acidente, que não eram o alvo inicial de algum ato violento, mas acabaram sendo envolvidas. E temos a série *Indefinido*, na qual as cenas não nos fornecem nenhuma informação sobre como ocorreram as mortes, só ficamos sabendo que aconteceu.

Como a série *Assassinato* incorporou mais da metade das cenas do nosso corpus, decidimos dividir também em *Subtipos de Assassinato*. No subtipo *Tiro*, as

---

<sup>17</sup> Disponíveis em: < <https://www.imdb.com/>; <https://lgbtfansdeservebetter.com/>; <https://www.autostraddle.com/>; <http://www.afterellen.com/>; <http://fandom.wikia.com/>>.

personagens foram assassinadas propositalmente por uma ou mais armas de fogo. O subtipo *Lâmina* envolve assassinatos por armas brancas de corte, como facas ou espadas, sendo usadas para perfurar, cortar ou ambos. *Golpes na Cabeça* é referente a mortes causadas por pancadas, repetidas ou não na cabeça das personagens. Em *Asfixia* foram classificadas as personagens mortas em atos de estrangulamento, afogamento, qualquer violência que bloqueasse as vias aéreas das personagens. *Veneno* traz o subtipo de assassinato por substâncias que envenenaram o corpo das personagens, incluindo overdose e venenos não usuais. *Indefinido* é o subtipo que sabemos apenas que a morte foi causada propositalmente, mas não sabemos de que maneira específica o ato foi executado. E o subtipo *Outro* traz uma variedade de mortes que não se relacionaram com as descrições anteriores dos outros subtipos. Algumas até se repetem algumas vezes, mas sem expressividade suficiente para se tornarem séries isoladas.

Na etapa de análise a seguir, relacionamos as séries identificadas com as teorias apresentadas, a partir de categorias de análise do *corpus*. Através de tal análise buscamos evidenciar as estratégias necropolíticas inerentes a essas mortes nos seriados, e discutiremos sobre nossos resultados.

## 5.2 As Estratégias Necropolíticas nas Mortes de Mulheres Lésbicas nos Seriados Televisivos Norte-americanos

Com base nas teorias estudadas, desenvolvemos categorias de análise para investigarmos as séries de mortes catalogadas, que são as seguintes: *Soberania*, *Repetição*, *Linguagem Falocêntrica* – com a subcategoria *Silêncio* -, *Derramamento de Sangue* e *Consciência*. É importante lembrarmos que as 104 mortes de mulheres lésbicas catalogadas acontecem nos seriados norte-americanos. Já discutimos as relações entre real e ficcional neste estudo, e por este motivo reiteramos que todas as mulheres analisadas no corpo do texto a seguir foram mortas dentro do enredo dos seriados estudados.

A categoria de análise da *Soberania* parte do conceito de Mbembe (2016) sobre a capacidade de decidir quem é descartável em um contexto, utilizando de

artifícios que desumanizam aquele que morre, para que assim este poder soberano de matar seja validado. Butler (1990) oferece-nos a concepção para a categoria de *Repetição*, que conectamos também com algumas teorias do discurso. Segundo Butler (1990), as regras que comandam o sistema social atuam por repetição, como a linguagem que é construída e reforçada a cada novo uso. Aqui usamos esta categoria para evidenciar sinais de consistência de discursos e atos. Para a categoria *Linguagem Falocêntrica*, utilizamos deste mesmo conceito presente em Butler (1990). Ela apresenta este falocentrismo presente na linguagem e as proibições e retaliações que partem dele. Neste contexto crítico à psicanálise do falocentrismo, a lésbica constituiria o impensável (BUTLER, 1990). E dentro desta categoria de negações, encontramos a subcategoria Silêncio. A lésbica sendo o impensável dentro desta linguagem, a ela são infringidas seccionamentos e invisibilizações. Na categoria *Derramamento de Sangue* utilizamos Foucault (1984) e seu conceito sobre a função simbólica do sangue e da sexualidade, e a questão do interesse público pelo sangue em Mbembe (2016). E a categoria de *Consciência* parte dos conceitos de Mbembe (2016) sobre morte, liberdade e autoconsciência, e os atos transgressores que se apropriam da morte. Estas categorias nos fornecem insumos para analisar as séries de mortes anteriormente organizadas.

A categoria *Soberania* parte primeiramente do poder de decidir quem poder ser morto ou não, e, para este poder ser justificado, há uma operação de exclusões constantes em relação ao corpo que merece a morte. Muito se apoia em discursos biológicos com a intenção de gerar um sentido de autoproteção na morte, mas na verdade este poder necessita estar validado pelos costumes para conseguir ser exercido. Se o corpo social não se permite agir passivamente em relação a estas violências, estes corpos não mais poderiam ser mortos. Dentro desta categoria, encontramos primeiramente a série *Assassinato*, subtipo *Veneno*. Mais do que apenas decidir matar, esta categoria necessita de justificativas para infringir este destino. E as mulheres aqui assassinadas por envenenamento fornecem uma condição de diferença para serem mortas nos seriados. Por exemplo, Nora Gainesborough (*True Blood*) e Nadia Petrova (*The Vampire Diaries*), apesar de não serem vilãs nas narrativas, são diferenciadas totalmente do ser humano, já que são de outra espécie. Elas são vampiras, e suas mortes acabam servindo como punição para outros personagens dentro da série (respectivamente para o irmão e para a

mãe). Historicamente, a “vampira” é um código para a mulher lésbica, considerada exótica e com esta aparência gélida, de solidão e tristeza, já que não existe o masculino na sua vida. Nora, uma vampira lésbica é morta justamente por um homem que odeia vampiros. Nadia é mordida com um veneno específico para vampiros, e não encontram a cura.

Nas mulheres envenenadas, apresenta-se este esforço de afastamento e punição para justificar a sua morte. Elas não são punidas apenas pelos seus atos, mas também por atos de outros, como Nora e Nadia. Em outras narrativas, Tina Patterson (*Boss*) e Mimi Whiteman (*Empire*) ocupam posições de poder em seus enredos. Tina é morta em uma conspiração para evitar que a sua mulher seja eleita governadora e Mimi é uma empresária morta pela própria namorada, que na verdade buscava enganá-la e roubar a sua empresa. O perigo biológico implícito que estas mulheres apresentam, por serem mulheres, lésbicas e em uma posição de poder - que muitas vezes vem acompanhada de noção de desvios de caráter -, é o suficiente para estas mortes serem justificadas. Além disso, é interessante notar que a segregação destas mulheres ocorre na série *Veneno*, que elas são mortas justamente por substâncias que atingem internamente o corpo. Há um desejo de afastar e matar não somente a lésbica, mas tudo que há dentro dela e todos os significados que ela carrega.

Dentro da categoria *Soberania*, encontramos também a série de mortes *Sacrifício*. Esta série utiliza mecanismos muito eficientes para justificar as mortes, e por isso nela encontramos elementos de soberania. Quando observamos a série *Veneno* e como suas personagens são negativamente codificadas para serem afastadas do humano, percebemos a dureza da significação que exclui a lésbica da narrativa antes no momento da diferenciação e após no momento da morte. Na série *Sacrifício*, este movimento de significação é exatamente o mesmo, porém a diferença nestas mulheres é notada como algo positivo, não negativo. Nesta série, nenhuma das mortes podem ser classificadas como punitiva dentro do enredo do seriado; afinal, todas elas escolhem se sacrificar, seja por amigos, por causas ou pelas namoradas. Elas escolhem entregar a sua vida por algum motivo “maior”, por isso são codificadas com essa diferença positiva. Como exemplo, temos Helena “HG” Wells (*Warehouse 13*), que na segunda temporada do seriado é uma das vilãs centrais da história, mas seu suposto envolvimento com Myka (uma das

personagens principais) a redime e ela se torna aliada dos heróis. Porém, na temporada seguinte é implantada uma bomba em um local em que todos estão presos, e Helena encontra uma maneira de fazer uma barreira, ficando do lado de fora para salvar seus amigos e Myka. A cena é organizada de forma totalmente redentora e Helena morre se despedindo de Myka. Ela dá a própria vida para salvar os amigos e isto a codifica como uma personagem especial, diferenciada positivamente. A questão levantada aqui é que, neste contexto, ser “melhor do que os outros” não fez diferença para as personagens desta série de mortes, afinal, elas morreram da mesma forma. O afastamento do humano não precisou ser maléfico para matar estas personagens, e ainda tornar estas mortes aceitáveis pois eram pessoas diferenciadas e muito boas.

Ainda nesta categoria, é importante notarmos que estas são as principais séries de mortes que podemos tensionar através do conceito de *Soberania* (MBEMBE, 2016). Na verdade, cada uma das mortes precisa de justificativas para serem aceitas, e cada série irá fornecer maiores ou menores insumos para segregar as personagens, aderindo assim a estratégias que emanam da ideia de soberania.

A categoria *Repetição*, através do conceito de Butler (1990), ajuda-nos a problematizar a consistência principalmente no momento das mortes aqui discutidas. O poder de construção contido em discursos e repetições é tão presente e ao mesmo tempo tão sutil na nossa sociedade que muitas vezes não percebemos a sua atuação. A linguagem é um código de reforço, assim como o gênero, e sua natureza autogeradora, dá características naturalizantes a estes sistemas de regulação.

Existe um signo e uma consistência essencial no ato de matar com as próprias mãos. Atos impulsivos, ou acidentais são completamente diferenciados de atos coesos. Matar com as mãos requer uma certeza convicta no desejo final do seu alvo, requer repetição de uma afirmação nefasta. Nesta categoria, encontramos primeiramente o subtipo *Golpes na Cabeça*, da série *Assassinato*. Enquanto a nomeação do subtipo resume a morte destas personagens, as formas escolhidas para matar as personagens com golpes na cabeça foram as mais variadas, e podemos ter como exemplo a personagem Talvinder (*Slasher*). O próprio nome do

seriado informa o telespectador que ele está assistindo a um seriado violento<sup>18</sup>, porém, Talvinder não morre pelas mãos do assassino, como a maioria dos personagens deste gênero audiovisual. Talvinder é morta pelos seus amigos adolescentes em um acampamento de verão, pois eles se desentenderam com ela. Eles a embebedam e tentam assustá-la, porém, na movimentação, acontece um acidente e ela fica desacordada e seus amigos acham que ela morreu. Eles carregam o seu corpo desmaiado para enterrar e ela acorda, fazendo acontecer uma discussão sobre o destino dela. Alguns querem salvá-la, mas outros a arrastam (sob a alegação que ela os denunciaria) e uma das meninas golpeia Talvinder com uma pedra várias vezes, até pegar uma rocha maior e esmagar a cabeça dela de vez. Talvinder morre sob a consistência de uma personagem e sob a passividade de vários outros. A repetição dos golpes requer a certeza do ato, e produz signos de violência pura, pois envolve sangue, ossos quebrados e o desejo da morte. Lucy e Alice (*American Horror Story: Freakshow*) são mortas a marretadas pelo marido de Lucy que já havia “aceitado” a relação das duas. Em um surto psicótico e de ciúmes ele mata as duas e coloca a culpa em uma marionete. Não existe hesitação no ato de matar com as mãos - ou com algum objeto mecânico como as pedras e as marretas. Matar com atos repetidos quer dizer repetidamente querer eliminar a existência do outro.

Outra série dentro desta categoria é a de *Assassinato*, subtipo *Asfixia*. Da mesma ordem da consistência, estrangular ou afogar alguém é um ato contínuo, e também de esforço. As personagens lutam para se defender e os assassinos têm o trabalho de mata-lás enquanto se defendem, ou de segurá-las. Por exemplo, Claire Lyons (*Breakout Kings*) ajuda a namorada a sair da cadeia e é traída por ela, que só queria usá-la para a fuga. O verdadeiro namorado da ex-prisioneira afoga Claire em uma banheira enquanto a outra assiste. Não existe hesitação, inclusive existia um plano pronto. É interessante notar que, neste subtipo, em sua maioria, as mortes são mostradas em cena. O ato do sufocamento e o desespero da personagem ficam explícitos. Por último, encontramos nesta categoria também o subtipo *Lâmina* da série *Assassinato*. Este subtipo entra por último nesta categoria por não expressar de forma tão regular as repetições. Enxergamos este subtipo como parte desta

---

<sup>18</sup> Filmes ou seriados slasher são um gênero de filmes de terror envolvendo normalmente assassinos em série, que matam quase todos os personagens envolvidos de forma violenta e são revelados (ou não) ao final da trama.

categoria através da afirmação e da consistência dos assassinatos, que é presente em todas estas cenas assistidas. Nenhuma das mulheres aqui foi morta por legítima defesa ou por engano, e mesmo quando receberam uma facada, sem repetição, as cenas se fazem estáveis e calculadas. Por exemplo, Alexandra Harrison (*Blindspot*) é morta com uma facada no pescoço como aviso para sua namorada para uma investigação na qual ela trabalhava. Rose (*Crossbones*) é morta pela suposta namorada, que parece estar cansada dela. Ela a leva a um baú, e, após um diálogo estranho, corta sua garganta, fazendo com que Rose caia dentro do baú. O que queremos dizer é que se fosse necessário mais de uma facada os assassinos não duvidariam em seguir seus planos; portanto, as repetições que não acontecem em tela neste subtipo, acontecem em um nível interior de afirmação do ato.

Percebemos, também, que existe uma diferença no tratamento da cena, de acordo com a morte: se a personagem é atingida por apenas uma facada (ou espada), a cena é mostrada no seriado e a personagem está comumente em um lugar público. Se a personagem é esfaqueada várias vezes, a cena não é mostrada, apenas o seu corpo - ou o indício do seu corpo - e elas estão sempre em lugares privados quando encontram seus assassinos. Poderia ser um sinal de atenuação da violência esta repetição não ser mostrada, mas o signo do que aconteceu já está lá, ela foi esfaqueada independente de a cena ser mostrada. Porém, este formato específico de não mostrar a cena, deixa questões mais violentas presentes nestas mortes. Da maneira como os eventos são mostrados, em um ambiente privado, a cena escondida, com um homem sozinho e intencionado a ser violento, a pergunta fica em aberto: será que este homem “só” esfaqueou a personagem? Neste ambiente privado, destinado a sua morte, será que outras violências ocorreram? Para uma das personagens é confirmado seu estupro (Wendy, *American Horror Story: Asylum*), as outras têm suas histórias deixadas em aberto, juntamente com este incômodo. Os passos para a violência sexual em uma situação de subjugação masculina são extremamente curtos, e nas cenas que não são ditas, não temos confirmação de que a personagem foi estuprada ou não. O incômodo se mantém presente, por não obtermos a confirmação de que elas **não** foram estupradas.

Estes atos violentos e repetidos expressam a decisão de matar afirmada, e são relacionáveis com os discursos violentos que se repetem, matando por vezes não fisicamente, mas em outras instâncias das vivências divergentes. Sendo assim,

podemos considerar a necessidade em seccionar, golpear e afogar estas existências, parte do caráter regulatório e punitivo do gênero, que em sua fundamentação, na verdade, nunca precisou de uma série de mortes para ser violento repetidamente - embora tenha provocado outras mortes. Esta categoria apenas deixa evidente este desejo de submeter violentamente o diferente.

A categoria de análise *Linguagem Falocêntrica* parte deste conceito crítico em Butler (1990), que coloca o falo como centro de um regime regulador dos discursos de sexo e gênero. O falocentrismo, antes de ser linguagem, são signos que trabalham de forma excludente, ou seja, o que não diz respeito ao falo, é o que Butler (1990) chama de “impensável”, sempre excluído da cultura dominante. A lésbica é justamente o elemento que desregularia a lei falocêntrica, pois ela se desloca deste centro e segue existindo. Para este sistema que exclui toda possibilidade de transgressão do binário e da heterossexualidade, as tentativas de desobediência vêm acompanhadas de retaliações. Encontramos dentro desta categoria, primeiramente, a maior série de mortes que temos catalogadas, o subtipo *Tiro*, da série *Assassinato*. Precisamos reconhecer que, nos seriados, atirar em alguém é uma maneira rápida de matar, e uma maneira prática e fácil de encerrar a narrativa de um personagem. Afinal, não exige explicações, não cria esperanças que o personagem possa sobreviver. Este corte abrupto na vida destas mulheres se relaciona com as regulações deste sistema, onde o que não é heterossexual é seccionado. Entretanto, a peça mais interessante deste subtipo é visível quando observamos quem matou estas mulheres: o maior subtipo, dentro da maior série, é marcado em sua grande maioria por mulheres que foram mortas por homens. O sistema utiliza-se da ferramenta que está totalmente regulada dentro do seu regime, o homem, para punir o “não-ajustável”. É um ato de repressão que indica no momento da morte, quem deve ser apagado, e quem deve permanecer reforçado.

Apenas três personagens desse subtipo de 20 mulheres não possuem homens envolvidos na cena de alguma forma, e em todas estas três cenas elas são então mortas pela própria namorada. Ou seja, se esta retaliação não for capaz de alcançá-las na narrativa, elas mesmas destroem o dispositivo de transgressão presente nos próprios corpos, através do falo que permeia a própria construção dos seriados. Um exemplo muito interessante acontece no seriado *Sons of Anarchy*, onde June Stahl e Amy Tyler mantêm um relacionamento breve. June é uma policial

corrupta, com muitos desvios de caráter, e mantém a relação com Amy por conveniência. Em uma abordagem policial June mata Amy para incriminar outra pessoa. Alguns episódios depois, um grupo de homens sequestra June, fazem um discurso sobre sua maldade e mentiras, e, em seguida, um deles dá um tiro em sua cabeça. Os homens libertaram o seu mundo da maldade desta mulher, matando-a, pois ela havia também matado e mentido. Logo, usando seu próprio julgamento, eles fizeram a mesma coisa que June, mas apenas ela foi punida. Na verdade, o que está sendo morto nestas cenas é menos o corpo e mais a existência destas mulheres lésbicas. Ao existir elas desregulam uma lei vigente que possui todos os tipos de mecanismos punitivos para se manter em regime, mas que é falha, e a sua falha acontece na própria existência de vidas que não seguem as regulações impostas. Para isso, a solução rápida é matar, excluir a própria existência, e não precisamos aqui falar apenas dos seriados. Esta ação de matar as existências que desestabilizam as regras - não necessário que seja fisicamente - são atos violentos que também presenciamos no “real”, e que os seriados contribuem para a construção.

Outros exemplos são: a personagem Marissa Tasker (*All My Children*), que é morta pelo ex-marido que não é capaz de vê-la feliz; Angela Darmody e Louise Bryant (*Boardwalk Empire*) que são mortas juntas, para servirem de recado para o marido de Ângela; Annie Kaplan (*The Blacklist*) que aparece apenas no episódio de sua morte, pois é usada principalmente para codificar Kate, sua namorada, como uma personagem lésbica. Um homem procurando o tio de Annie entra descontrolado em seu escritório e atira nas duas para, mais uma vez, dar um recado ao homem. Kate sobrevive (mas se mata ao final do seriado) e Annie morre na hora. Em sua maioria, as personagens, além de terem suas mortes ligadas diretamente a um homem, possuem suas histórias entrelaçadas com os problemas dos homens, talvez uma ferramenta narrativa para deixar sua lesbianidade restringida. A questão está nas mulheres lésbicas, que negam o masculino e acabam sendo completamente amarradas a ele através de sua morte, afinal, já que a regulação não acontece neste corpo, ele não deve existir. O homem vem punir aquela que transgride o sistema que o privilegia, vem corrigir a ordem que só diz respeito a ele mesmo.

Estes *Assassinatos a Tiros* também estão presentes em segunda ordem na categoria *Soberania*, por reforçarem a noção de diferenciação, estando presentes

nas suas narrativas com graus de vilania, de desvios de caráter ou da norma. O sistema falocêntrico, além de punir, consegue projetar recursos de justificação para os assassinatos. Seria um sistema de retroalimentação inteligente, se não fosse cruel, e claro, falho no seu nível mais central. Afinal o desviante continua existindo.

O subtipo *Lâmina* da série *Assassinatos* é encontrado na categoria de *Linguagem Falocêntrica* por motivos muito semelhantes: uma grande categoria, com as mortes em sua maioria causadas por homens. Estas personagens têm a sua existência, literalmente, cortadas de si. O que diferencia estas experiências do subtipo anterior seria o acréscimo da violência que é causado cruzando esta categoria de *Linguagem Falocêntrica* com a de *Repetição*. Como vimos anteriormente, matar com as mãos requer uma afirmação do desejo de matar. Este desejo violento, atravessado pelo falocentrismo, nos traz cenas extremamente sangrentas e regidos pelo ódio ou vontade desses homens assassinos. Cruzando estas mesma duas categorias, encontramos também os subtipos *Golpes na Cabeça* e *Asfixia*, da série *Assassinato*. Seguem sendo assassinadas por homens, e sendo violentamente cruzadas com este desejo de serem mortas. Como exemplos para estes subtipos, apresentamos: Maya St. Germain (*Pretty Little Liars*), assassinada a facadas pelo ex-namorado ciumento, onde a cena da morte não é mostrada, lembrando-nos da possibilidade de violência sexual. Gaia (*Spartacus: Gods of the Arena*), morta com um ou vários golpes na cabeça, apenas o seu corpo violado é mostrado. Susan (Van Helsing), estrangulada até a morte por um homem que julgava ser seu amigo.

Além disso, a união mórbida destas duas categorias - *Linguagem Falocêntrica* e *Repetição* -- expressa-se no uso da violência: o estupro. Ora, uma linguagem centrada no falo e na repetição remete à ideia básica do sexo heterossexual. Completando com a violência das mortes, o signo do estupro está pronto. É interessante notar que, de todas as personagens analisadas desta última categoria (*Linguagem Falocêntrica*), apenas uma foi afirmativamente estuprada. A questão é que o estupro nesta linguagem não é físico, mas não por isso deixa de ser violento. A violência sexual contra mulheres lésbicas é popularmente referenciada como “estupro corretivo”, sendo assim uma correção falocêntrica para este desvio que evidencia a negação ao falo. A correção imposta a estas mulheres

assassinadas não é física, mas simbolicamente sexual, um estupro corretivo escondido no ato de matar especificamente uma personagem lésbica.

As mortes que se apresentam de forma diferenciada dentro da *Linguagem Falocêntrica* são as da série *Acidente*. Nesta série, elas não são assassinadas, pois julgamos na análise que os acidentes seriam classificados baseados na intenção ou não de matar. Portanto, algumas mulheres são mortas acidentalmente por homens. Porém, a maior semelhança entre elas ocorre no fato de que, no momento da morte, elas estão sempre junto de um homem. Prevaecem homens que estão apenas presentes ou que tentam salvá-las. Como Carolyn Hill (*Under the Dome*), que é vítima de uma explosão em um túnel e fica presa nos destroços do desabamento, e sua filha e o amigo tentam salvá-la, mas não obtém sucesso. E, da mesma forma, Leslie Elizabeth “Shay” (*Chicago Fire*), que também é vítima de uma explosão (mas em um edifício), e a próxima cena mostrada são dois colegas dela, uma mulher e um homem, tentando ressuscitá-la manualmente. Faz-se então presente o recado sutil do binário, que a mulher estará sempre acompanhada da presença do masculino, nem que seja apenas na linguagem que não oferece fugas.

Consideramos *Silêncio* uma subcategoria de *Linguagem Falocêntrica*, pois o poder no ato da fala em Butler (1990) e Wittig dialoga diretamente com o regime heterossexista. O poder de falar é o poder de se fazer igual. E seccionar a lésbica do seu campo de discurso, transforma a sua existência no impensável. Encontramos aqui, a série *Indefinido*, onde o seriado não fornece nenhuma informação sobre a morte da personagem. Nos dois seriados que fazem parte desta série as personagens aparecem em poucos episódios e não são totalmente relevantes para o enredo. Há o esforço de serem codificadas como lésbicas e então mortas, e não sabemos o motivo ou como elas morreram. Por exemplo, Natalie (*Siberia*) é encontrada congelada na neve e não é encontrada uma explicação. Sobre Lorraine Martin (*Teen Wolf*) não temos nenhum tipo de informação, pois ela aparece apenas como uma lembrança da neta. Aqui não falamos apenas de um silêncio de fala, mas de toda a existência destas personagens. A repressão age enquanto estratégia, não se fazendo relevante uma explicação sobre a morte, pois a fala dela já não era respeitada como relevante.

Dentro da série *Assassinato*, temos também um subtipo de *Indefinidos*. Neste subtipo, sabemos que as personagens foram assassinadas, mas também não

sabemos de que forma. Estas mulheres também aparecem em poucos episódios e são poucas as informações que chegam ao público. Por exemplo, Zora (*The Shannara Chronicles*) é encontrada morta na floresta, após aparecer em dois episódios e ser usada para codificar outra personagem central à narrativa como bissexual. Bullet (*The Killing*) é sequestrada e morta, não sabemos de que forma, por um homem. Não recebemos nenhuma outra informação sobre o que acontece com ela, apenas vemos o seu pulso ensanguentado no porta-malas de um carro. Neste subtipo de mortes, vemos também as mulheres sendo usadas como dispositivos narrativos para a trama, e uma vez que elas serviram o propósito, são descartadas. Pois, se são silenciadas na narrativa desde o início, é facilitado transferir suas vivências para o campo do esquecimento. Encontramos nesta subcategoria também, o subtipo *Asfixia*, da série de *Assassinato*. O silêncio destas personagens é forçado no momento da sua morte, sendo o ato de enforcar ou afogar, uma imagem visual para um silêncio imposto violentamente.

A última série encontrada nesta subcategoria é a *Natural*, que engloba mortes de ordem biológica. O padrão nas mortes destas personagens é claro, e são silenciadas de forma mais sutil. Em sua maioria, as personagens aparecem em um número baixo de episódios, possuem uma doença terminal, e participam de um belo momento familiar ou feliz antes de morrerem. Como acontece, por exemplo, com Susan Grant (*Private Practice*), que descobre um câncer, mas é supostamente curada. Depois de 20 anos escondidos com sua namorada, elas assumem o seu relacionamento e se casam, mas na festa do casamento Susan passa mal e é internada. O câncer voltou e Susan não contou para sua esposa. Susan então entra em colapso e morre. Em comparação com as outras séries de mortes, esta pode aparentar ser mais sutil e menos violenta, o que não quer dizer que ela não seja violenta de nenhuma forma. Para as personagens é uma forma relativamente pacífica de morrer, mas a questão é que elas continuam codificadas como uma mulher lésbica morta. Elas são invisibilizadas e silenciadas aos poucos e de uma forma “pacífica”, que termina também, na morte. Dentro do falocentrismo, que exclui a mulher lésbica, estas mulheres estão sob um signo de invisibilização, que só aceita a heterossexualidade como opção, e silencia o desviante.

A próxima categoria de análise que iremos observar é a *Derramamento de Sangue*, com bases nos conceitos de Foucault (1984) e Mbembe (2016) sobre esta

simbologia. Foucault (1984) evidencia como a nossa sociedade foi construída através de signos de poder presentes no sangue, como eram determinados os poderes de acordo com o sangue de sua descendência, e também de acordo com a capacidade soberana de derramar o sangue do outro (ou do povo). Através do autor, percebemos também que atualmente é o sexo que ocupa o antigo lugar do sangue. No sexo, os regimes são capazes de controlar os corpos - mas não todos os corpos. Em Mbembe (2016), vemos a noção da paixão do público pelo sangue ou pelo derramamento de sangue, que fragiliza as concepções de justiça e gera espetáculos de morte.

A primeira série que queremos observar nesta categoria é a *Acidente*, na qual encontramos esta característica de espetacularização da morte. Nesta série, nem todas as mortes apresentam este derramamento de sangue literal que entretém o público, pois estando em uma narrativa audiovisual, esta morte pode ser espetáculo também de outras formas. Este espetáculo baseia-se no desejo do público por violência, e em épocas nas quais seriados, filmes e televisões não existiam, a satisfação buscada na violência só existia no derramamento literal de sangue. Nesta série, encontramos frequentemente explosões, acidentes de carro e bombardeios, grandes espetáculos destrutivos com o objetivo principal de matar uma personagem apenas (como já citamos, Carolyn e Shay). Como exemplo, em *Dominion*, Daria morre em um ataque que destrói sua cidade inteira e mata todos os humanos, restando apenas as outras espécies (ficção científica). E há um teor de choque mesmo nas personagens que não morrem em grandes explosões, como Denise (*The Walking Dead*) que morre com uma flecha acidental que atravessa sua cabeça pelo olho, no meio de uma sentença sobre coragem, e Lexa (*The 100*), morta por uma bala perdida, disparada por sua figura paterna em direção a sua namorada. Nestas últimas duas personagens há sangue, mas o elemento principal da cena é a violência presente neste choque, sendo o elemento que gera este espetáculo. Encontramos nesta categoria também a série de mortes *Sacrifício*, que utiliza os mesmos artifícios visuais e simbólicos (explosões, choque, violência), com o acréscimo da diferenciação das personagens feitas na categoria *Soberania*, que eleva as suas personalidades para justificar as mortes. Elas morrem então principalmente nestes espetáculos explosivos, salvando as pessoas que ama ou as causas que defende.

Nesta categoria encontramos também o subtipo *Outro*, da série de *Assassinatos*, que abrange conceitos de sangue e de espetáculo juntos. Estas mortes fazem parte da série que não se assemelham com as características de nenhum dos outros subtipos dentro de *Assassinatos*. Observamos mortes que apresentam o sangue literal, como Sally em *American Horror Story: Hotel*, que é empurrada de um prédio e cai na calçada, e seu sangue passa a escorrer. Ou como Lady Jayne Wetherby (*Dracula*) que fica é atravessada por uma barra de ferro em luta com um vampiro, e em seguida ele a mata, sugando todo o sangue do seu corpo. Observamos também a variedade de desfechos deste subtipo, que muito se relaciona com o conceito já explicitado sobre espetáculo. A engenhosidade na exploração da violência na morte dessas personagens lésbicas choca e satisfaz o público nas suas necessidades por violência.

Por último nesta categoria, analisamos as violências em formato de sangue literal nas cenas das mortes. As cenas analisadas mais sangrentas do processo de catalogação, estão presentes em três subtipos da série *Assassinato: Tiro, Lâmina e Golpes na Cabeça*. Todos os movimentos que se fazem para espetacularizar a morte em outros âmbitos nas séries citadas anteriormente, nestas três categorias não são reproduzidos. Poucos corpos sangrados são deixados implícitos, todo o espetáculo não está em elementos, mas no efetivo derramamento de sangue. Roz Walters (*Guilt*) é morta a golpes no rosto com uma caneca, seu sangue se espalhando por seu rosto e pelo rosto da assassina. Charlie Bradbury (*Supernatural*) é assassinada a facadas no quarto de um hotel, na cena não vemos a morte, mas o seu corpo ensanguentado na banheira. Nan Flanagan (*True Blood*) é uma vampira, que encontra sua “morte verdadeira” com uma facada que faz espalhar sangue pela sala inteira e em seu assassino. Seu corpo deixa de existir e vira uma poça do que aparenta ser sangue e partes moles. Renée (*Slasher*) é morta com um tiro disparado pelo assassino em série do seriado, e, após a sua morte, o assassino mutila totalmente o seu corpo, passando com um trenó de neve várias vezes sobre ela. A lista de mortes que se utilizam dos simbólicos presentes no sangue é extensa. Além da paixão por sangue demonstrada pelo público em Mbembe (2016), Foucault (1984) fala sobre a soberania presente na decisão de matar. Utilizando-se das propriedades de segregação da soberania, a mulher lésbica que morre nos seriados torna-se o outro, e a capacidade de decidir sobre a vida ou morte do outro

demonstra o poder na posição do soberano. O desejo por violência, então, vem acompanhado por este poder de viver enquanto o outro morre, uma percepção de sobrevivência que satisfaz o público.

Foucault (1984) também fala sobre como a nossa sociedade se deslocou de uma lei com base no sangue, deixando sua simbologia, para uma lei baseada no sexo e nas sexualidades. O biopoder não poderia estar centrado em símbolos de violência e morte, por isso o sistema se atualizou ao redor das regulações do corpo, sendo o sexo a via de acesso para este controle. Por isso, o problema se dá em função destas regulações do sexo serem construídas sobre um sistema de heterossexualidade compulsória, ou seja, a lésbica escapa a este controle. O sexo da lésbica não se permite ser medicalizado, pois essa medicalização do sexo em Foucault (1984) acontece através de controles de fertilidade e natalidade, principalmente. Depois, o sexo da lésbica é excluído da lei heterossexual de forma que sua existência passa a ser ininteligível para o sistema, e se ela não é entendida, ela passa a ser apagada. Ora, se o sexo da lésbica é excluído de um sistema de poder centrado do sexo, este sistema irá buscar outras maneiras de restabelecer o seu poder, como o sangue. É possível que este poder, em busca da regulação deste corpo, retorne ao controle familiar do sangue, negado em prol da valorização da vida, porém resgatado em nome da ameaça presente na transgressão. Fazer sangrar pode ser o único meio que o sistema encontrou de regular o corpo lésbico.

A última categoria de análise é *Consciência*, onde utilizamos os conceitos de Mbembe (2016) sobre morte, liberdade e autoconsciência. As personagens nesta categoria escolheram morrer, ou se sacrificar. E tirar a própria vida, ou deixar-se morrer dentro do sistema de biopoder, que valoriza a vida para controlá-la, externaliza estes signos de luta por uma libertação. Contudo, esta libertação pode não ser envolvida com poderes somente externos de dominação. Dentro desta categoria então, encontramos a série *Suicídio*, com as mulheres que tiraram a própria vida. Como exemplo podemos citar Bizzy Forbes (Private Practice), que tira a sua vida após sua esposa falecer, tornando a libertação de Bizzy em relação a sua própria dor. Esta série traz este sentido de fuga que o suicídio fornece, a autoconsciência de buscar a libertação no desconhecido. Contudo, se a única solução de libertação nesta série é em direção ao desconhecido, seria mesmo uma

libertação? Dar apenas uma opção às personagens não acaba por ser o mesmo que dar nenhuma opção?

Na série *Sacrifício*, presente nesta categoria, encontramos situações semelhantes, mas que produzem signos diferentes. Aqui as mulheres se sacrificam por algo ou alguém e isto parece ser o suficiente para justificar a sua morte. A libertação em relação ao apego com a vida e a sua consciência ao se fazer morrer são atos de transgressão, que deixam junto com a sua memória, o sentido do seu sacrifício.

Assim, em consequência deste processo de análise, evidenciamos enquanto estratégias necropolíticas nas séries de mortes de mulheres lésbicas nos seriados norte-americanos a *Diferenciação*, a *Punição* e o *Silenciamento*.

Com as análises apresentadas na categoria *Soberania*, demonstramos como o poder soberano de infringir a morte necessita de apoios para ser justificado. As existências são passíveis de serem aniquiladas através das estratégias de *Diferenciação* evidenciadas. Segregar o desconhecido é afastar-se da sua humanidade, e só é possível aceitarmos estas mortes se não considerarmos sua condição humana. Portanto, esta estratégia valida a capacidade de matar 104 vezes, pois quando não nos enxergamos no outro, esta diferença pode se transformar em ameaça. A lésbica é marcada com a estratégia de *Diferenciação* desde a linguagem falocêntrica, que exclui a sua existência de negação do falo, sendouma transgressão ininteligível ao sistema. Ela se afasta das regulações heterossexuais, e assim passa a ser codificada como desviante. Esta estratégia é maleável, ela se mostra tanto em segregações cruéis, como também em afastamentos de caráter, por exemplo. O aspecto desta estratégia está em diferenciar para poder matar, sem causar incômodo a mim e ao outros. O importante é que esta *Diferenciação* aconteça, não como ela acontece.

A *Punição* é a segunda estratégia necropolítica encontrada nas análises, que corresponde a atos de repressão especificamente contra as lésbicas. Punir é basicamente um ato de violência, mas é interessante notar que a ideia de *Punição* implica que quem sofre a retaliação seja culpado de alguma coisa. A violência vem acompanhada de uma acusação, de um sentido de merecimento na violência. Nestas estratégias presenciamos então o ódio, a violência e o desejo de punir o que não se entende. A *Punição* é reguladora, é o meio pelo qual o medo é instaurado e é

a via de acesso facilitado para regimes de dominação e subjugação. E sendo reguladora, esta estratégia punitiva também é constante, repetida no campo social para não deixar nada escapar a seu controle. Como já em sua existência a lésbica escapa o controle, ela precisa ser punida

A última estratégia que surge em nossas análises é a de *Silenciamento*. Esta estratégia fornece mecanismos sutis e violentos de invisibilização para silenciar seus alvos. Aqui, utiliza-se de uma violência social para invalidar vivências e retirar o poder de se igualar através da fala, pois o silêncio é conveniente e necessário para uma lei opressiva ser capaz de se manter vigente. A estratégia de *Silenciamento* apaga a existência política de quem não fala ou não lhe é permitido a fala, pois um corpo silenciado é regulação e regulatório de outros.

Estas estratégias nefastas, vindas de um sistema regulador, fora o entendimento que trazem da questão, também nos apresentam possibilidades. Através deste estudo, percebemos constantemente a linha de fuga da existência. Os sistemas regulam, as séries matam, as estratégias necropolíticas diferenciam, punem e silenciam a mulher lésbica e toda a sua condição transgressora. Em um sistema de heterossexualidade, regido pelo falo e construído por repetições de signos, a lésbica ainda existe. E pela sua existência podemos ser inspirados a também resistir .

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nesta pesquisa, buscamos compreender que estratégias necropolíticas que poderiam ser identificadas nas séries de mortes de mulheres lésbicas nos seriados norte-americanos. A partir de uma listagem de mortes destas mulheres encontrada na internet, pesquisamos e refinamos estes dados, e utilizamos estas séries como nosso corpus do estudo. No primeiro capítulo desta monografia, introduzimos os tópicos a serem discutidos e o escopo do trabalho. Apresentamos também, o conceito de necropolítica, que perpassa durante toda a pesquisa como fundamentação teórica. O segundo capítulo reúne dados sobre a mulher lésbica nos seriados televisivos norte-americanos e sobre o tropo audiovisual *Bury Your Gays*, servindo como um aporte de informações para iniciarmos o estudo. No terceiro

capítulo, teorizamos sobre o corpo lésbico e seus dispositivos de fuga e controle, utilizando-nos de autores como Butler (1990) e Foucault (1984). No quarto capítulo, dissertamos rapidamente sobre o televisivo e abordamos sobre a relação entre realidade e ficção, que se constroem mutuamente. Por fim, no quinto capítulo, apresentamos metodologia e coleta de dados e analisamos as séries de mortes de mulheres lésbicas nos seriados norte-americanos à luz das teorias anteriormente expostas, em busca das estratégias necropolíticas que surgem destas séries.

Esta pesquisa proporcionou-nos muitos momentos de aprendizados e reflexões sobre os sistemas intrincados de leis que nos cercam. Somos regulados por mais mecanismos que imaginamos, e reproduzimos signos a todos os momentos. Este trabalho mostra o quanto precisamos trabalhar na raiz dos problemas sociais para realmente mudá-los, pois os regimes de controle são autoprotetivos e excludentes do diferente. Descobrimos também, que mesmo que as estratégias necropolíticas sejam sintomas de um sistema opressivo, por mais controlador que seja este sistema ele não consegue controlar o desviante de existir. E ainda, este sistema opressivo necessita da existência do desviante para se codificar como ordem, pois sem um excluído a ordem perde seu sentido. Acreditamos que este trabalho tenha contribuído para compreendermos melhor sobre as estratégias necropolíticas descobertas e sobre a figura da mulher lésbica nos seriados, pois, como vimos, o poder de fala é político, e produz as existências pela fala. Falar sobre um problema é ao menos transformá-lo em existência.

## REFERÊNCIAS

### Referências Bibliográficas

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Porto Alegre: Arttexto. 136 p. 1962.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. **O rumor da Língua**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTLEY, Meredith. Victory Stands on the Back of Sacrifice: The Bodies and Body Politics of Lesbian and Bisexual Women on TV. **Atrium**: Student Writing from American University's Writing Program 2016, Usa, p.237-262, 2016. Disponível em: <<https://www.american.edu/cas/literature/wsp/upload/2016-atrrium.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. **Queer Images**: A history of gay and lesbian film in America. United States Of America: Rowman & Littlefield Publishers, INC., 2005. 314 p.

BERNARD, Marie (riese). **All 198 Dead Lesbian and Bisexual Characters On TV, And How They Died**. 2016. Artigo frequentemente atualizado. Utilizado para diversas consultas.. Disponível em: <<https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

BERNARD, Marie (riese). Co-Founder / Editor in Chief / CEO / CFO **Autostraddle**. 2016. Site utilizado para diversas consultas. Disponível em: <<https://www.autostraddle.com/>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

BERNARD, Marie (riese). **Lesbian Kisses On American TV: The Definitive History Of Everybody Freaking Out Over Nothing**. 2015. Disponível em: <<https://www.autostraddle.com/lesbian-kisses-on-american-television-the-definitive-history-198308/>>. Acesso em: 10 maio 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do "sexo".. 2000. Postagem feita por Aurora Baêta em 12 de dezembro de 2014.. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/12/12/corpos-que-pesam-sobre-os-limites-discursivos-do-sexo-judith-butler/>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, G.L. (Org.) **O corpo educado**: pedagogia da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica. 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 13. Ed. Rio de Janeiro: Afiliada, 1990. 287 p.

COL NEEDHAM. (ceo) (Comp.). **IMDb**. 1990. Site utilizado para diversas consultas.. Disponível em: <<https://www.imdb.com/>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

DANTAS, Clara Letícia de Araújo. Identidade Lésbica em Telenovelas Brasileiras. 2016. 18 f. Artigo (Graduação) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2016. **CONAGE**, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Sao Paulo: Brasiliense, 1990.

DESHLER, Kira. **Not Another Dead Lesbian**: The Bury Your Gays Trope, Queer Grief, and The 100. 2017. 90 p. Dissertation (Graduation) - Whitman College, University West, USA, 2017.

DOURADO, Ioná Pizzi. **A Teoria Geral dos Signos, Semiose e Autogeração**. São Paulo: Ática, 1995. 2 p. Resumo compilado do título de Lucia Santaella por Dourado. Disponível em: <<https://estudospeirceanos.files.wordpress.com/2012/07/teoria-geral-dos-signos-por-iona-dourado.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

FANDOM (Comp.). **Fandom powered by Wikia**. 2004. Site utilizado para diversas consultas. Disponível em: <<http://fandom.wikia.com/?s=fandom>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984. 175 p.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. **Da Biopolítica à Necropolítica**: Variações Foucaultianas na periferia do capitalismo. Rio de Janeiro: Sapere Aude, v. 7, n. 13, 2016. Semestral. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/11813>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: Os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 63 p.

KILPP, Suzana. Ethicidades Televisivas: molduras e moldurações. **Revista Fronteira (unisinós)**: estudos midiáticos, Porto Alegre, v. , p.209-218, 2002. Quadrimestral. Disponível em: <<http://www.suzanakilpp.com.br/artigos/Ethicidades-televsivas-molduras-molduracoes.pdf>>. Acesso em: 07 maio 2018.

LACAN, Jacques. **O seminário sobre “A carta roubada”** (1955). *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p. 13-66.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. Technologies of gender, Indiana University Press, 1987. Pp. 1-30. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/81873993/A-Tecnologia-do-GeneroTeresa-de-Lauretis>>. Acesso em: 2018.

LGBT FANS DESERVE BETTER (Comp.). **LGBT Fans Deserve Better**. 2016. Site utilizado para diversas consultas.. Disponível em: <<https://lgbtfansdeservebetter.com/>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

LÖF, Cajsa. **Love is ours only in death**: An analysis of how lesbian and bisexual relationships are stereotyped on Western television shows through the use of tropes. 2016. 69 f. Independent thesis Basic level (degree of Bachelor) – Course of Political Science, Department Of Economics And It, Divison Of Law, Economics, Statistics And Politics., University West, Usa, 2016. Disponível em: <<http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:1068689&dswid=-1977>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

LOURO, Guacira, Lopes. Cinema e sexualidade. **Educação e Realidade**. Jan/jun. 2008. Vol. 33, nº 1, p. 81-98.

MBEMBE, Achille. Necropolítica\*. **Arte & Ensaios**: revista do ppgav/eba/ufrrj, Rio de Janeiro, v. 32, p.122-151, dez. 2016. Semestral.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. New York: Palgrave, 1989. Cap. 1. p. 14-28.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 1. ed. São Paulo: 34, 2005. 152 p.

RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet**: Homosexuality in the movies. 1. ed. Sidney: Harper & Row, 1995. 240 p.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Àtica, 1995. 156 p.

SILVA, Alexandre Rocha da; ARAÚJO, André Corrêa da Silva de. Semioses do movimento e do tempo no cinema. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2011, Recife, Pe. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Recife, 2011. p. 1 - 14.

SILVA, Alexandre Rocha da; Proponente responsável. **Semiótica Crítica**: micropolíticas pós-humanas da comunicação. 2015. 59 f. Projeto (Comunicação e Informação) - Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015

SILVA, Fernanda Nascimento da. **Bicha (nem tão) má**: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida. 2015. 226 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/7112>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

TOTALLYHER MEDIA. Company (Comp.). **AfterEllen**. 2002. Site utilizado para diversas consultas. Disponível em: <<http://www.afterellen.com/>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

TROPIANO, Stephen. **The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV**. Applause Theatre & Cinema Books, 2002. 333p.

TV TROPES. Creative Commons Attribution-noncommercial-sharealike 3.0 Unported License (Comp.). **Tropes**. 2008. Site utilizado para diversas consultas.. Disponível em: <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Tropes>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

TV TROPES. Creative Commons Attribution-noncommercial-sharealike 3.0 Unported License (Comp.). **Bury Your Gays**.201-. Site utilizado para diversas consultas.. Disponível em: <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Tropes>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

WALTERS, Suzanna Danuta. **All The Rage: the story of gay visibility in America**. Chicago: University Of Chicago Press, 2001. 370 p. Disponível em: <<https://archive.org/details/allragestoryofga00walt>>. Acesso em: 04 maio 2018.

WERMUTH, Maiquel Ângelo Dezordi. A Biopolítica e o Racismo de Estado em Michel Foucault: ferramentas conceituais para a análise e compreensão da seletividade e da violência no sistema prisional brasileiro. **Saberes da Amazônia**, Porto Velho, v. 5, n. 2, p.184-199, dez. 2017. Semestral. Disponível em: <<http://www.fcr.edu.br/revistanova/index.php/saberesamazonia/article/view/184>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

## Referências Seriográficas

30 ROCK. Produção: Alec Baldxin, Jerry Kupler, Don Suardino. Nova York, NBC, 2014.

AGENTS of S.H.I.E.L.D. Produção: Garry A. Brown e Chris Cheramie. Los Angeles: Marvel Television, 2013. 1 DVD.

ALL My Children. Produção: Agnes Nixon. Los Angeles: ABC, 1970. 1 DVD.

AMERICAN Horror Story: Hotel. Produção: Brad Falchuk e Ryan Murphy. Los Angeles: FX, 2015. 1 DVD.

AMERICAN Horror Story. Produção: Alexis Martin Woodall, Patrick Mckee, Robert M. Williams Jr e Ned Martel. California e Lousiana: 20th Century Fox Television, 2011. 1 DVD.

ARROW. Produção: Ben Sokolowski, Keto Shinizu, Jon Wallace, Jennifer Lence, Carl Ogawa. Vancouver, British Columbia: The CW, 2012.1 DVD.

ASCENSION. Produção: Philip Levens. Los Angeles: Sea To Sky, 2014. 1 DVD.

BLINDSPOT. Produção: Brendan Gall. Nova York: Berlanti Productions, Quinn's House e Warner Bros. Television, 2015. 1 DVD.

BOARDWALK Empire. Produção: Terence Winter. Los Angeles: HBO, 2010. 1 DVD.  
BOSS. Produção: Kelsey Grammer, Farhad Safinia, Dee Johnson. Chicago: Starz, 2011.1 DVD.

BREAKOUT Kings. Produção: Lauren Stein, Ed Milkovich, Joseph Patrick Finn. Toronto: A&E, 2012.1 DVD.

CAPRICA. Produção: Ronald D. Moore e David Eick. Los Angeles: NBC, 2009. 1 DVD.

CHICAGO FIRE. Produção: John L. Roman, Todd Arnox, Tim Deluca, Hilly Hicks Jr, Carla Corwin, Michael Gilavary. EUA: NBC, 2012.1 DVD.

CODE Black. Produção: Scott Printz, Steve Sasson. EUA: CBS, 2015.1 DVD.

DEFIANCE. Produção: Paul M. Leonard, Michael Nankin, Aneupam Nigam. Toronto, Ontario: Syfy, 2015.1 DVD.

DOMINIOM. Produção: David Lancaster, Todd Slavkin, Vaun Wilmatt. Cape Town, Syfy, 2014.1 DVD.

DRACULA. Produção: Colin Callender, Daniel Knauff. Tony Krantz, Anne Mensahn, Gareth Neame. Hungria: NBC, 2013.1 DVD.

EMPIRE. Produção: Attica Locke, Malcolm Spellman, Loucas George, Dianne Houston. Illinois, Nova York e Philadelphia: FOX, 2015.1 DVD.

FARGO. Produção: Kim Todd, Chad Oakes, Michael Frislev, Eric Holnberg. Calgary, Alberta: FX, 2014.1 DVD.

GOTHAM. Produção: Scott White, Rebecca Perry Cutter. Nova York: Fox, 2014.1 DVD.

HEROES REBORN. Produção: Lori Mayter, Kevin Lafferly. Los Angeles & Ontario NBCC, 2015.1 DVD.

JANE the Virgin. Produção: Paul Scarrotta, Meredith Averill, Caroline Brinkerhoff, David S. Posenthal, Josh Reins, Gina Lamar. Los Angeles, Manhattan Beach: The CW, 2014.1 DVD.

KILLING Eve. Produção: Phoebe Walter-Bridge e Sally Woodward Gentle Lee Morris. Estados Unidos e Reino Unido: BBC America, 2018. 1 DVD.  
LA Reina del Sur. Produção: Angel Ossorio. Estados Unidos: Telemundo, 2011.1 DVD.

LEGEND of the Seeker. Produção: Sam Raimi e Rob Tapert. Los Angeles: ABC, 2008. 1 DVD.

MATADOR. Produção: Dan Dworkin, Roberto Orci, Alex Kurtzman, Heather Kadin e Robert Rodriguez. Los Angeles: K/O Paper Products, 2014. 1 DVD.

MASTERS OF SEX. Produção: Michael Sheen, Lizzy Coplan, Thomas Maier. Nova York e Los Angeles, Showtime, 2013.1 DVD.

MISTRESS. Produção: Rina Mimoun, Douglas Era, Grant Scharlie, Robert M. Sertnor, K.S. Steinberg. Los Angeles, Vancouver & British Columbia: ABC, 2013.1 DVD.

PERSON of Interest. Produção: Athena Wickham, Margot Lulick, Kathy Lingg, Stephen Semel, Eril MONTain. Nova York: CBS, 2011.1 DVD.

POWER. Produção: Courtney Kemp Agboh, David Knoller, 50 Cent e Mark Canton. Los Angeles: Starz, 2014. 1 DVD.

PRETTY Little Liars. Produção: Lisa Cochran-Nulian, Maya Goldsmith, Carol Dunn Trussell. Los Angeles, British Columbia: Freeform, 2012.1 DVD.

PRIVATE Practice. Produção: Lauren Schmidt Sanford Golden, Ayanna Floyd, Elizabeth Klavitter. Estados Unidos: ABC, 2007.1 DVD.

ROGUE. Produção: Matthew Parkhill. Canadá e Reino Unido: Entertainment One Television, 2013. 1 DVD.

SAINTS & Sinners. Produção: Ri-Karlo Handy e Ty Scott. Los Angeles: Saints & Sinners, 2016. 1 DVD.

SALEM. Produção: Brannon Braga, Coby Greenberg, David Von Ancker, Danielle Weinstock. Shreveport, Louisiana: WGN America, 2014.1 DVD.

SCREAM. Produção: Matthew Singer, Keith Levine. Louisiana, Atlanta: MTV, 2015.1 DVD.

SCREAM Queens. Produção: Barry M. Berg, Robert M. Williams Jr. Nova Orleans, Los Angeles: Fox, 2015.1 DVD.

SHAMELESS. Produção: Paul Abbott, George Faber, Charles Pattinson, David Threlliall. Manchester: Channel 4, 2004.1 DVD.

SIBERIA. Produção: Matthew Arnold. Los Angeles: Sierra-Engine Television, 2013. 1 DVD.

SLASHER. Produção: Aaron Martin. Canadá: Super Channel, Chiller Films e Shaftesbury Films, 2016. 1 DVD.

SONS of Anarchy. Produção: Kurt Sutter. Los Angeles: Fox Entertainment Television, 2008. 1 DVD.

SPARTACUS: Vengeance. Produção: Chloe Smith, Charles Knight, Aaron Lam. Nova Zelândia: Starz, 2010.1 DVD.

SUPERNATURAL. Produção: Eric Kripke, Todd Aronauer, Eugene Ross-Leming. British Columbia: The CW, 2005.1 DVD.

TEEN Wolf. Produção: Eric Wallace, Blaine Williams, Tyler Posey, Ross Maxwell. Atlanta & Los Angeles: MTV, 2011, 1DVD.

THE 100. Produção: Jae Marchant, Tim Scanlan, Aaron Ginsburg, Wade Melntyre T.J. Brady, Rasheed Newson. Vancouver & British Columbia: The CW, 2014.1 DVD.

THE Arrangement. Produção: Peter Lhotka. Estados Unidos: E!, 2017, 1 DVD.

THE Blacklist. Produção: Anthony Sparks. New York: NBC, 2013. 1 DVD.

THE CATCH. Produção: Shonda Rhimes. Los Angeles: ABC, 2016. 1 DVD.

THE EXORCIST. Produção: Robert M Williams Jr, Clarise Castro Smith, Judd Rea. Illinois, Vancouver: FOX, 2016, 1DVD.

THE Expanse. Produção: Daniel Abraham, Ty Franck, Lynn Raynor, Ben Cook, Dan Nowak, Robert Munroe. Toronto: Syfy, 2015.1 DVD.

THE Family. Produção: Sean Ryerson. Estados Unidos: ABC, 2016.1 DVD.

THE Following. Produção: Rebecca Dameron, Michael Stricks. Nova York: Fox, 2015.1 DVD.

THE Killing. Produção: Aaron Zelman, Jeremy Doner, Kristen Campo. Vancouver, British Columbia: AMC, 2011.1 DVD.

THE Lizzie Borden Chronicles. Produção: Michael J. Mahoney, Staley M. Brooks. Halifax, Nova Escócia: Lifetime, 2015.1 DVD.

THE Magicians. Produção: Mitch Engel. Nova Orleans, Louisiana, Vancouver e British Columbia: Syfy, 2015.1 DVD.

THE Shannara Chronicles. Produção: Jenna Glazier, David Gardner, Tim Scanham, Tim Coddington. Nova Zelândia: MTV, 2016.1 DVD.

THE Vampire Diaries. Produção: Kevin Williamson, Julia Plec, Leslie Morgenstein, Bob Levy, Caroline Dias. Atlanta, Covington, Vancouver e British Columbia: The CW, 2009.1 DVD.

THE WALKING Dead. Produção: Jolly Dale, Caleb Womble, Paul Gadd e Heather Bellson. Los Angeles: AMC, 2010. 1 DVD.

TRUE Blood. Produção: Alan Ball. Los Angeles: HBO, 2008. 1 DVD.

UNDER THE DOME. Produção: Randy Sutter. Estados Unidos: CBS, 2013.1 DVD.

VAN Helsing. Produção: Chris Rudolf. Vancouver, British Columbia: Syfy, 2016.1 DVD.

WAREHOUSE 13. Produção: Jack Kenny, David Simkins, Drew Z. Greenberg. Toronto, Ontario: Syfy, 2009.1 DVD.

ZOO. Produção: Leopoldo Gout, Jeff Pinker, Andri Namec, Michael Kitleman. Estados Unidos: CBS, 2015. 1 DVD.

## APÊNDICES

**Tabela A:** Tabela demonstrativa dos países em que foram veiculados os seriados e as respectivas mortes das personagens.

<b>Estados Unidos</b>	Van, Dante's Cove (2006)
Julie, Executive Suite (1976)	Rae Thomas, Passions (2007)
Cicely, Northern Exposure (1992)	Lily Baker, Supernatural (2007)
Talia Winters, Babylon 5 (1995)	Diana Childs, Dante's Cove (2008)
Susan Ross, Seinfeld (1996)	Michelle, Dante's Cove (2008)
Kathy, NYPD Blue (1997)	Nicole Wallace, Law and Order: Criminal Intent (2008)
Jadzia Dax, Star Trek: Deep Space Nine (1998)	Snoop, The Wire (2008)
Diamond, Dark Angel (2001)	Olivia Lord, Nip/Tuck (2009)
Xena, Xena the Warrior Princess (2001)	Jenny Schecter, The L Word (2009)
Frankie Stone, All My Children (2001)	D'Anna Biers/Number Three, Battlestar Galactica (2009)
Bridgit, 24 (2001)	Dahlia, Legend of the Seeker (2010)
Tara Maclay, Buffy the Vampire Slayer (2002)	Amy Tyler, Sons of Anarchy (2010)
Tina Greer, Smallville (2003)	June Stahl, Sons of Anarchy (2010)
Sandy Lopez, E.R. (2004)	HG Wells, Warehouse 13 (2011) (Resurrected in 2012)
Flora, Deadwood (2004)	Marissa Tasker, All My Children (2011)
Brenda Castillo, Charmed (2004)	Patty O'Farrell, La Reina del Sur (2011)
Tosha, The Wire (2004)	Veronica Cortes, La Reina del Sur (2011)
Marissa Cooper, The O.C. (2005)	Susan Grant, Private Practice (2011)
Servilla, Rome (2005)	Bizzy Forbes, Private Practice (2011)
Dusty, Queer As Folk (2005)	Queen Sophie Ann Leclerq, True Blood (2011)
Dana Fairbanks, The L Word (2006)	Gaia, Spartacus: Gods of the Arena (2011)
Helena Cain, Battlestar Galactica (2006)	Angela Darmody, Boardwalk Empire (2011)
Gina Inviere/#6, Battlestar Galactica (2006)	

Louise Bryant, Boardwalk Empire (2011)
Isobel Flemming, The Vampire Diaries (2011)
Mar-Beth, Caprica (2011)
Claire Lyons, Breakout Kings (2012)
Emmy Sharp, Breakout Kings (2012)
Wendy, American Horror Story: Asylum (2012)
Lucretia, Spartacus: Vengeance (2012)
Maya St. Germain, Pretty Little Liars (2012)
Nora Gainesborough, True Blood (2013)
Natalie, Siberia (2013)
Annie, Siberia (2013)
Clementine Chasseur, Hemlock Grove (2013)
Nan Flanagan, True Blood (2013)
Saxa, Spartacus (2013)
Shana Fring, Pretty Little Liars (2013)
Alisha, The Walking Dead (2013)
Emily, Teen Wolf (2013)
Alice Calvert, Under the Dome (2013)
Bullet, The Killing (2013)
Tricia, Orange is the New Black (2013)
Tina Patterson, Boss (2013)
Collen Donaghy, 30 Rock (2013)
Lucy, American Horror Story: Freakshow (2014)
Alice, American Horror Story: Freakshow (2014)
Jana Murphy, The Following (2014)
Uriel, Dominion (2014)

Lucy Westenra, Dracula (2014) (turned into a vampire)
Lady Jayne Wetherby, Dracula (2014)
Claire Bennet, Heroes Reborn (2014)
Victoria Hand, Agents of S.H.I.E.L.D (2014)
Isabelle Hartley, Agents of S.H.I.E.L.D (2014)
Nadia Petrova, The Vampire Diaries (2014)
Reyna Flores, Matador (2014)
Tara Thornton, True Blood (2014)
Leslie Elizabeth Shay, Chicago Fire (2014)
Kenya Rosewater, Defiance (2014)
Lev, Defiance (2015)
Sara Lance, Arrow (2014) (Resurrected in 2015)
Rose, Crossbones (2014)
Rachel Posner, House of Cards (2015)
Tituba, Salem (2015)
Jenna Dickerson, Supernatural (2015)
Natacha Rambova, American Horror Story: Hotel (2015)
Destiny Rumanek, Hemlock Grove (2015)
Adele, The Lizzie Borden Chronicles (2015)
Wendy Ross-Hogarth, Jessica Jones (2015)
Samantha Krueger, Ascension (2015)
Carolyn Hill, Under the Dome (2015)
Vivian, Mistresses (2015)
Sam, Scream Queens (2015)
Sophia Varma, Blindspot (2015)
Sally, American Horror Story: Hotel (2015)

Charlie, Supernatural (2015)
Rachel Murray, Scream (2015)
The Countess, American Horror Story: Hotel (2015)
Constance Heck, Fargo (2016)
Daria, Dominion (2016)
Lorraine Martin, Teen Wolf (2016)
Zora, The Shannara Chronicles (2016)
Wendy, Zoo (2016)
Margaret, Zoo (2016)
Rose, Jane the Virgin (2016) (Resurrected in 2016)
Carla, Code Black (2016)
Julie Mao, The Expanse (2016)
Lexa, The 100 (2016)
Kira, The Magicians (2016)
Denise, The Walking Dead (2016)
Nora, The Vampire Diaries (2016)
Mary Louise, The Vampire Diaries (2016)
Mimi Whiteman, Empire (2016)
Camilla, Empire (2016)
Rhonda Lyon, Empire (2016)
Pamela Clayborne, Saints & Sinners (2016)
Felicity, The Catch (2016)
Bridey, The Family (2016)
Alexandra Harrison, Blindspot (2016)
Bethany Mayfair, Blindspot (2016)

Karen Kim, Mistresses (2016)
Root, Person of Interest (2016)
Poussey Washington, Orange is the New Black (2016)
Molly Ryan, Guilt (2016)
Roz Walters, Guilt (2016)
Sarah Harvey, Pretty Little Liars (2016)
Julia, The Exorcist (2016)
Helen, Masters of Sex (2016)
Gina, Shut Eye (2016)
Zoë Vaughn, Scream (2016)
Susan, Van Helsing (2016)
Monica Gallagher, Shameless (2016)
Eleanor Guthrie, Black Sails (2017)
Mia Rochland, Rogue (2017)
Barbara Kean, Gotham (2017) – Resurrected
Jukebox, Power (2017)
Ivy Mayfair-Richards, American Horror Story: Cult (2017)
Renée, Slasher (2017)
Talvinder, Slasher (2017)
Susan, Slasher (2017)
Winter Anderson, American Horror Story: Cult (2017)
Bebe Babbitt, American Horror Story: Cult (2017)
Emily "A&W" Blake, Prison Break (2017)
Kate Kaplan, The Blacklist (2017)
Annie Kaplan, The Blacklist (2017)
Martha 6715-301, The Handmaid's Tale (2017)

Nadia Fiero, Counterpart (2018)
Karen Williams, Star (2018)
Mason, The Arrangement (2018)
Nadia, Killing Eve (2018)
Anna, Killing Eve (2018)
Kit, The Handmaid's Tale (2018)
Odette Johnson, The Handmaid's Tale (2018)

<b>Reino Unido</b>
Karen O'Malley, Casualty (1987)
Beth Jordache, Brookside (1995)
Naomi "Tracy" Richards, Band of Gold (1996)
Lucy, The Fortunes and Misfortunes of Moll Flanders (1996)
Shaz Wiley, Bad Girls (2000)
Kelly Hurst, Family Affairs (2002)
Megan Hartnoll, At Home With The Braithwaites (2003)
Juliet Becker, The Bill (2003)
Al Mackenzie, Bad Girls (2004)
Thelma Bates, Hex (2004)
Servilla, Rome (2005)
Maya Robertson, Hex (2006)
Natalie, Bad Girls (2006)
Angie Morton, Strictly Confidential (2006)
Mary, Torchwood (2007)
Toshiko Sato, Torchwood (2008)
Sarah Barnes, Hollyoaks (2009)

Sophia, Skins (2010)
Freya Wilson, Doctors (2012)
Cat MacKenzie, Lip Service (2012)
Helen Bartlett, Scott & Bailey (2013)
Naomi Campbell, Skins (2013)
Texas Longford, Hollyoaks (2013)
Chloe Chance, Hollyoaks (2014)
Lucy Westenra, Dracula (2014) (turned into a vampire)
Lady Jayne Wetherby, Dracula (2014)
Catriona, Doctors (2014)
Kate, Last Tango in Halifax (2015)
Connie Ward, Home Fires (2015)
Maddie Heath, Coronation Street (2015)
Lillian Moss, Murdoch Mysteries (2015)
Vivian, Mistresses (2015)
Ruby Haswell, Emmerdale (2015)
Kelly, Black Mirror (2016)
Yorkie, Black Mirror (2016)

Cara Thomas, Marcella (2016)
Karen Kim, Mistresses (2016)
River Song, Doctor Who (2016)
Bill Potts, Doctor Who (2017)
Heather, Doctor Who (2017)
Renée, Slasher (2017)
Talvinder, Slasher (2017)
Susan, Slasher (2017)
Emily "A&W" Blake, Prison Break (2017)
Nadia, Killing Eve (2018)
Anna, Killing Eve (2018)

<b>Canada</b>
Tina Greer, Smallville (2003)
Dusty, Queer As Folk (2005)
Dana Fairbanks, The L Word (2006)
Mary, Torchwood (2007)
Toshiko Sato, Torchwood (2008)
Mar-Beth, Caprica (2011)
HG Wells, Warehouse 13 (2011) (Resurrected in 2012)
Nadia, Lost Girl (2012)
Bullet, The Killing (2013)
Elise Beaupré, Unité 9 (2015)

Samantha Krueger, Ascension (2015)
Lillian Moss, Murdoch Mysteries (2015)
Tamsin, Lost Girl (2015)
Julie Mao, The Expanse (2016)
Mia Rochland, Rogue (2017)
River Song, Doctor Who (2016)
Bill Potts, Doctor Who (2017)
Heather, Doctor Who (2017)
Renée, Slasher (2017)
Talvinder, Slasher (2017)
Susan, Slasher (2017)

<b>Alemanha</b>
Sonia Besirky, Lindenstraße (1998)
Susanne Teubner, Hinter Gittern (1999)
Beate "Bea" Hansen, Hinter Gittern (2001)
Jule Neumann, Hinter Gittern (2001)
Hanna Novak, Verbotene Liebe (2004)

Ines Führbringer, Hinter Gittern (2004)
Manuela Wellmann, Hinter Gittern (2006)
Franzi Reuter, Gute Zeiten, schlechte Zeiten (2008)
Beate, Bron/Broen (2013)

<b>Austrália</b>
Franky Doyle, Prisoner: Cell Block H (1980)
Sharon Gilmour, Prisoner: Cell Block H (1980)
Sondra Westwood, Pacific Drive (1997)
Eve Jacobson/Zoe McAllister, Home & Away (2006)

Charlie, Home & Away (2012)
Ash, Janet King (2016)
Bea Smith, Wentworth (2016)
Joan Ferguson, Wentworth (2017)

<b>Espanha</b>
Silvia Castro León, Los hombres de Paco (2010)
Patty O'Farrell, La Reina del Sur (2011)
Veronica Cortes, La Reina del Sur (2011)

Cristina, Tierra de Lobos (2013)
Ana, Amar en Tiempos Revueltos (2014)
Teresa, Amar en Tiempos Revueltos (2014)

<b>Nova Zelândia</b>
Laura Hall, Shortland Street (2000)
Xena, Xena the Warrior Princess (2001)
Jay Copeland, Shortland Street (2007)

Dahlia, Legend of the Seeker (2010)
Zora, The Shannara Chronicles (2016)

<b>Brasil</b>
Cecília, Vale Tudo (1988)
Leila, Torre de Babel (1998)
Rafaela, Torre de Babel (1998)

Denise/Simone, Felizes Para Sempre? (2015)
---

<b>Itália</b>
Doctor Marina Ranieri del Colle, Terapia D'Urgenza (2009)

<b>Holanda</b>
Isabella Kortenaer, Goede Tijden, Slechte Tijden (2010)

<b>França</b>
Laure, Les Revenants (2012)

<b>Suécia</b>
Beate, Bron/Broen (2013)

<b>Dinamarca</b>
Beate, Bron/Broen (2013)

<b>África do Sul</b>
Eleanor Guthrie, Black Sails (2017)

<b>México</b>
Citlali López, Ingobernable (2017)

**Tabela B:** Tabela demonstrativa dos anos em que aconteceram cada uma das mortes das personagens.

<b>Legenda (cor)</b>
<b>Streaming e VOD</b>

<b>70's</b>
<b>1976</b>
Julie, Executive Suite (1976)

<b>90's</b>
<b>1992</b>
Cicely, Northern Exposure (1992)

<b>1995</b>
Talia Winters, Babylon 5 (1995)

<b>1996</b>
Susan Ross, Seinfeld (1996)

<b>1997</b>
Kathy, NYPD Blue (1997)

<b>1998</b>
Jadzia Dax, Star Trek: Deep Space Nine (1998)

<b>00's</b>
<b>2001</b>
Diamond, Dark Angel (2001)
Xena, Xena the Warrior Princess (2001)
Frankie Stone, All My Children (2001)
Bridgit, 24 (2001)

<b>2002</b>
Tara Maclay, Buffy the Vampire Slayer (2002)

<b>2003</b>
Tina Greer, Smallville (2003)

<b>2004</b>
Sandy Lopez, E.R. (2004)
Flora, Deadwood (2004)
Brenda Castillo, Charmed (2004)
Tosha, The Wire (2004)

<b>2005</b>
Marissa Cooper, The O.C. (2005)
Servilla, Rome (2005)

Dusty, Queer As Folk (2005)
--------------------------------

<b>2006</b>
Dana Fairbanks, The L Word (2006)
Helena Cain, Battlestar Galactica (2006)
Gina Inviere/#6, Battlestar Galactica (2006)
Van, Dante's Cove (2006)

<b>2007</b>
Rae Thomas, Passions (2007)
Lily Baker, Supernatural (2007)

<b>2008</b>
Diana Childs, Dante's Cove (2008)
Michelle, Dante's Cove (2008)
Nicole Wallace, Law and Order: Criminal Intent (2008)
Snoop, The Wire (2008)

<b>2009</b>
Olivia Lord, Nip/Tuck (2009)
Jenny Schecter, The L Word (2009)
D'Anna Biers/Number Three, Battlestar Galactica (2009)

10's
<b>2010</b>
Dahlia, Legend of the Seeker (2010)
Amy Tyler, Sons of Anarchy (2010)
June Stahl, Sons of Anarchy (2010)

2011
HG Wells, Warehouse 13 (2011) (Resurrected in 2012)
Marissa Tasker, All My Children (2011)
Patty O'Farrell, La Reina del Sur (2011)
Veronica Cortes, La Reina del Sur (2011)
Susan Grant, Private Practice (2011)
Bizzy Forbes, Private Practice (2011)
Queen Sophie Ann Leclercq, True Blood (2011)
Gaia, Spartacus: Gods of the Arena (2011)
Angela Darmody, Boardwalk Empire (2011)
Louise Bryant, Boardwalk Empire (2011)
Isobel Flemming, The Vampire Diaries (2011)
Mar-Beth, Caprica (2011)

2012
Claire Lyons, Breakout Kings (2012)
Emmy Sharp, Breakout Kings (2012)
Wendy, American Horror Story: Asylum (2012)
Lucretia, Spartacus: Vengeance (2012)
Maya St. Germain, Pretty Little Liars (2012)

2013
Nora Gainesborough, True Blood (2013)
Natalie, Siberia (2013)
Annie, Siberia (2013)
Nan Flanagan, True Blood (2013)
Saxa, Spartacus (2013)
Shana Fring, Pretty Little Liars (2013)
Alisha, The Walking Dead (2013)
Emily, Teen Wolf (2013)
Alice Calvert, Under the Dome (2013)
Bullet, The Killing (2013)
Tina Patterson, Boss (2013)
Collen Donaghy, 30 Rock (2013)
Clementine Chasseur, Hemlock Grove (2013)
Tricia, Orange is the New Black (2013)

2014
Lucy, American Horror Story: Freakshow (2014)
Alice, American Horror Story: Freakshow (2014)
Jana Murphy, The Following (2014)
Uriel, Dominion (2014)
Lucy Westenra, Dracula (2014) (turned into a vampire)
Lady Jayne Wetherby, Dracula (2014)
Claire Bennet, Heroes Reborn (2014)
Victoria Hand, Agents of S.H.I.E.L.D (2014)
Isabelle Hartley, Agents of S.H.I.E.L.D (2014)
Nadia Petrova, The Vampire Diaries (2014)

Reyna Flores, Matador (2014)
Tara Thornton, True Blood (2014)
Leslie Elizabeth Shay, Chicago Fire (2014)
Kenya Rosewater, Defiance (2014)
Sara Lance, Arrow (2014) (Resurrected in 2015)
Rose, Crossbones (2014)

2015
Lev, Defiance (2015)
Tituba, Salem (2015)
Jenna Dickerson, Supernatural (2015)
Natacha Rambova, American Horror Story: Hotel (2015)
Adele, The Lizzie Borden Chronicles (2015)
Samantha Krueger, Ascension (2015)
Carolyn Hill, Under the Dome (2015)
Vivian, Mistresses (2015)
Sam, Scream Queens (2015)
Sophia Varma, Blindspot (2015)
Sally, American Horror Story: Hotel (2015)
Charlie, Supernatural (2015)
Rachel Murray, Scream (2015)
The Countess, American Horror Story: Hotel (2015)
Rachel Posner, House of Cards (2015)
Destiny Rumanek, Hemlock Grove (2015)
Wendy Ross-Hogarth, Jessica Jones (2015)

2016
Constance Heck, Fargo (2016)
Daria, Dominion (2016)
Lorraine Martin, Teen Wolf (2016)
Zora, The Shannara Chronicles (2016)
Wendy, Zoo (2016)
Margaret, Zoo (2016)
Rose, Jane the Virgin (2016) (Resurrected in 2016)
Carla, Code Black (2016)
Julie Mao, The Expanse (2016)
Lexa, The 100 (2016)
Kira, The Magicians (2016)
Denise, The Walking Dead (2016)
Nora, The Vampire Diaries (2016)
Mary Louise, The Vampire Diaries (2016)
Mimi Whiteman, Empire (2016)
Camilla, Empire (2016)
Rhonda Lyon, Empire (2016)
Pamela Clayborne, Saints & Sinners (2016)
Felicity, The Catch (2016)
Bridey, The Family (2016)
Alexandra Harrison, Blindspot (2016)
Bethany Mayfair, Blindspot (2016)
Karen Kim, Mistresses (2016)
Root, Person of Interest (2016)

Molly Ryan, Guilt (2016)
Roz Walters, Guilt (2016)
Sarah Harvey, Pretty Little Liars (2016)
Julia, The Exorcist (2016)
Helen, Masters of Sex (2016)
Zoë Vaughn, Scream (2016)
Susan, Van Helsing (2016)
Monica Gallagher, Shameless (2016)
Gina, Shut Eye (2016)
Poussey Washington, Orange is the New Black (2016)

<b>2017</b>
Eleanor Guthrie, Black Sails (2017)
Mia Rochland, Rogue (2017)
Barbara Kean, Gotham (2017) – Resurrected
Jukebox, Power (2017)
Ivy Mayfair-Richards, American Horror Story: Cult (2017)

Renée, Slasher (2017)
Talvinder, Slasher (2017)
Susan, Slasher (2017)
Winter Anderson, American Horror Story: Cult (2017)
Bebe Babbitt, American Horror Story: Cult (2017)
Emily “A&W” Blake, Prison Break (2017)
Kate Kaplan, The Blacklist (2017)
Annie Kaplan, The Blacklist (2017)
Martha 6715-301, The Handmaid’s Tale (2017)

<b>2018</b>
Nadia Fiero, Counterpart (2018)
Karen Williams, Star (2018)
Mason, The Arrangement (2018)
Nadia, Killing Eve (2018)
Anna, Killing Eve (2018)
Kit, The Handmaid’s Tale (2018)
Odette Johnson, The Handmaid’s Tale (2018)

**Tabela C:** Tabela demonstrativa das análises de cada uma das mortes das personagens.

Ano (da morte)	Personagem	Seriado	Número de Episódios	Sérialização de Mortes	Subtipos de Assassinatos	Causa da Morte	Morre com a parceira ou na frente dela?	Há um homem envolvido ou presente na cena?	Morte usada como punição dentro do enredo?	Morte ocorre após um momento feliz?	Descrição da Cena (contexto, cena da morte, informações adicionais)
2010	Amy Tyler	Sons of Anarchy	6	Assassinato	Tiro	Tiro	Sim, é morta por ela	Não	Não	Não	É morta pela namorada June, policial corrupta que quer usar a morte dela para incriminar outra pessoa e salvar a própria pele.
2010	June Stahl	Sons of Anarchy	19	Assassinato	Tiro	Tiro	Não	(SIM) É morta por um homem	Sim	Não	É morta um episódio depois, com um tiro na cabeça, como "pagamento" porque enganou muita gente. Um homem atrai enquanto os outros esperam.
2011	Marissa Tasker	All My Children	315	Assassinato	Tiro	Tiro	Sim, mas não é mostrada a cena	(SIM) É morta por um homem	Sim	Sim (em reunião familiar)	O seriado é muito leve e sempre positivo. O final da temporada de 2011 distoa do ritmo da série. JR, o ex-marido enraivecido, atrai para se vingar e não se sabe quem foi atingido. Apenas quando o seriado retorna em 2013 que é revelado que Marissa foi atingida, mesmo com outro personagem tentando impedir.

2011	Queen Sophie Ann Leclairq	True Blood	7	Assassinato	Tiro	Tiros	Não	(SIM) É morta por homens	Sim	Indiferente	Sophie Ann não tem sua relação com Hadley muito explorada em cena. Na cena de sua morte Bill chega para lutar com ela, e ela o avisa que é uma vampira mais antiga. Mas Bill quer se vingar por ela ter mentido, e traz consigo um batalhão de homens armados com balas de madeira e centro de ferro. Ela é metralhada.
2011	Angela Darmody	Boardwalk Empire	24	Assassinato	Tiro	Tiro	Sim, juntas	(SIM) É morta por um homem	Sim (para o marido)	Sim (estavam juntas)	Angela conhece Louise na praia e elas se envolvem. Um inimigo de seu marido invade a sua casa, e por surpresa encontra ela e a amante (depois do sexo). Ele atira em Louise quando ela sai do banho e faz Angela olhar, e depois atira na mesma, dizendo que "era culpa do marido dela". Elas não eram necessariamente o alvo, mas acabaram sendo. Ele ainda atira mais uma vez nos corpos das duas, para ter certeza da morte
2011	Louise Bryant	Boardwalk Empire	2	Assassinato	Tiro	Tiro	Sim, juntas	(SIM) É morta por um homem	Não	Sim (estavam juntas)	Louise não tem muita chance de aparecer na série antes de ser assassinada junto com sua amante Angela, como recado para o marido desta. Ela pode ser considerada "danos colaterais".
2013	Annie	Siberia	11	Assassinato	Tiro	Tiro	Não	Indefinido o gênero do assassino, mas há homens na cena	Não	Não	Estão tentando fugir e esquecem Annie, quando ela tenta correr para tentar alcançá-los é atingida por um tiro e cai no chão.

2013	Alisha	The Walking Dead	4	Assassinato	Tiro	Tiro	Não	Sim, presente	Não	Não	Não	<p>Alisha é uma personagem pequena dentro do seriado. Ela é introduzida na quarta temporada e dá-se a entender como amante de Tara. O bando dela ataca a prisão para tentar tomar o lugar do bando de Rick, e há troca de tiros: Ela e outro homem encurralam um terceiro, e então o homem que está com ela é baleado. Uma menina de 12 anos atira no homem e depois atira na cabeça de Alisha.</p>
2014	Victoria Hand	Agents of S.H.I.E.L.D.	8	Assassinato	Tiro	Tiro	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Não	<p>Foi morta em uma operação com um agente infiltrado que queria libertar um prisioneiro que estava nas mãos da Victoria Hand</p>
2014	Regina Flores	Matador	6	Assassinato	Tiro	Tiro	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Não	<p>Em um manifesto de vídeo interceptado pela CIA, Regina revelou seu nome verdadeiro como Valeria Molinez, e que seu pai, Ricardo, foi morto sob as ordens de Galan. Ela passara anos arquivando um processo contra Galan, que havia matado Ricardo para impedi-lo de sindicalizar a indústria de telecomunicações no México, o que estaria no caminho dos planos de Galan. Depois que Regina atirou em Galan (que sobreviveu), ela acabou sendo fatalmente baleada pelos capangas de Lucien Sayer.</p>

2015	Natacha Rambova	Americ an Horror Story: Hotel	3	Assassinato	Tiro	m, é morta por	Não	Não	Não	Elizabeth e Rudolph planejam enganar e matar Natacha e viver juntos por toda a eternidade. Elizabeth a convida para uma noite de meninas. Quando Natacha chega para a festa, Elizabeth começa a beijá-la, mas Natacha pergunta o que ela quer, elas têm uma discussão e Elizabeth atrai-lhe na testa.
2015	Samantha Krueger	Ascension	3	Assassinato	Tiro	m, é morta por	Não	Sim	Não	Samantha está envolvida na investigação sobre o projeto Ascension, e colocam Eva para espioná-la, fazendo o papel de sua namorada. Eva em um ato falho menciona algo que Samantha não havia comentado, e assim Samantha aponta uma arma para ela. Eva arremessa a arma de sua mão e atrai-lhe na cabeça.
2015	The Countess (Elizabeth)	Americ an Horror Story: Hotel	13	Assassinato	Tiros	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	O plano de Elizabeth correu bem, ela está chamando o elevador com suas malas pronta para fugir. Quando o elevador abre, seu ex-namorado aparece e atira nela, que cai no chão morta.

2016	Pamela Clagborne	Saints & Sinners	8	Assassinato	Tiro	Tiro	Sim	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Não	Pamela e Ella, a prefeita e vereadora da cidade de Cypress, estão tendo um caso ilícito - o que leva ao assassinato do marido de Ella. O assassino acaba por ser o marido de Pamela, que erroneamente pensou que sua esposa estava tendo um caso com o falecido. Um invasor na casa de Pamela revela a verdade e, em seguida, atrai nela e em seu marido.
2016	Felicity	The Catch	7	Assassinato	Tiro	Tiro	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Não	Felicity mantém um caso com um homem e um escondido com uma mulher. Após relação sexual com a mulher, ela está saindo do quarto e o homem pega ela no flagra. Felicity da uma informação sobre uma pulseira que estão procurando, ele encontra a pista e dá um tiro nela.
2016	Bethany Mayfair	Blindspot	23	Assassinato	Tiro	Tiro	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Não	Bethany está ameaçando atirar em Taylor (personagem principal), quando escuta-se um barulho de tiro e um homem aparece atrás dela e atira nela. Taylor tenta salvá-la e ainda xinga o homem, mas ela não resiste.
2017	Mia Rochland	Rogue	2	Assassinato	Tiro	Tiro	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Não	Sadie (parceira) acabou apoiando Ethan e ela traiu Mia atirando em suas costas e deixando-a para ser assassinada por um policial de Chicago, Patrick Finnegan, que estava procurando por ela.

<b>2017</b>	<b>Jukebox</b>	<b>Power</b>	<b>6</b>	<b>Assassinato</b>	<b>Tiro</b>	Tiros	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Não	Quando Ghost é libertado da prisão, Jukebox (percebendo que Ghost poderia acessar seu dinheiro novamente) aproveita a oportunidade e seqüestra Tariq para continuar com seus planos de resgate para conseguir dinheiro e matar Ghost e Kanan. Na cena estão Jukebox, Tariq, Ghost e Kanan e Jukebox descobre que está sendo enganada. Ela puxa uma arma para Tariq e começa a revelar segredos. Jukebox tem o suficiente e Ghost vem em direção ao seu filho e ela o avisa para voltar. Quando ela está prestes a matar Tariq, Kanan fica enraivecido e atira nela.
<b>2017</b>	<b>Renée</b>	<b>Slasher</b>	<b>8</b>	<b>Assassinato</b>	<b>Tiro</b>	Tiro e atropelad a por um tremó	Não	Sim, presente	Não	Não	Não	Renée está procurando provas para encontrar quem é o assassino que está matando todas as pessoas no acampamento. Mark vai procurar ela, e é atropelado pelo assassino (Judith). Renée sai do casebre em que estava e tenta fugir com arquivos, mas o assassino rouba a arma de Mark e atira nela. As provas são roubadas e Renée é atropelada várias vezes pelo tremó de neve, deixando seu corpo em pedaços.

2017	Annie Kaplan	The Blacklist	1	Assassinato	Tiro	Tiro	Sim	(SIM) É morta por um homem	Sim (para seu tio)	Sim	Annie e Kate estavam morando juntas e Kate a surpreende chegando mais cedo para um jantar romântico. Um homem que tinha negócios com o tio de Annie entra desesperado no escritório em que elas estão, apontando uma arma. Elas tentam oferecer dinheiro, mas o homem só pergunta por Mikos. Eles entram em uma discussão e ele atira nas duas, acertando Annie no peito. Annie morre na calçada ao lado de Kate que também foi atingida, mas esta sobrevive, acordando 3 semanas depois no hospital.
2010	Dahlia (Ressuscitada sem memórias)	Legend of the Seeker	3	Assassinato	Lâmina	Atravessa da por uma espada	Não	(SIM) É morta por um homem	Sim	Não	Dahlia é incluída no seriado quando está com baixa audiência. Ela é uma Mord-Sith (do mal) treinada e volta, reencontrando sua antiga amiga (Cara, personagem principal) que não é mais má. Elas se beijam e a relação fica implícita. Após, Dahlia sequestra Cara e um amigo, para tentar completar o treinamento e reverter ela para o mal. Cara escapa, e o amigo mata Dahlia com uma espada, que ela estava forçando ele a matar outra pessoa. Parece que eles tinham algum tipo de conexão. (No fim ela ressuscita, mas como outra pessoa, uma pessoa comum, sem lembranças do que aconteceu.)

2011	<b>Mar-Beth</b>	<b>Caprica</b>	5	<b>Assassinato</b>	<b>Lâmina</b>	Facada	Sim, é morta por ela	Sim, recolhem o corpo	Sim (mas informação falsa)	Sim (após dar a luz)	<p>Mar-Beth é parte de uma família e possui várias esposas e esposos. Um homem vaza informações falsas sobre ela ser informante, e uma de suas esposas, Clarice, fica com raiva. Quando Mar-Beth sai para uma caminhada com seu bebê, Clarice dá uma facada em seu pescoço e leva o bebê embora. Outros dois esposos dela se livram do corpo, cortando sua cabeça, mãos e pés.</p>
2012	<b>Wendy</b>	<b>American Horror Story: Asylum</b>	5	<b>Assassinato</b>	<b>Lâmina</b>	Esfaqueada	Não, mas ela vê o corpo depois	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	<p>Wendy e Lana vivem juntas em uma época em que era ilegal. Wendy era professora de terceira série. Lana é sequestrada e Wendy é chantageada a assinar um termo declarando que Lana é louca. Wendy é morta esfaqueada por um serial killer (Bloody Face), que recolhe o seu corpo e o mantém congelado. Ele tira seus dentes e coloca na máscara. O assassino mostra o corpo congelado dela para Lana. Após, ele estupra o seu corpo morto e a esquarteja, para se livrar das evidências.</p>

<b>2012</b>	<b>Maya St. Germain</b>	<b>Pretty Little Liars</b>	22	<b>Assassinato</b>	<b>Lâmina</b>	Provavelmente esqueada	Não, mas ela vê o corpo (coberto) depois	(SIM) É morta por um homem	Sim	Não	A cena da morte de Maya não é mostrada na série. No último episódio da segunda temporada o corpo dela é encontrado no pátio da Emily, sua namorada. O crime permanece um mistério até a metade da terceira temporada, onde Nate sequestra Emily e sua nova namorada, tentando matar Paige na frente dela, mas elas conseguem escapar. É revelado então que Nate é ex-namorado de Maya e estava com ciúmes dela e da Emily, então havia sequestrado e matado ela.
<b>2013</b>	<b>Nan Flanagan</b>	<b>True Blood</b>	17	<b>Assassinato</b>	<b>Lâmina</b>	Facada	Não	(SIM) É morta por um homem	Sim	Não	Nan, era uma vampira ativista (radical) que queria direitos iguais para os vampiros e os cidadãos americanos. Quando é despedida dos órgãos ativistas que trabalhava, resolve criar sua própria "fação" para dar continuidade aos seus planos. Então vai atrás de Bill e Eric para fazer parte disso, quando chega lá ameaça a amada deles e chama eles de "caozinhos", eles se revoltam e matam ela.
<b>2013</b>	<b>Sara</b>	<b>Spartacus</b>	14	<b>Assassinato</b>	<b>Lâmina</b>	Atravessa da por uma espada	Não, mas na frente do namorado (bissexual)	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Sara é uma guerreira do exército e eles entram em guerra. Ela é morta em batalha, atravessada por uma espada, Gannicus, seu atual namorado vê e socorre ela, mas ela morre em seus braços.

2014	Rose	Crossb ones	6	Assassinat o	Lâmina	Garganta cortada	Sim, é morta por ela	Não	Não	Não	Rose e Nenna tem uma relação estranha (e nunca explicita em cena). Nenna chega de viagem e Rose pede "presentes", exigindo uma espécie de pagamento pela sua companhia. Nenna diz que não tem mais nada e leva Rose até um baú enterrado. Chegando lá, ela pede que Rose não abra o baú, mas ela o faz, então Nenna corta sua garganta e empurra ela para dentro do baú, fechando ela lá.
------	------	----------------	---	-----------------	--------	---------------------	-------------------------	-----	-----	-----	---

<b>2015</b>	<b>Charlie Bradburg</b>	<b>Supernatural</b>	7	<b>Assassinato</b>	<b>Lâmina</b>	Esfalecida	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Charlie está escondendo informações junto com Sam para proteger Dean. Ela está em um hotel e um homem chega procurando aquilo que ela está protegendo. Ela manda as informações por email e destrói o tablet que as continha. Ela ainda enfrenta seu assassino com uma faca, mas a cena de sua morte não é mostrada. Dean e Sam encontram ela esfaqueada no banheiro do hotel. Uma crítica interessante a essa personagem é que em um dos episódios ela está sob ação de uma magia e seu corpo é separado em Charlie Boa e Charlie Má. Foi muito criticado que a parte "boa" dela não apresentava nenhuma característica de sua sexualidade, deixando a má ser a lésbica e perpetuando o clichê da lésbica má. O seriado Supernatural foi bastante criticado por matar muitas personagens: mulheres para desenvolver a histórias de homens.
<b>2016</b>	<b>Alexandra Harrison</b>	<b>Blindspot</b>	4	<b>Assassinato</b>	<b>Lâmina</b>	Facada	Não, mas ela vê o corpo depois	(SIM) É morta por um homem	Sim (para sua amante)	Sim	Alexandra e sua amante estão reunidas em um quarto de hotel, conversando e bebendo whisky. Magfair vai buscar mais gelo e quando volta encontra o corpo de Alexandra com uma faca do lado. O telefone toca e um homem diz a seguinte mensagem: "Pare de investigar se não você será a próxima."

<b>2016</b>	<b>Molly Rjan</b>	<b>Guilt</b>	10	<b>Assassinato</b>	<b>Lâmina</b>	Facada	Não	(Sim) É morta por um homem	Não	Sim	O Príncipe matou Molly com uma facada em uma festa onde ela já estava bêbada. Fez isso porque os dois tinham um caso, enquanto Molly também tinha um caso com Roz. Quando Roz soube que Molly estava grávida viu que não suportaria ver sua amada com outra pessoa, ameaçou contar tudo para a mídia. O Príncipe resolveu matar Molly para Roz não contar e acabar com essa história.
<b>2017</b>	<b>Eleanor Guthrie</b>	<b>Black Sails</b>	27	<b>Assassinato</b>	<b>Lâmina</b>	Facada e ferimentos de incêndio	Não	(Sim) É morta por um homem	Não	Indiferente	Há uma luta contra os soldados espanhóis e alguns deles fogem. Após esta luta, Eleanor e Madi (amigas) passam a morar em uma casa afastada. Um dos soldados espanhóis sobreviventes busca vingança e invade a propriedade delas, matando seus dois seguranças. Ele invade a casa e atinge Madi na cabeça. Há uma briga intensa com Eleanor, onde ela é esfaqueada na barriga. A luta só termina quando Eleanor atinge o soldado com uma madeira em chamas que estava na lareira e pega fogo na roupa dele, e logo após na casa inteira. Eleanor tenta salvar Madi, mas foi a única que escapou do incêndio. Ela morre instantes depois, do lado de fora da casa, por efeito dos ferimentos. Uma das últimas coisas que ela se preocupa é com seu marido.

2011	Gaia	Spartacus: Gods of the Arena	4	Assassinato	Golpes na Cabeça	Aparentemente um golpe na cabeça	Não, mas ela a encontrou	(SIM) É morta por um homem	Sim	Não	Gaia e Lucretia eram muito próximas e amantes. Gaia oferece para Lucretia que ela tentasse seduzir um homem para facilitar as negociações com a sua casa. O homem "aceita" o tratado para se envolver com ela e depois a mata com uma pancada na cabeça (que não é mostrada). Lucretia encontra ela morta, como um recado do homem por tentar enganá-lo.
2013	Shana Fring	Pretty Little Liars	12	Assassinato	Golpes na Cabeça	Coronhada e queda	Não	Não	Não	Não	Shana quer vingança das quatro personagens principais (Liars) e trabalha com Jenna para aterrorizá-las. Ela as encurrala em um teatro em NY com uma arma e ameaça matar todas elas. Quando ela está prestes a atirar, Aria acerta ela na cabeça com uma arma antiga e ela cai do palco, morrendo ou da coronhada ou da queda. Elas comunicam a polícia e fogem.

<b>2014</b>	<b>Lucy</b>	<b>American Horror Story: Freaks how</b>	<b>1</b>	<b>Assassinato</b>	<b>Golpes na Cabeça</b>	Manteladas	Sim	(SIM) É morta por um homem	Sim	Não	Lucy e Alice se apaixonam quando seus maridos vão para a guerra. Apenas o marido de Lucy volta com vida (Chester). Quando ele volta, elas convidam ele a participar de suas relações, desde que ele não toque em Alice. Ele se recusa e fica sempre observando. Chester tem uma marionete, Marjorie. Após uma discussão com Alice, Chester mata as duas a marretadas e coloca a culpa em Marjorie (ele acredita que foi a Marjorie).
<b>2014</b>	<b>Alice</b>	<b>American Horror Story: Freaks how</b>	<b>1</b>	<b>Assassinato</b>	<b>Golpes na Cabeça</b>	Manteladas	Sim	(SIM) É morta por um homem	Sim	Não	Lucy e Alice se apaixonam quando seus maridos vão para a guerra. Apenas o marido de Lucy volta com vida (Chester). Quando ele volta, elas convidam ele a participar de suas relações, desde que ele não toque em Alice. Ele se recusa e fica sempre observando. Chester tem uma marionete, Marjorie. Após uma discussão com Alice, Chester mata as duas a marretadas e coloca a culpa em Marjorie (ele acredita que foi a Marjorie).

<b>2016</b>	<b>Roz Walters</b>	<b>Guilt</b>	10	<b>Assassinat o</b>	<b>Golpes na Cabeça</b>	<b>Golpes na cabeça</b>	Não	Não	Sim	Não	Roz está assistindo vídeos antigos dela e de Molly (com quem tinha um caso). Grace (irmã de Molly) chega e descobre toda a verdade. Roz ameaçou contar a todos que Molly estava grávida dele se eles não terminassem, pois ela não aguentaria ver a sua amada com outra pessoa. O príncipe acabou matando a Molly para a Roz não contar que ela estava grávida. Grace fica muito braba com a história e briga com Roz que acaba ficando sem forças e cai no chão. Grace pega uma pedra e joga em cima dela várias vezes até ela morrer.
<b>2016</b>	<b>Sarah Harvey</b>	<b>Pretty Little Liars</b>	18	<b>Assassinat o</b>	<b>Golpes na Cabeça</b>	<b>Golpe na cabeça</b>	Não	(SIM) É morta por um homem	Sim	Não	Sarah estava tentando fugir do quarto de Jenna, arrumando suas malas. Quando ela abre a porta para sair, ela toma um susto reconhecendo a pessoa. Corta a cena e aparece uma armadeira para limpar o quarto, ela encontra Sarah na banheira com a cabeça sangrando. Posteriormente, descobrem que o assassino era o Mate e ela foi morta por saber demais do A e querer se desvincular disso tudo.

2017	Talvinder	Slasher	6	Assassinat o	Golpes na Cabeça	Cabeça esmagada por uma rocha	Não	(SIM) É morta por uma mulher com a ajuda de seus amigos (homens e mulheres)	Sim	Sim	Talvinder é monitora em um acampamento para crianças. Uma noite ela sai para beber com seus amigos e percebe tarde demais que era tudo uma armadilha para ela. Eles a embebedam e a atraem para um lugar de "sacrifício", mas uma das meninas diz que é apenas por ela ser uma vadia. Eles carregam o corpo dela para colocá-lo em uma caverna (pequena) e no meio do caminho ela acorda, surpreendendo a todos. Alguns, arrependidos, tentam salvá-la, mas os outros resolvem terminar o serviço e enterrar ela.
2017	Bebe Babbitt	Americ an Horror Story: Cult	2	Assassinat o	Golpes na Cabeça	Golpe na cabeça	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Kira está tomando remédios fortes que afetam seu raciocínio e faz ele ver coisas que não existem, sua "amiga" tenta acalmá-lo, mas ele não considera. A campainha toca e é Bebe que vem singá-lo por não estar cumprindo sua missão de liberar a raiva feminina, eles discutem e no final ele a empurra, ela cai e bate a cabeça, morrendo na hora. (Sua sexualidade não fica clara na série).

2012	Claire Lyons	Breakout Kings	1	Assassinato	Asfixia	Afogada em uma banheira	Sim	(SIM) É morta por um homem	Não	Sim (após libertar Emily da prisão)	Anos antes do episódio, Claire e Emily se envolveram. Elas organizam a fuga de Emily da prisão para supostamente irem morar juntas sob identidades falsas. Mas Claire era apenas uma peça do plano de Emily, que trai ela e ordena a sua morte em frente a ela. O novo amante de Emily afoga Claire na banheira e eles fogem.
2013	Emily	Teen Wolf	1	Assassinato	Asfixia	Estrangulada	Não	Indefinido	Não	Não	Emily e sua companheira estão acampando na floresta. Emily se vê cheia de baratas no corpo que transformam ela em um lobisomem que tenta devorar os caçadores, mas foge. Logo depois, a polícia encontra seu corpo de humana estrangulada, com a garganta cortada e amarrada em uma árvore.
2015	Sam	Scream Queens	7	Assassinato	Asfixia	Afogada em uma banheira de sangue	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	No meio da festa, Sam desce ao porão para buscar algo, lá ela encontra uma banheira cheia de sangue e se questiona de quem seria o sangue. Leva uma pedrada na cabeça, dada pelo "diabo" que está matando todo mundo. Ele joga ela dentro da banheira e antes de matá-la revela sua identidade.

2015	Rachel Murray	Scream	5	Assassinato	Asfíxia	Estrangulada	Não, mas ela está no telefone com ela.	Não	Não	Não	Ela estava prestes a se cortar por causa do bullying que sofre devido sua orientação sexual quando a namorada liga. A ligação está ruim e ela começa a caminhar pela casa quando ouve barulhos estranhos e vai investigar quando é surpreendida pela assassina.
2016	Zoë Vaughn	Scream	12	Assassinato	Asfíxia	Afogada	Não	(SIM) É morta por um homem	Sim	Sim	Quando ela se entende com Noah ela resolve ajudar ele na busca de quem é o assassino. Depois disso ela é sequestrada fazendo com que Noah vá atrás dela e ele recebe uma gravação dela dentro de um caixão que está entrando na água, mas quando ele chega no local ela já está morta.
2016	Susan	Van Helsing	8	Assassinato	Asfíxia	Estrangulada	Não	(SIM) É morta por um homem	Sim	Não	Susan está sentada na floresta sozinha, Sam (mudo) chega para conversar com ela. Eles conversam e terminam a conversa com um abraço, Susan começa a chorar e então Sam estrangula ela, por ela ser uma herdeira de Van Helsing.

2017	<b>Winter Anderson</b>	<b>American Horror Story: Cult</b>	10	<b>Assassinato</b>	<b>Asfíxia</b>	Estrangulada	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	O irmão de Winter está tomando muitos remédios, o que acaba afetando seus pensamentos. Ele chama Winter para cortar seu cabelo e fazer a barba como nos velhos tempos. Eles relembram a infância, até que seu irmão chama seus capangas para prendê-la, pois descobriu que Winter tinha roubado um pendrive seu com informações confidenciais. Ele amarra ela em uma cadeira e estrangula ela na frente de todos que estão na casa.
2013	<b>Nora Gainesborough</b>	<b>True Blood</b>	21	<b>Assassinato</b>	<b>Veneno</b>	Envenenada	Não	Sim, um homem tenta salvar ela	Sim (para o irmão)	Não	Foi envenenada pelo governador, que odiava vampiros uma vez que sua esposa fugiu com um e sua filha foi transformada em uma. Envenenou Nora como vingança para atingir seu irmão, este que tinha transformado sua filha.
2013	<b>Tina Patterson</b>	<b>Boss</b>	5	<b>Assassinato</b>	<b>Veneno</b>	Overdose	Sim	(SIM) É morta por um homem	Sim	Sim	Tina e sua companheira estão dormindo, quando o despertador toca e apenas sua companheira levanta, ela resolve chamar Tina, mais uma vez, e descobre que Tina está morta. Um governador que estava concorrendo ao cargo drogou ela antes de dormir, para que sua companheira fosse a principal suspeita e não fosse eleita e sim ele.

2014	<b>Nadia Petrova</b>	<b>The Vampire Diaries</b>	12	<b>Assassina</b>	<b>Veneno</b>	Mordida com veneno	Não	Sim, presente	Sim (para a mãe)	Não	Sua sexualidade não fica totalmente definida. Nadia passou 500 anos procurando sua mãe e a encontra nos episódios iniciais, mas Katherine não é mais como ela esperava. Nadia é mordida por um híbrido em luta e começa a sofrer do veneno. Eles buscam uma cura, mas não encontram. Katherine percebe que sua filha não vai durar muito mais e vai ficar com ela na cabana até o fim. Elas têm um momento de reconciliação e Nadia morre com seus amigos ao redor.
2016	<b>Mimi Whiteman</b>	<b>Empire</b>	5	<b>Assassina</b>	<b>Veneno</b>	Envenenada	Sim, é morta por ela	Não	Sim	Não	Após Mimi e Camilla terem sucesso em seu plano de assumir a diretoria da empresa, Camilla tem novos planos, de dar um golpe em Mimi após a sua morte (câncer de mama) e ficar com a empresa para si. Seu amante fica desconfiado de suas intenções e manda uma fita deles dois para Mimi, que sabota o plano de Camilla batendo totalmente o preço das ações da empresa e a família compra de volta. Camilla se vingava de Mimi envenenando-a e tenta fazer parecer que é suicídio, mas Lucious descobre.

2017	Ivy Magfair-Richards	American Horror Story: Cult	6	Assassinato	Veneno	Envenenada	Sim, é morta por ela	Não	Não	Sim	Não	Ivy e sua companheira tem um filho que foi capturado pelo irmão da amante de Ivy. Ela e sua companheira estão em casa jantando e procurando um plano para fugirem com seu filho. Elas começam a discutir e uma ameaça a outra, porém a companheira de Ivy colocou veneno no vinho dela por causa da traição. Ivy bebe o vinho e quando vai se levantar começa a sentir sintomas e morre.
2013	Bullet	The Killing	9	Assassinato	Indefinidos	Indefinido (serial killer)	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Não	Personagem baseada em uma lésbica real. Bullet é uma garota que mora nas ruas e cuida de outras meninas que também são de rua. Ela se envolve brevemente com uma menina que a troca por um rapaz. A cena da morte de Bullet não é mostrada, mas fica implícito que ela foi sequestrada. No episódio 7 ela tenta ligar muitas vezes para seu amigo que não atende, e no episódio seguinte seu corpo é encontrado por ele e mais uma mulher, mostrando a tatuagem do seu pulso.

<b>2015</b>	<b>Adele</b>	<b>The Lizzie Borden Chronicles</b>	3	<b>Assassinato</b>	<b>Indefinidos</b>	Indefinido	Não	Não	Sim (por ter matado um homem)	Não	Lizzi encontra Adele que estava fugindo de um homem que maltratava ela. Lizzi acolheu-a, comprou roupas novas e abrigou-a em sua casa por um tempo. Em uma noite, o homem de quem Adele estava fugindo aparece e tenta estuprar Adele e para se defender pega e crava uma ferramenta no homem. Com medo, Adele chama Lizzi que termina de matar o homem e logo depois da um remédio para acalmar Adele que acorda presa em uma caixa e não aparece mais na série.
<b>2016</b>	<b>Constance Heck</b>	<b>Fargo</b>	6	<b>Assassinato</b>	<b>Indefinidos</b>	Indefinido	Não	(SIM) É morta por um homem	Sim	Não	Constance está em um suposto cativeiro com um homem que está sendo procurado pela polícia por estar estuprando e matando mulheres. Ele força Constance a ligar para sua amiga e convence-la de ir para o "convento" com ela, a amiga não aceita e após ela desligar o telefone ele abalita a cabeça de Constance e ela não aparece mais na série e fica subentendido que ele matou ela.
<b>2016</b>	<b>Zora</b>	<b>The Shannara Chronicles</b>	2	<b>Assassinato</b>	<b>Indefinidos</b>	Indefinido	Não	Sim, um homem encontra o corpo dela	Não	Não	Zora é uma caçadora de elfos que tenta vender sua ex namorada em um vilarejo em troca de dinheiro, porém fica subentendido que ela é morta por alguém do vilarejo, sem um motivo específico.

2016	Bridey	The Family	12	Assassinato	Indefinidos	Indefinido	Sim, é morta por ela	Não	Não	Não	<p>Bridey é uma influencer lésbica da internet, sofre muito preconceito por sua sexualidade. Ela tenta descobrir vários casos da família Warren e para isso acaba se envolvendo com Willa, apenas para conseguir informações sobre sua família. No final, após descobrir tudo que precisava, Willa convence Bridey a não publicar a história da família oferecendo em troca acesso a tudo que quisesse. Porém, Willa sem confiar na palavra dela, mata Bridey, que é encontrada morta na neve. (fica implícito que Willa matou ela)</p>
2011	Veronica Cortes	La Reina del Sur	29	Assassinato	Outro	Acidente de carro causado	Sim, é morta por ela	Não	Sim	Não	<p>Verônica iniciou o relacionamento das duas como uma emboscada da polícia, mas se envolveu. Elas discutem no carro, Patty dirige em direção ao penhasco e Verônica morre.</p>
2014	Lady Jayne Wetherby	Dracula	10	Assassinato	Outro	Atravessa da por um ferro e sugada por um vampiro	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	<p>Jayne entra em uma luta com Dracula, tentando matá-lo. Ela esfaqueia ele e acha que está morto, então ele joga ela longe e ela é atravessada por uma viga exposta na barriga. Ela pede que ele a mate e não a transforme em vampira e assim ele o faz.</p>

<b>2014</b>	<b>Tara Thornton</b>	<b>True Blood</b>	75	<b>Assassinato</b>	<b>Outro</b>	Luta	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Sim	Tara é morta enquanto luta bravamente para defender sua mãe de um vampiro. Obs.: Tara na quarta temporada é revelada bissexual, porque seus produtores queriam dar uma cara mais determinada e decidida pra ela, para tirar dela a imagem de vítima.
<b>2014</b>	<b>Kenja Rosewater</b>	<b>Defiance</b>	13	<b>Assassinato</b>	<b>Outro</b>	Enterrada viva	Sim, é morta por ela	Não	Não	Não	Kenja e Stahma se envolvem em meio a um jogo político. Para agradar seu marido, Stahma engana, envenena e enterra Kenja viva. Eventualmente ela mostra sinais de arrependimento.
<b>2014</b>	<b>Sara Lance (Resurrected in 2015)</b>	<b>Arrow</b>	14	<b>Assassinato</b>	<b>Outro</b>	Flechadas	Não	Sim, Thea estava sendo manipulada pelo seu pai.	Não	Sim	Depois de se reconciliar com sua irmã em um terrço elas se despedem, quando Thea aparece e atrai várias flechas em Sarah fazendo com que ela caia do terrço em frente a sua irmã.
<b>2015</b>	<b>Tituba</b>	<b>Salem</b>	33	<b>Assassinato</b>	<b>Outro</b>	Maldição/trancada em um porão	Não	Não	Não	Não	Estão todos Salem reunidos fazendo um ritual, onde existe uma bruxa que conduz e faz os feitiços: Ela amaldiçoa Tituba, calando a boca dela e tranca ela em uma gaiola dentro de um porão. O porão está cheio de pessoas mortas trancadas em gaiolas. (não aparece a morte dela e a sexualidade dela na série fica subentendida)

2015	Jenna Nickerson	Supernatural	2	Assassinato	Outro	Pescoço quebrado	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Jenna tenta proteger um bebê (Amara), mas ela acaba sugando a sua alma. É revelado que o bebê é a Escuridão, que se alimenta de almas. Jenna, sem alma, mata sua avó e entra em uma briga com Dean. Crowley é psíquico e move Jenna para longe de Dean. Ela bate no teto e com a queda quebra o pescoço.
2015	Sally	American Horror Story: Hotel	9	Assassinato	Outro	Empurrada da janela	Não	Não	Não	Não	Sally está na janela do hotel (onde mora e passa os dias aterrorizando os hóspedes) fumando na janela, quando uma hóspede entra no quarto e empurra ela da janela, ela cai no chão e começa a sangrar.

2017	Barbara Kean RESURRECTED	Gotham	62	Assassinato	Outro	Eletrocuta da	Sim, é morta por ela	Não	Sim	Não	Quando Bárbara entrou em coma depois de uma briga com seu ex-noivo, na qual ela caiu de uma janela, Tabitha formou uma aliança com o criminoso Butch e os dois também começaram um relacionamento. Bárbara foi morar com eles quando acordou, mas depois foi expulsa por Butch. No final da segunda temporada, Tabitha ficou inconsciente no hospital, enquanto Butch tentou confessar seus sentimentos por ela. Butch tentou convencer Tabitha a trair Bárbara, que "a tratou como sujeira". Tabitha finalmente concordou, mas Barbara matou Butch com uma bala na cabeça. Quando Barbara depois confrontou Tabitha, as duas lutaram, e Tabitha finalmente eletrocutou Barbara, presumivelmente matando-a.
2017	Susan	Slasher	7	Assassinato	Outro	Olhos arrancados e pescoço quebrado	Não	Não	Sim	Não	Susan não suporta o terror infringido no grupo de amigos por alguém que sabe do assassinato de T.J. (5 anos depois). O serial killer começa a matar seus amigos e ela resolve sair do acampamento e voltar a pé para a cidade, junto com outro amigo. Na floresta ela é atacada e o assassino amarra ela e retira seus olhos com um pedaço de ferro, e a deixa vagando pela floresta, antes de terminar o serviço quebrando seu pescoço.

2017	Emily -A&V- Blake	Prison Break	9	Assassinat o	Outro	Pescoco quebrado	Sim	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Emily e sua companhia estão em um pátio de armazenamento com sua companhia, quando um homem que é seu inimigo chega e começa a discutir e a lutar com elas. Ele surpreende Emily por trás e em um golpe, matou-a quebrando o pescoco. A temporada que ela morre não está disponível na internet, esta narrativa foi montada a partir de relatos e fotos.
2011	Patty O'Farrell	La Reina del Sur	43	Suicídio		Suicídio (pulsos cortados)	Não	Não	Não	Não	Patty era amiga de Teresa (principal), e se desiluiu com Verônica. Após dirigir em direção ao penhasco e matar Verônica, ela sobrevive, mas corta os pulsos na banheira, cometendo suicídio no episódio seguinte ao acidente.
2011	Bizzy Forbes	Private Practice	6	Suicídio		Suicídio (remédios )	Não	Não	Não	Não	Bizzy faz as pazes com a filha após anos de uma convivência difícil, mas não suporta a morte de Susan. Assim que a filha a deixa sozinha ela toma os remédios (não aparece em cena) deixando uma carta, pedindo pra dizer pras pessoas que ela morreu dormindo.

2011	<b>Isobel Fleming</b>	<b>The Vampire e Diaries</b>	6	<b>Suicídio</b>					Suicídio (se expôs ao sol - vampira)	Não	Não	Não	Não	Sim (após encontrar sua filha)	Isobel é uma personagem menor dentro da série, e sua sexualidade é indefinida (suspeita-se que seja bissexual). Não há envolvimento fixo com uma mulher. Na cena de sua morte, parece que ela havia alcançado os seus objetivos e resolveu se matar (como encontrar sua filha Elena). Ela arranca um colar que a protegia no sol e é queimada viva em frente a sua filha.
2012	<b>Lucretia</b>	<b>Spartacus: Vengeance</b>	23	<b>Suicídio</b>					Suicídio (penhasco)	Não	Não	Não	Não	Não	Lucretia sofre pela perda de Gaia e de seu esposo. Ela viaja com sua amiga Ilithyia que está grávida, e aguarda o momento que ela dará à luz. Quando ela está em trabalho de parto, Lucretia mata as duas servas a facadas e retira a criança da barriga da mãe com a foice, dizendo que ela havia sido apenas um recipiente para o seu filho. Lucretia caminha com o bebê em seus braços em direção ao penhasco, com Ilithyia se arrastando atrás dela. Ela se atira, matando ela e o bebê. (Ela escolhe o mesmo destino do corpo de Gaia, que foi atirado ao penhasco depois de ser morta).

<b>2014</b>	<b>Jana Murphy</b>	<b>The Following</b>	2	<b>Suicídio</b>		Suicídio (tiro na cabeça)	Não	(SIM) Dois homens que tentam acalmá-la.	Sim	Não	Jana está com visitas em casa quando Gina chega e pede para conversar a sós. Elas vão para a garagem onde é relatado que Jana teve depressão pós-parto e matou o cachorro do vizinho e um homem. Gina percebe que Jana não está bem, tenta abraçá-la e Jana reage com 2 facadas, um chute e um cuspe. Jana sobe, e pega uma arma no quarto, dois homens chegam procurando por Gina e encontram Jana descendo as escadas com a arma, eles conversam e tentam acalmá-la mas ela despara um tiro em sua própria cabeça.
<b>2015</b>	<b>Lev</b>	<b>Defiance</b>	2	<b>Suicídio</b>		Suicídio (pulsos cortados)	Não, mas ela encontra o corpo	Não	Sim (para si mesma)	Não	Lev e Meh eram alienígenas que pesquisavam meios de matar e torturar humanos. Elas entenderam que era errado usar da ciência para isto e Lev não aguentou a culpa, tirando sua própria vida. Ela aparece em alucinações para Meh e tenta convencer ela a se matar também, mas Meh não cede, dizendo que as pessoas ali precisam dela e essa é a sua penitência.

2016	Rose (Resurrected in 2016)	Jane the Virgin	31	Suicídio		Suicídio (enforcada)	Não, mas ela vê o corpo depois	Sim, um homem encontra o corpo dela	Não	Não	Rose foi disfarçada para o hospital para ver como estava sua amada, porém não sabia que era tudo uma armadilha dela com a polícia para capturá-la. Rose usa uma policial de refém, atira nela em meio de uma briga e foge para as escadas do hospital, onde ela se enforca.
2016	Camilla	Empire	9	Suicídio		Suicídio (veneno)	Não	Sim	Não	Não	Quando Lucious entra na cena montada do crime de Camilla, ele grava tudo e ela percebe que não vai conseguir escapar de ser presa e enfrentar as consequências do assassinato. Lucious então convence ela a tomar do mesmo veneno que matou sua esposa, e ela o faz.
2017	Kate Kaplan	The Blacklist	26	Suicídio		Suicídio (pula de uma ponte)	Não	Sim	Sim (para seu parceiro de negócios)	Não	Antes da morte de Annie, Kate já havia perdido sua mãe e sua melhor amiga. Perder o seu amor foi um grande choque para ela. Kate passa a sua vida protegendo Masha, a filha de sua amiga que morreu. Kate sabe que vai ser presa ou morta pelos seus crimes do passado, portanto deixa um plano de contingência para liberar a verdade assim que ela morresse ou fosse presa. Estando cercada pela polícia e quando seu parceiro decide não atirar nela, ela pula da ponte em que se encontram.

2011	Helena "HG" Wells (Ressuscitada sem memórias)	Vareho use 13	15	Sacrifício		Explosão	Sim	(SIM) Um homem implantou a bomba, e há homens amigos na cena	Não	Sim (achavam que haviam vencido o vilão)	<p>Não houve cenas românticas com mulheres on screen, mas havia uma relação em subtexto com Mjyka (ela se sacrifica principalmente por ela). Subentendi-se que se trata de uma personagem bissexual. No episódio, a equipe está lutando contra um vilão que está em busca de artefatos, e ele implanta uma bomba no "armazém 13". Eles ficam presos lá dentro e Helena encontra um jeito de proteger eles, mas para isso fica de fora da barreira. Ela é ressuscitada na temporada seguinte, mas sem memória do ocorrido e com uma vida diferente. (RESSUSCITADA, in 2012) (na temporada anterior (2) era vilã e se redimiou (3))</p>
2016	Julie Mao	The Expans e	10	Sacrifício		Explosão	Não	Sim, presente	Não	Sim	<p>Julie Mao não era mais humana, como o material alienígena chamado protomolécula que a matou na primeira temporada absorveu ela e todas as outras pessoas que matou. A consciência de Julie, como seu hospedeiro original, lutou contra a protomolécula e conseguiu influenciar seu comportamento, e a protomolécula tomou a forma de Julie. Nova Julie estava tentando derrubar a estação espacial de asteróides na Terra, mas Joe Miller conseguiu convencê-la a voar em direção a Vênus. Nova Julie e Joe foram vistos se beijando antes da estação espacial atingir Vênus e ambos morreram na explosão.</p>





2016	Root	Person of Interest	65	Sacrifício		Tiros	Não	(Sim) É morta por um homem	Não	Não	Não	Root e Finch estão acelerando de carro e discutindo sobre a máquina, e um homem com uma metralhadora tem Finch como alvo principal. Root vê ele escondido entre os prédios e manobra o carro, tomando o tiro em seu lugar. Ela não sobrevive os ferimentos e a Máquina toma sua voz.
2011	Susan Grant	Private Practice	5	Natural		Câncer	Sim	Não	Não	Sim (pós-casamento)	Susan e Bizzy tinham um relacionamento secreto por 20 anos. Elas se assumem, e Susan descobre que tem câncer. Ela é "curada" e resolvem se casar. Susan sabe que o câncer voltou e assina uma ordem de não-ressuscitação. Ela desmaia ao final do casamento, é internada e morre no episódio seguinte ao casamento.	
2013	Alice Calvert	Under the Dome	7	Natural		Infarto	Sim	Não	Não	Não	Alice é diabética e com o surgimento do dome não conseguem insulina suficiente para seu tratamento. Sua parceira cuida dela até o último minuto, mas ela acaba tendo um ataque cardíaco e morre.	
2013	Colleen Donaghy	30 Rock	9	Natural		Infarto	Não	Sim, presente	Não	Sim (está com seu filho)	Colleen tinha 87 anos e implicava muito com o filho, Jack. A série é de comédia, então o lado dramático de sua morte não foi muito explorado. Eles estão conversando sobre sua morte a caminho do hospital, e ela tem um infarto. Apenas após a sua morte eles descobrem que ela era lésbica e tinha uma companheira.	

<b>2014</b>	<b>Claire Bennet</b>	<b>Heroes Reborn</b>	11	<b>Natural</b>		Parto e poderes sugados	Não	Não (na cena)	Não	Não	Claire tem super poderes e dá a luz a gêmeos, quando isso acontece os gêmeos ficam com os poderes dela. Ela fica muito fraca, tem uma parada cardíaca e não resiste. (A sexualidade dela não é explícita na série)
<b>2015</b>	<b>Vivian</b>	<b>Mistresses</b>	10	<b>Natural</b>		Doença degenerativa	Sim	Sim, presente	Não	Não	Vivian tem um relacionamento poliamoroso com Karen e Alec. Ela descobre a doença e pede para Karen não contar a Alec. Porém dias depois ela é internada e tem poucas chances de viver. Ela faz um vídeo para o bebê que está a caminho com os dois e morre pacificamente com os dois ao seu lado, após uma declaração de Karen.
<b>2016</b>	<b>Carla</b>	<b>Code Black</b>	4	<b>Natural</b>		Tumor no cérebro	Indefinido	Não	Não	Sim	Carla estava grávida quando descobriu que tinha um tumor no cérebro e para não perder o bebê resolveu não fazer um tratamento para a cura, pois afetaria sua gravidez. A companhia de Carla resolveu se afastar pois não aguentava ver ela sofrendo, porém quando Carla começa a piorar sua companhia se junta a ela novamente. No parto, Carla consegue ter o bebê, que nasce prematuro, mas sobrevive. Após algumas horas depois do parto, Carla resolve não continuar o tratamento contra o tumor, pois já está muito avançado, ela acaba não resistindo.

2016	Helen	Master s of Sea	7	Natural		Parto	Sim	(SIM) Ele tenta salvá-la	Não	Sim	Helen e sua parceira vão para o hospital.Helen está quase ganhando o bebê.No hospital não permitem a entrada da companhia de Helen no parto.Quando o bebê nasce chamam sua parceira para ficar com ela. Helen não resiste ao parto e antes de morrer chama pela sua mãe. OBS:..A parceira de Helen tentou ligar para a família e pedir para comparecerem ao hospital, mas se negaram pelo fato de Helen ter se casado com uma mulher.
2016	Monica Gallagher	Shamel ess	13	Natural		Morre dormindo	Não, mas morre ao lado do marido	Sim, presente	Não	Sim	Mônica descobre uma doença, então resolve se casar com seu namorado. Eles fazem uma festa familiar em casa, muito simples, mas com as crianças e do jeito bagunçado deles. Mônica e Frank adormecem no chão da sala, e no outro dia ela não acorda, e ele não consegue reanimá-la.
2014	Uriel	Domini on	4	Acidente		Bombard eio	Não	Sim, presente	Não	Não	Uriel está envolvida na guerra,mas quando o bombardeio acontece, ela está na fortaleza atingida. Seu corpo nunca foi encontrado, mas outros personagens mencionam a sua morte durante a segunda temporada.

2014	Leslie Elizabeth Shay	Chicago o Fire	47	Acidente	Explosão	Não	(SIM) Ele tenta salvá-la	Não	Indiferente	Shay faz parte do corpo de bombeiros e está em uma operação, solicitam ajuda dentro do prédio que acabou de pegar fogo. Ela e sua amiga entram com maca e mantimentos. Escuta-se um barulho de explosão e Shay não resiste, mesmo com tentativas de ressuscitação.
2014	Isabelle Hartley	Agents of S.H.I.E.L.D	3	Acidente	Acidente de carro	Não	(SIM) É morta por um homem	Não	Não	Numa operação para pegar um vilão, Hartley tenta matar ele com uma faca, mas não consegue então ela pega o obelisco (um instrumento divino, que aparentemente nenhum humano consegue ficar vivo se segurar ele) ao segurar ele, ela tem seu braço incinerado mas ao ser amputado ela sobrevive. Porém na ida para um atendimento médico, o vilão se transforma em um corpo de concreto e leva eles a um terrível acidente, que mata Isabelle. Obs.: Nos quadrinhos Isabelle e Victoria são um casal mas na série foi pouco explorado isso, como se "escondessem" a vida particular delas. Na série inclusive nem parece que elas se conhecessem. Isto gerou uma revolta nos fãs, ainda mais que Victoria é uma agente (fodá) nos quadrinhos e na série ela foi pouco explorada.

<b>2015</b>	<b>Carolyn Hill</b>	<b>Under the Dome</b>	15	<b>Acidente</b>		Explosão e soterrada	Não	(SIM) Ele tenta salvá-la	Não	Não	<p>Carolyn foi afetada pelo domo e está hipnotizada, leva sua filha adotiva e seu amigo para dentro de um túnel. Quando estão caminhando dentro do túnel ocorre uma explosão e ela volta ao normal, muito ferida não resiste a explosão, o amigo de sua filha adotiva tenta ajudar tirando os destroços do corpo dela, porém nada adianta.</p>
<b>2016</b>	<b>Lexa</b>	<b>The 100</b>	16	<b>Acidente</b>		Tiro (bala perdida)	Sim	(SIM) É morta por um homem	Não	Sim	<p>Em um futuro pós-apocalíptico, Clarke e Lexa são líderes de seus clãs na terra. Elas começam a se envolver na segunda temporada do seriado, e se tornam uma relação muito aguardada pelos fãs. Na terceira temporada, elas finalmente ficam juntas, porém na cena seguinte, Lexa é atingida por uma bala perdida, inicialmente dirigida a Clarke. O tiro foi disparado por Titus, tutor e figura paterna da Comandante, que não aprovava o relacionamento das duas por achar que este enfraquecia Lexa. A morte de Lexa causou muitas manifestações entre os fãs.</p>



<b>2016</b>	<b>Wendy</b>	<b>Zoo</b>	<b>1</b>	<b>Acidente</b>		Congelada	Sim	Não	Não	Sim (estavam juntas)	Wendy e Margaret vivem na Antártida. Em um dia comum, as duas estavam em casa como de costume, fazendo seus afazeres e num instante morcegos sobrevoam as placas solares o que acaba com a energia do gerador da casa. Elas ficam sem aquecimento e mesmo com cobertores e casacos não conseguem se esquentar e acabam morrendo juntas, uma do lado da outra congeladas.
<b>2016</b>	<b>Margaret</b>	<b>Zoo</b>	<b>1</b>	<b>Acidente</b>		Congelada	Sim	Não	Não	Sim (estavam juntas)	Wendy e Margaret vivem na Antártida. Em um dia comum, as duas estavam em casa como de costume, fazendo seus afazeres e num instante morcegos sobrevoam as placas solares o que acaba com a energia do gerador da casa. Elas ficam sem aquecimento e mesmo com cobertores e casacos não conseguem se esquentar e acabam morrendo juntas, uma do lado da outra congeladas.
<b>2016</b>	<b>Rhonda Lyon</b>	<b>Empire</b>	<b>36</b>	<b>Acidente</b>		Cai de um prédio	Não	Sim, presente	Não	Não	Rhonda e Anika (não são um casal) se envolvem em uma briga física no topo do prédio ao final da segunda temporada. Logo no início da terceira temporada é revelada a identidade de quem caiu do prédio. Anika fica chocada com o acidente. A sexualidade de Rhonda nunca foi definida no seriado, mas acredita-se que ela fosse bissexual devido aos contextos envolvidos.

2016	Karen Kim	Mistresses	52	Acidente		Cai de um prédio	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Karen está tentando convencer uma amiga a não cometer suicídio e sai correndo na sua direção. A cena mostra seu salto quebrando e ela tropeçando. A próxima cena que é mostrada é já o funeral dela, com a foto e discursos. O corpo não é mostrado, mas a morte foi confirmada pela atriz e diretores, e o seriado não foi renovado para sua quinta temporada.
2016	Julia	The Exorcist	1	Acidente		Acidente de carro	Sim	Sim, é atropelado por elas	Não	Não	Não	Não	Julia e sua companheira, que está dirigindo, estão no carro conversando sobre sua relação. Em um dado momento, companheira de Julia acaba atropelando o homem que aparece no meio da estrada, causando um acidente de carro. Logo em seguida, aparece Julia desacordada e sua companheira toda ferida que fica presa dentro do carro, mas não morre.
2013	Natalie	Siberia	5	Indefinido		Encontrada a congelada	Não, mas ela vê o seu corpo depois	Indefinido	Não	Não	Não	Não	Estão perdidos na neve procurando por Irene, encontram uma mão e encontram o corpo de Natalie com os intestinos para fora. Annie demora para aceitar a morte de Natalie. Provavelmente foi morta pelo monstro a solta na floresta, mas não temos como ter certeza, pois o corpo foi apenas encontrado no seriado. Pode ter sido o monstro, uma onça ou um homem.
2016	Lorraine Martin	Teen Wolf	2	Indefinido		Indefinido	Não	Não	Indefinido	Não	Não	Não	Lorraine era avó de Lydia e aparece apenas em flashbacks de Lydia que conta parte de sua história com os seres sobrenaturais, mas não conta sobre a sua morte. Sua parceira é citada mas também não fala sobre a relação das duas, apenas que sua parceira também morreu e Lorraine previu sua morte antes de morrer.