UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

SÍLVIA GÓIS DANTAS

**Gerações femininas em (re)construção:
o discurso da série televisiva *3 Teresas***

São Paulo
2018

SÍLVIA GÓIS DANTAS

**Gerações femininas em (re)construção:
o discurso da série televisiva *3 Teresas***

Tese apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação

Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação

Linha de Pesquisa: Linguagens e Estéticas da Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Palma Mungioli

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Dantas, Sílvia Góis

Gerações femininas em (re)construção: : o discurso da
série televisiva 3 Teresas / Sílvia Góis Dantas. -- São
Paulo: S. G. Dantas, 2018.
330 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências
da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientadora: Maria Cristina Palma Mungioli
Bibliografia

1. Ficção televisiva 2. Série 3. Gênero 4. Gerações 5.
Discurso I. Mungioli, Maria Cristina Palma II. Título.

CDD 21.ed. - 302.2

Nome: DANTAS, Sílvia Góis

Título: Gerações femininas em (re)construção: o discurso da série televisiva *3 Teresas*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico esta tese a meus pais, Ibarê e Beatriz Dantas,
que despertaram pelo exemplo, ao longo da minha criação,
a paixão pela busca do conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, rendo graças a Deus pela oportunidade do estudo e pela realização de mais essa etapa da minha caminhada. Força maior que alimentou a minha fé e me deu ânimo para seguir em frente, mesmo diante de tantos empecilhos. E só Ele sabe as batalhas que cada um trava para alcançar seus objetivos.

A toda minha família, pelo amor, carinho e apoio, sobretudo a meus pais, Ibarê e Beatriz Dantas, pessoas singulares de cujo sublime amor sou fruto. A vocês, meu incessante, verdadeiro e sempre insuficiente “muito obrigada”.

Ao meu grande amigo Hélio Dória Maciel Silva (*in memoriam*), que tão precocemente partiu depois de marcar para sempre a publicidade sergipana e a vida dos amigos. Serei sempre grata pela grande transformação que você operou na minha trajetória profissional com sua sabedoria e generosidade.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Cristina P. Munglioli, agradeço pela acolhida, pelo incentivo, pelo intenso aprendizado proporcionado ao longo desses quatro anos e pela compreensão no momento em que foi necessário deixar São Paulo para voltar a Aracaju, onde concluí a escrita desta tese.

A todos os professores que compartilharam conhecimentos, teorias, metodologias, exemplos e histórias de vida. Cada um, a seu modo, me ajudou a pensar, a construir este trabalho e a incentivar minha carreira, ainda iniciante, de pesquisadora.

À Profa. Dra. Maria Immacolata Vassalo de Lopes e aos demais investigadores do Centro de Estudos de Telenovela da ECA-USP (CETVN), do qual participei em 2014 e 2015, gerando ampliação dos conhecimentos sobre ficção televisiva.

Sou grata especialmente aos colegas pesquisadores do Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis), sob coordenação da Profa. Dra. Maria Cristina P. Munglioli, grupo coeso e solidário, com troca de aprendizados e experiências imprescindíveis para nosso crescimento enquanto pesquisadora. Obrigada, meus amigos!

Agradeço à Profa. Dra. Heloisa Buarque de Almeida e à Profa. Dra. Roseli A. Fígaro Paulino, membros da Banca de Qualificação, pela leitura atenta, generosa e geradora de perspectivas valiosas que acarretaram o engrandecimento desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos no período de fevereiro de 2014 a setembro de 2016.

Aos funcionários da ECA-USP e do PPGCOM, em especial a Maria Teixeira Sousa, sempre disponível para ajudar nas demandas que surgiram durante o doutorado.

Às pessoas envolvidas na série 3 *Teresas* que gentilmente aceitaram conceder entrevista. Obrigada ao criador e diretor Luiz Villaça, cujo olhar condutor e afiado contribuiu para iluminar várias questões desta pesquisa, bem como às atrizes Claudia Mello, Denise Fraga e Manoela Aliperti, que, mesmo em meio à desgastante rotina de gravação de telenovelas e outras atribuições profissionais, mostraram-se receptivas e generosas.

Finalmente, agradeço aos colegas que compartilharam aulas, eventos, congressos, trabalhos e indicações de bibliografia, e aos amigos companheiros de caminhada, cujo carinho também nos estimula a prosseguir. Dentre tantas pessoas queridas, destaco quatro delas: Fernanda Budag, amiga tão presente, inspiradora e acolhedora em tantos momentos, além de três amigos surgidos durante o doutorado e que espero levar para a vida, por mim denominados carinhosamente “os 3 L’s”: Ligia Lemos, Luiza Lusvarghi e Lucas Néia. A todos vocês, agradeço pelo compartilhamento de tantas aventuras, comédias e dramas nesse período intenso que agora se conclui, fechando mais um capítulo dessa grande narrativa que é nossa vida. Muito obrigada.

“Pelas palavras de Gramsci:
‘só investigamos de verdade o que nos afeta’,
e afetar vem de afeto”
(MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 25).

RESUMO

DANTAS, Sílvia Góis. **Gerações femininas em (re)construção**: o discurso da série televisiva *3 Teresas*. 2018. 330f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A presente pesquisa investigou a produção de sentidos sobre gênero feminino e gerações a partir do discurso da série *3 Teresas* (BossaNovaFilms, GNT, 2013-2014), que aborda a convivência familiar de três mulheres (avó, mãe e filha) em meio a conflitos geracionais. Com abordagem qualitativa, trata-se de um estudo de caso com vertente interdisciplinar, que se ampara nos Estudos Culturais, Estudos Latino-Americanos de Comunicação e Estudos de Televisão, e dialoga com o campo da Sociologia e Antropologia. A pesquisa se alicerça ainda sobre os Estudos de Linguagem ao investigar a construção discursiva, utilizando o ferramental teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa, bem como os trabalhos de Bakhtin. Tendo a mulher como foco estruturador da narrativa, a série constitui-se um indicador privilegiado de um momento de debate social sobre questões de gênero, que se materializa por meio de discursos cuja produção de sentido articula-se com o empoderamento feminino e com o respeito à pluralidade de identidades geracionais e de gênero. Por meio da análise da discursividade da série foi possível identificar eixos temáticos sobre os quais se estrutura a narrativa verbo-visual: (I) papéis sociais e familiares; (II) relações entre gerações; (III) juventude e envelhecimento; (IV) felicidade; (V) relacionamentos; (VI) sexualidade; (VII) vida profissional; (VIII) trabalho doméstico; (IX) casa. A análise do discurso feminino na intersecção com a categoria geracional identificou diferentes produções de sentido relacionadas a cada faixa etária que tensionam e desconstroem significativamente discursos anteriormente estabelecidos em torno dos limites cronológicos de cada fase da vida feminina – juventude, idade adulta, velhice – retratada na série. Tais tensionamentos desvelam um contínuo embate entre transformações e permanências relacionadas ao papel social da mulher presentes nos discursos da série que, por sua vez, remetem a um contexto social de mudanças significativas na construção discursiva da mulher e, conseqüentemente, na configuração de seu papel social na sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Ficção televisiva. Série. Gênero. Gerações. Discurso.

ABSTRACT

DANTAS, Sílvia Góis. **Female generations in (re)construction: the discourse of the television series 3 *Terezas***. 2018. 330 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The present research investigated the production of meanings about feminine gender and generations on the basis of the discourse of the series *3 Terezas* (BossaNovaFilms, GNT, 2013-2014), which deals with the coexistence in the family of three women (grandmother, mother and daughter), who are involved in generational conflicts. Based upon a qualitative approach, it is a case study with an interdisciplinary bias, which relies on the Cultural Studies, Latin-American Studies of Communication and Television Studies and it establishes a dialogue with the fields of Sociology and Anthropology. The research is still founded on the Language Studies since it investigates the discursive construction, utilising the theoretical and methodological tools of the French Discourse Analysis as well as Bakhtin's works. Having woman as structural focus of the narrative, the series constitutes itself as a privileged indicator of a moment of social debate on gender questions, which materialises itself by means of discourses the production of meanings of which articulates itself with the female empowerment and with the respect for the plurality of generational identities and of gender. By means of the analysis of the discursivity of the series it was possible to identify thematic axes on which the verbo-visual narrative structures itself: (I) social and family roles; (II) relationships between generations; (III) youth and ageing; (IV) happiness; (V) relationships; (VI) sexuality; (VII) professional life; (VIII) household chores; (IX) house. The analysis of the feminine discourse in the intersection with the generational category identified different productions of meaning related to each age group which significantly tension and deconstruct discourses that had been previously established around the chronological limits of each phase of female life – youth, adulthood, old age – which is depicted in the series. Such states of tension reveal a continuous clash between transformations and permanencies related to women's social role that are present in the discourses of the series which, on their turn, refer to a social context of significant changes in the discursive construction of the woman and, consequently, in the configuration of her social role in contemporary Brazilian society.

Keywords: Television fiction. Series. Gender. Generations. Discourse.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Relação dos episódios disponíveis no GNTplay	35
Figura 2 – Utilização de tecnologias digitais em cenas da série	49
Figura 3 – Mapa das Mediações	55
Figura 4 – Teresinha, Teresa e Tetê: as 3 <i>Terasas</i>	86
Figura 5 – <i>Posts</i> promocionais da série	91
Figura 6 – São Paulo na série	96
Figura 7 – Fachada da casa das três Terasas em cena do primeiro episódio	97
Figura 8 – Interior da casa: aconchego e certa desordem	98
Figura 9 – Teresinha na cozinha de casa	99
Figura 10 – Vinheta 1: apresentação do elenco no primeiro episódio da série 3 <i>Terasas</i>	101
Figura 11 – Vinheta 2: Informações sobre a série, número e título do episódio	102
Figura 12 – Variações da Vinheta 1	103
Figura 13 – Extensões da Vinheta 1	104
Figura 14 – Plano detalhe: <i>Lettering</i> indicativo de personagens, dia e hora na cena	105
Figura 15 – Trilha sonora da série: predomínio de músicas internacionais	109
Figura 16 – Manifestações: mulheres nas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro (2015)	119
Figura 17 – Capas de revistas semanais de novembro de 2015	119
Figura 18 – A chegada de Teresa e Tetê à casa de Teresinha	161
Figura 19 – Plano geral mostra a casa das três Terasas	162
Figura 20 – Discussão das três Terasas na sala da casa	167
Figura 21 – Hidroginástica	173
Figura 22 – Escondidos, Nelson e Teresinha fumam maconha na festa	176
Figura 23 – Teresinha discute com o vendedor após tentativa frustrada de furto	177
Figura 24 – Encontro entre avó e neta na madrugada	178
Figura 25 – Primeira cena da série: areia	208
Figura 26 – Na vitrine: castelos de areia e lua de mel	209
Figura 27 – Clima de romance entre Teresa e Arthur	212
Figura 28 – Despedida de Ringo e Teresa, em dúvida sobre Barcelona	215
Figura 29 – Emoções e abraços marcam a última cena da série	217
Figura 30 – Teresa e Jorge	219
Figura 31 – Nelson, Teresinha e Teresa: vida segue sem Ringo	220
Figura 32 – A primeira vez de Tetê	226
Figura 33 – Tetê se envolve com o casal de amigos	227
Figura 34 – Tetê conhece Henrique na fila da farmácia	230
Figura 35 – Teresinha em meio a suas lembranças	235
Figura 36 – Teresinha e seu primeiro encontro: interdições	238
Figura 37 – Teresinha: confronto e constrangimento	241
Figura 38 – Waltércio e Teresinha: liberando endorfina	242
Figura 39 – Primeira noite de Teresinha e Waltércio	245
Figura 40 – Teresinha corre animada ao encontro da filha: outra primeira vez	246
Figura 41 – Teresa e sua maquete destruída: desafios de <i>freelancer</i>	263
Figura 42 – Interpenetração entre lar e escritório na dinâmica do trabalho	265
Figura 43 – Teresinha e a máquina de costura	266
Figura 44 – Teresinha e Matilde no boliche	267
Figura 45 – Teresinha costureira	268
Figura 46 – Tetê desiste da escola	270
Figura 47 – Teresinha e as tarefas domésticas	272

Figura 48 – Teresinha na casa do amigo: permanência da atividade doméstica	273
Figura 49 – Teresa e o trabalho doméstico.....	273
Figura 50 – As três Teresas envolvidas nas tarefas domésticas	274
Figura 51 – Teresa e Ringo na cozinha do apartamento.....	275
Figura 52 – Pedagogia do trabalho doméstico	277
Figura 53 – Diferenças geracionais: entre contas e calcinhas	280
Figura 54 – A visita do corretor.....	281
Figura 55 – Corretor e objetos da casa	283
Figura 56 – Perfil das Teresas	285

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Séries de ficção exibidas no canal GNT (2002-2017)	81
Tabela 2 – Temáticas das séries ficcionais nacionais exibidas no GNT (2006-2017)	83
Tabela 3 – Trilha sonora da série <i>3 Teresas</i> : banda/cantor(a) com mais de uma música	109
Tabela 4 – Banda/cantor(a) com uma música na trilha da série	109

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	16
PARTE I – CONSTRUINDO O CENÁRIO	20
1 O PROJETO EM CENA	21
1.1 Construção do objeto e problema de pesquisa.....	21
1.2 Objetivos.....	26
1.3 Justificativa.....	27
1.4 Hipóteses	28
1.5 Quadro Teórico de Referência.....	30
1.6 Procedimentos metodológicos	32
1.6.1 Tratamento dos dados empíricos	35
1.6.2 Realização de entrevistas com diretor e elenco	39
1.7 Algumas definições: cotidiano e papel social para uma análise do discurso	40
1.7.1 Em busca de uma análise dialógica do discurso.....	46
2 AS SÉRIES TELEVISIVAS: DA TEORIA À TELA	53
2.1 Gêneros e formatos televisivos: em busca de definições	53
2.2 Entre séries e seriados: entendendo alguns formatos da ficção televisiva	59
2.3 Cultura das séries.....	64
2.4 As séries e a TV paga: o caso do GNT.....	73
2.4.1 O canal GNT: abordagem do cotidiano feminino e estilo de vida	74
2.4.2 Levantamento das séries ficcionais exibidas no GNT.....	76
3 TRÊS GERAÇÕES EM CENA: A SÉRIE 3 TERESAS.....	86
3.1 Concepção e direção	87
3.2 Temporadas, crítica e audiência	90
3.3 Processo de trabalho e questões de gênero.....	93
3.4 Construção do discurso visual: locação, direção de arte e fotografia.....	95
3.5 Vinheta de abertura.....	100
3.6 Trilha sonora.....	106
3.7 Diegese: o cotidiano ficcional	111
PARTE II – OS GRANDES TEMAS DA SÉRIE.....	116
4 GÊNERO E GERAÇÕES: (RE)INVENTANDO PERFIS.....	117
4.1 Questões de gênero.....	121
4.2 Entre gênero e gerações: as interseccionalidades	130
4.3 Gerações e fases da vida: da juventude ao envelhecimento	135
4.3.1 Juventude	146
4.3.2 Envelhecimento	151

4.4 Análise (I): Papéis familiares, convivência entre gerações e fases da vida.....	160
5 REFLEXIVIDADE NA BUSCA DA FELICIDADE	185
5.1 Reflexividade, autogestão e o culto da <i>performance</i>	185
5.2 A obrigação da felicidade	189
5.3 Amor, romance e sexualidade	192
5.4 Análise (II): Reflexividade, felicidade, amor e sexo na série.....	206
5.4.1 Teresa em busca da vista para o mar: reflexividade e felicidade	207
5.4.2 A morte de Ringo e suas implicações.....	220
5.4.3 Tetê e o amor confluyente	226
5.4.4 Teresinha: outra primeira vez	234
6 O MUNDO DO TRABALHO E A CASA	248
6.1 Trabalho profissional: tempos de precariedade	248
6.2 A feminização das tarefas domésticas	254
6.3 A casa	257
6.4 Análise (III): o mundo do trabalho e a casa das Teresas	260
6.4.1 A precariedade do trabalho na série: entre vitrines e máquina de costura	260
6.4.2 Trabalho doméstico	272
6.4.3 A construção de sentidos em torno da casa	278
7 JUNTANDO AS GERAÇÕES E OS GRANDES TEMAS.....	285
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	295
REFERÊNCIAS	299
APÊNDICES	318

APRESENTAÇÃO

Diariamente somos afetados pela mídia, nas suas mais diferentes formas. A televisão, o rádio, os jornais e revistas, a publicidade, as redes sociais impactam nosso cotidiano e contribuem para a formação e circulação de discursos e valores, alimentados no viver social e em constante interação com o seu tempo.

A partir do pensamento de Jesús Martín-Barbero que tomamos como epígrafe desta tese, já que é por meio dela que norteamos nosso percurso e nosso olhar, assumimos nosso papel de pesquisadora afetada desde muito cedo pelas narrativas teleficcionais, o que nos levou à inquietação de saber mais sobre esses discursos tão presentes e constitutivos de nossa subjetividade.

Tendo vivido a infância nos anos 1980, em Aracaju (SE), sou parte de uma geração que cresceu marcada pela forte presença da televisão na vida doméstica, quando não existia internet, nem TV a cabo. A imagem exibida pelo aparelho muitas vezes apresentava interferências, e seu som continha chiados, que tentávamos amenizar mexendo nas antenas internas e externas – algo considerado jurássico no contexto digital de hoje. Com o olhar diacrônico, percebo que, mais do que trazer novidades, informação e entretenimento, a programação marcava temporalidades do meu cotidiano, instaurando ritualidades (MARTÍN-BARBERO, 2009): ver os desenhos animados depois de terminar a lição de casa, permanecer na sala após o jantar para assistir com toda a família ao *Jornal Nacional* e acompanhar novela na companhia materna são reminiscências banais que não pareciam passíveis de teorização, ao contrário do que fui percebendo na minha trajetória de pesquisadora. Entre o avançar dos ponteiros do relógio e a realização das tarefas diárias, a televisão marcava tempos e indicava começos e términos: nada mais significativo do que perceber que o domingo havia chegado ao fim do que ouvir o tema musical de encerramento do *Fantástico* ou do *Show de calouros* do *Programa Silvio Santos*. Era o momento de arrumar o material escolar e preparar o uniforme para retomar as aulas na manhã seguinte. O término do programa de TV indicava o reinício de outra semana.

Apesar da distância temporal, são fortes as lembranças do programa *Domingo no parque*, apresentado por Silvio Santos nas manhãs de domingo, do *Bambalalão*, apresentado por Gigi Anelli, com seu teor educativo da TV Cultura, dos desenhos feitos ao vivo por Daniel Azulay, das danças de Simony e sua trupe do Balão Mágico, da irreverência de Chacrinha nas tardes de sábado, nessa janela que se abria para um mundo diferente e

longínquo, que muitas vezes eu tentava reproduzir em brincadeiras infantis junto às amigas e primas mais próximas.

Nesse contexto, as telenovelas ocupam lugar especial de afetos e envolvimento. Tinha apenas seis anos quando o último capítulo de *Final feliz* (Globo, 1982-1983), telenovela escrita por Ivani Ribeiro e exibida na faixa das 19 horas, me levou às lágrimas. Preocupada, minha mãe perguntou o que acontecera, e eu revelei, tomada pela emoção, que estava triste não pelo fim da novela em si, mas por me despedir das personagens de que tanto gostava (e das quais não mais recordo os nomes). Além da familiaridade com personagens, identificação com situações e admiração com acontecimentos mirabolantes, a novela também proporcionava espaço de interação e esclarecimento de dúvidas sobre temas que eu não entendia. Assistindo a *Roque Santeiro* (Globo, 1985-1986)¹, emergiu uma conversa sobre virgindade, por exemplo, em tempos idos nos quais o Google não havia surgido para dar todas as respostas. Mas, a pré-adolescente curiosa também era uma menina que ainda sentia medo com a música-tema do lobisomem e pedia sempre para diminuir o volume da TV, de tão real a ameaça que aflorava nos primeiros acordes da trilha sonora. Trilha, aliás, que também foi compondo meu gosto musical na medida em que os LPs de sucessos nacionais e internacionais de telenovelas foram se acumulando ao longo da minha vida. As músicas traziam a lembrança de personagens e situações, ao mesmo tempo que embalavam minhas vivências cotidianas.

Aos poucos, as novelas começaram a dividir minha atenção com as séries estadunidenses, disponíveis principalmente a partir dos anos 1990, com a difusão da TV a cabo. *Barrados no baile* (*Beverly Hills, 90210*, 1990-2000), *Friends* (1994-2004), *Felicity* (1998-2002) e *Sex and the city* (1998-2004) foram algumas das narrativas que, ao lado das telenovelas e seus melodramas, contribuía para alimentar sonhos românticos, desejos de trabalhar, ser independente e conhecer o mundo.

Essa breve recapitulação acerca da minha forte relação sujeito-objeto, justificada também pela importância que a epistemologia contemporânea concede ao olhar do pesquisador (POUPART, 2008), é indicativa da relevância das narrativas teleficcionais na construção da nossa visão do mundo a partir da divulgação de práticas, costumes, valores e estilos de vida. A construção desta tese é marcadamente atravessada pelo meu lugar de fala: mulher, brasileira, nordestina e ávida consumidora de narrativas teleficcionais. É a partir desse lugar de fala que me constituo também como pesquisadora, afetada e envolvida pelas

¹ Telenovela de Dias Gomes e Aguinaldo Silva.

histórias, e incomodada com a recorrência a estereótipos engessados e padrões hegemônicos do que significa ser mulher, em dissonância, muitas vezes, com o que a realidade nos mostra.

Dentre tantas séries, fui especialmente capturada por *3 Teresas*, exibida no canal por assinatura GNT, nos anos de 2013 e 2014, cuja singularidade situa-se na estruturação narrativa a partir da convivência das diferentes gerações femininas (avó, mãe e filha), trazendo o enfoque de cada uma delas sobre temáticas cotidianas que se revelaram caras a esta investigação, como trabalho, amor, sexualidade, envelhecimento e busca da felicidade. No contexto atual de envelhecimento populacional crescente, marcado pela feminização da velhice, pareceu-nos interessante averiguar como se dá a construção do feminino por meio do discurso verbo-visual dessas três personagens que representam perfis tão distintos e, ao mesmo tempo, tão semelhantes e possíveis, mas sem recorrências óbvias a estereótipos e outros lugares-comuns.

Para isso, esta pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, na área de concentração em Teoria e Pesquisa em Comunicação, coaduna-se à Linha de pesquisa Linguagens e Estéticas da Comunicação. Nela, buscamos desenvolver um estudo de caso cujo desenho teórico-metodológico parte dos Estudos de Comunicação, baseados principalmente nos Estudos Culturais e nos Estudos Latino-Americanos de Comunicação, para chegar aos Estudos de Televisão e, enfim, às séries em um contexto no qual elas ganham espaço e visibilidade a partir de novos modelos de produção, distribuição, exibição, compartilhamento e fruição.

Trata-se, assim, de uma pesquisa multidisciplinar que dirige seu olhar, com curiosidade, para os campos da Antropologia e Sociologia por meio dos estudos de gênero, gerações e envelhecimento, e principalmente para a área da Linguagem, buscando aproximar-se dos estudos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e, contemporaneamente, por Dominique Maingueneau, na área da Análise de Discurso de Linha Francesa.

Com esse intuito, a tese encontra-se dividida em duas partes. A primeira tem função de contextualizar a pesquisa, o cenário brasileiro da época da produção, além de apresentar discussões prévias acerca dos gêneros e formatos até chegar à caracterização de séries e seriados, que tentamos clarificar a partir do subsídio do referencial teórico. Abordamos a TV paga, o canal GNT – enunciador da série –, e apresentamos a série analisada.

Na segunda parte, entram os grandes temas da nossa pesquisa, identificados no discurso da série como os eixos temáticos: (I) papéis sociais e familiares; (II) relações entre gerações; (III) juventude e envelhecimento; (IV) felicidade; (V) trajetória romântica; (VI) sexualidade; (VII) vida profissional; (VIII) trabalho doméstico; (IX) a casa. Esses temas são

agrupados por trios, a partir do capítulo 4, no qual trazemos a discussão teórica seguida da análise do discurso da série.

Finalizo esta apresentação lembrando que a série *3 Teresas*, aqui analisada, é composta por três gerações, três faixas etárias ou fases da vida que, de certa forma, estão em mim. Se, nas páginas anteriores, mostrei como construí fortes lembranças televisivas na adolescência e, de modo mais elástico, na primeira fase da vida, agora, como pesquisadora, situo-me na geração intermediária, com outros anseios e valores de acordo com a faixa dos 40 anos, embora ainda totalmente encantada pela televisão e seus mundos ficcionais. Mais que isso, vejo-me encaminhando ao futuro, para a terceira geração, dos maiores de 60 anos, em que já se encontram meus pais, cujo convívio, frutífero e enriquecedor, durante o período de escrita deste trabalho, também me instigou a conhecer mais sobre esse universo de sabedoria e novas demandas, tão midiaticizado e recorrentemente instigado pelo ideal do envelhecimento ativo. Tudo isso me afeta e me instigou a desenvolver esta pesquisa. Pelo meu olhar, de forma modesta e curiosa. Assim, é com afeto e respeito pelas fases da vida que percebo que somos afetados pelo tratamento da mídia para cada geração, com sua teia de significados embutidos nas novelas, nas séries, nas histórias, enfim, como na das três Teresas que passamos a investigar.

PARTE I – CONSTRUINDO O CENÁRIO

A primeira parte da pesquisa é composta por três capítulos. No capítulo I, estabelecemos os parâmetros da nossa investigação: construção do objeto e do problema de pesquisa, objetivos, justificativa, hipóteses, quadro teórico de referência, procedimentos metodológicos e ainda apresentamos os conceitos importantes a serem trabalhados na análise dialógica do discurso.

No capítulo 2, procuramos nos aproximar das séries, tanto teoricamente, entendendo o conceito e a diferenciação de seriado, quanto na prática, buscando salientar o crescimento da sua importância na teleficação e identificar outras séries veiculadas no canal GNT.

É no capítulo 3 que a série *3 Teresas* é apresentada com mais profundidade: trazemos informações sobre a concepção e direção, temporadas, críticas e audiência, bem como o processo de trabalho e construção. Analisamos a vinheta de abertura e a trilha sonora, como elementos que contribuem para a construção de sentidos, e trazemos uma explicação sobre a diegese, para compreensão do cotidiano ficcional.

1 O PROJETO EM CENA

Neste primeiro capítulo, trazemos os pilares que estruturam a investigação: construímos o objeto e o problema de pesquisa, elencamos os objetivos, justificamos a pertinência da pesquisa e da escolha, levantamos hipóteses, apresentamos o quadro teórico de referência e os procedimentos metodológicos. É nesse percurso que nos acercamos de nosso objeto, dando-lhe não apenas uma feição, mas também a profundidade que nos permite avançar e dimensionar as implicações teóricas e metodológicas de nossa empreitada. O capítulo finaliza com definições norteadoras para a análise dialógica do discurso à qual nos propomos.

1.1 Construção do objeto e problema de pesquisa

A presente pesquisa parte da inquietação de observar nos produtos midiáticos e seus discursos a relação entre os fatores sociais, culturais, históricos e ideológicos como marcas do seu tempo. Tendo como premissa a absoluta relevância da comunicação na contemporaneidade, acreditamos que os meios de comunicação possuem função imprescindível na formação de subjetividades, como lugar de adensamento da produção e do consumo cultural.

Ao analisar o dinamismo da alta modernidade e a constante alteração na subjetividade, Anthony Giddens (2002, p. 29) destaca a função da mídia ao afirmar que “a modernidade é inseparável de sua ‘própria’ mídia”. Para ele, os meios de comunicação, principalmente a mídia eletrônica, impactam decisivamente na autoidentidade e na organização social, detendo papel central e constitutivo na contemporaneidade.

Nesse pano de fundo, registramos a centralidade da televisão, que deve ser considerada sempre como tecnologia e prática cultural, seguindo os ensinamentos de Raymond Williams, um dos principais nomes dos Estudos Culturais, que se consagrou principalmente ao propor um modo de estudar a cultura pensando a produção e reprodução de significados e valores a partir da articulação entre a obra e a sociedade, e não mais como instâncias separadas. Esse entendimento é desenvolvido na sua obra *Television: Technology and Cultural Form*, publicada em 1974 na Inglaterra e recentemente traduzida para o português (2016). Embora o cerne do livro seja a noção de fluxo televisivo, conceito cuja importância arrefeceu com a difusão digital e as consequentes novas formas de fruição dos conteúdos a partir de estratégias multitelas, permanece fundamental a noção da televisão

como prática cultural, isto é, “uma experiência engendrada pela articulação complexa entre práticas produtivas, determinantes tecnológicos e econômicos e a função social da televisão dentro do lar – assim como as estruturas formais dos gêneros televisivos individuais” (TURNER, 2016, p. 8). No prefácio à edição brasileira, Graeme Turner (2016) sublinha também que essa abordagem “multiperspectivada” apresentada pelo autor permanece atualizada e bastante aplicada nas pesquisas contemporâneas sobre o meio.

Com forte rejeição ao determinismo, Williams (2016) contesta a ideia de que a TV mudou o nosso mundo, enxergando o meio como uma resposta às demandas da sociedade, enquanto confere relevância crucial à linguagem e à comunicação, e considera a produção cultural como fábrica de subjetividade. Dessa forma, precisamos analisar a televisão como um complexo de intenções que concretiza estruturas de sentimentos de uma dada época, a fim de perceber que tipos de significados e valores estão enredados nas suas produções.

No contexto latino-americano, os estudos desenvolvidos por Jesús Martín-Barbero (2004a, 2004b, 2009) também enfatizam o papel basilar da televisão e seu “lugar estratégico que [...] ocupa nas dinâmicas da cultura cotidiana das maiorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades” (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p. 27). Ao propor o deslocamento do foco de estudo comunicacional dos meios para as mediações, o autor evidencia a preocupação com a reelaboração de sentidos a partir da relação articulada entre comunicação, cultura e política, e privilegia as matrizes culturais no processo comunicativo.

Martín-Barbero detém-se, ainda, na investigação dos gêneros, entendidos como estratégia de comunicabilidade, que articulam as lógicas produtivas às competências de recepção e permitem, assim, o reconhecimento cultural por parte dos espectadores. Nesse espectro, confere especial relevância à telenovela – derivada do folhetim e da radionovela –, considerada por ele a melhor expressão da modernidade latino-americana.

No contexto brasileiro, Arlindo Machado (2014) dedica-se a estudar os gêneros televisivos ao tempo em que defende a essencialidade da função da TV na formação cultural. No entanto, o autor pondera que os estudos de televisão demoraram a alcançar legitimidade, em virtude de certo descrédito associado à mídia de massa e à hierarquia entre alta e baixa cultura:

De fato, não soa muito inteligente dizer-se apaixonado pela televisão. Se a confissão de amor pela literatura ou por quaisquer outras formas sofisticadas de arte funciona como demonstração (às vezes também uma impostação) de educação, refinamento e elevação do espírito, a paixão pela televisão é, em geral, interpretada como sintoma de ignorância, quando não de desequilíbrio mental. (MACHADO, 2014, p. 9).

Essa “desconfiança” com a televisão como área de investigação torna-se ainda mais problemática ao se considerar a ficção televisiva, tema que levou aproximadamente 30 anos para ser legitimado pelo campo de Estudos da Comunicação, conforme salienta Silvia Borelli (2001). No mesmo sentido, Maria Aparecida Baccega aponta a “defasagem de várias décadas entre a sua consolidação e as pesquisas acadêmicas. O rótulo de entretenimento alienante encobre uma realidade que se quer ignorar embora de forma direta e indireta envolva a sociedade como um todo.” (BACCEGA, 1997, p. 4).

A desqualificação da ficção seriada enquanto objeto de estudo vem sendo superada e o estudo das narrativas teleficcionais tem se consolidado ano após ano, ganhando espaço crescente em congressos da área e investigações que buscam contemplar a complexidade das dimensões de produção, recepção e discurso em articulação com os processos culturais a elas articulados. Como explicam Maria Cristina Mungiolli et al: “a teleficção brasileira é reconhecida e admirada por um amplo público internacional e ela tem sido sem dúvidas um dos maiores catalisadores da atenção das audiências na história da cultura em nosso país, mobilizando a população em torno de narrativas em comum” (MUNGIOLI et al., 2014, p. 223).

Apesar da “anunciada morte da televisão” ocasionada pelos novos formatos de produção, distribuição e circulação dos conteúdos via internet e do relacionamento da recepção com os programas, verificamos, na verdade, a existência de uma transformação de hábitos da audiência que impacta decisivamente nos processos marcados pela centralidade e linearidade da programação. Um exemplo disso se localiza nas novas formas de produção, compartilhamento e recepção das séries televisivas que vêm alcançando sucesso estrondoso em nível mundial, caracterizando-se como um produto cultural cuja assistência evoca paixões e prazeres.

Como se sabe, modificam-se as tecnologias, surgem diferentes formas de compartilhamento e assistência, mas o poder atrativo de uma boa história para captar e prender o espectador permanece inalterável.

Estudar a ficção é mais do que pesquisar os produtos que, inspirados por ela, se consagraram como suas formas de expressão. Trata-se de perscrutar as relações que, através das narrativas ficcionais, sob diferentes veículos e linguagens, se estabelecem entre os agentes envolvidos e entre eles e a realidade que os circunda e contextualiza. (COSTA, 2002, p. 31).

O interesse em investigar a série *3 Teresas*, nosso objeto empírico, surgiu a partir da percepção de uma maior liberdade criativa quanto ao tratamento temático e uma ampliação de

horizontes quanto ao comportamento feminino de diferentes gerações quando comparado ao que geralmente ocorria há algumas décadas, em programas ficcionais de televisão.

Exibida no canal por assinatura GNT (2013-2014), a série tem como ponto de partida a separação de Teresa (Denise Fraga) e sua mudança com sua filha Tetê (Manoela Aliperti) para a casa da mãe Teresinha (Claudia Mello). Essa situação dá início ao intenso convívio das três gerações de mulheres de mesmo nome, distintas pelos apelidos e pelas formas de lidar com temas em comum, como amor e intimidade, desenvolvimento profissional, envelhecimento e a busca da felicidade. De forma breve, podemos caracterizá-la como uma “dramédia” (ANG, 2010), junção de drama e comédia, com alta carga dramática e humor refinado, que revela como as diferentes gerações lidam com semelhantes questões do cotidiano feminino, tendo em vista o contexto social brasileiro contemporâneo e o sistema capitalista ocidental, no qual nosso objeto de pesquisa se insere.

A partir da máxima saussureana de que “o ponto de vista cria o objeto” (SAUSSURE, 2006, p. 15), elegemos como nosso foco a construção discursiva. Interessa-nos, nessa pesquisa, exatamente, investigar como a partir de distintas fases da vida, as personagens são delineadas e tratam com temas semelhantes, por exemplo, a busca da felicidade, os relacionamentos afetivos e amorosos, a relação familiar e a vida profissional, questões essas atravessadas pelo contexto de aumento da longevidade, feminização da velhice e maior convivência entre gerações em meio a valores e subjetividades em construção. A série mostra como tais questões são vivenciadas na sua cotidianidade familiar, entendida como “âmbito de conflitos e fortes tensões” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 295).

Na ficção ou na realidade, os marcadores sociais das diferenças de gênero se articulam a outras distinções (classe social, idade, sexualidade etc.), de tal forma que é preciso entender a contextualização das personagens na dimensão ficcional da narrativa, marcadas pelas implicações das vivências e peculiaridades de suas respectivas gerações. Para isso, faz-se necessário considerar as intersecções, ou, nas palavras de Adriana Piscitelli (2009, p. 141), o “modo pelo qual o poder opera através de estruturas de dominação múltiplas e fluidas, que se intersectam”. A interseccionalidade gênero/geração ilustrada na série *3 Teresas* remete à multiplicidade de marcadores sociais da diferença e às consequentes relações de poder que emanam dessas categorias no atual momento de amplo debate acerca de questões como o envelhecimento populacional, o empoderamento feminino e a representação da mulher na teleficção.

A série deve ser entendida como um enunciado concreto e, como tal, marcado pelo contexto e historicidade, trazendo no seu bojo uma carga social de valores que retrata uma

época e seu contexto social. Trata-se, assim, de um discurso. A partir da análise do discurso verbo-visual, buscamos pistas para entender melhor o espírito do tempo, lembrando que não há neutralidade, pois “o discurso é poder, lugar de uma luta específica pelo poder. E essa luta faz parte de suas condições de produção e de circulação. De maneira que estudar as regras do engendrar discursivo é estudar regras e relações de poder” (MARTÍN-BARBERO, 2004b, p. 70). Para isso, desenvolvemos este estudo de caso com abordagem qualitativa, considerando que o ferramental teórico e metodológico da Análise do Discurso (AD) de origem francesa e dos estudos de linguagem empreendidos por Bakhtin possibilitam compreender a construção do feminino na série *3 Teresas*.

Com esse olhar atento para a construção de sentidos a partir do discurso da série, algumas **perguntas-chave** nos inquietam: Quais são as maiores diferenças entre os três perfis, levando-se em consideração a interseccionalidade gênero/geração? Quais são os temas preponderantes na série? Como cada geração lida com temas em comum? O que há de novo nesse tratamento temático? Os estereótipos persistem? Quais são as brechas que o discurso da mulher deixa entrever?

Dáí emerge nosso **problema de pesquisa**: como ocorre a construção discursiva das três gerações femininas da série *3 Teresas*? Vale ressaltar que com esse ponto de partida do discurso feminino, o trabalho tenciona analisar, a partir do estudo das instâncias do discurso, a construção de sentidos que perpassa essa produção e que faz emergir aspectos importantes da sociedade brasileira no início do século XXI. Nesse percurso, os conceitos envolvidos mais diretamente são: discurso; teleficção; séries; relações de gênero; construção do feminino; gerações; cotidiano.

Uma vez que as três Teresas possuem diferentes olhares e perspectivas em relação aos mesmos temas, interessa-nos, sobretudo, perceber como essas questões são construídas discursivamente sob a perspectiva da visão de mundo de cada uma das diferentes personagens, que, de certa forma, podem corresponder a perfis geracionais.

Resumidamente, o presente trabalho apresenta como objeto teórico os discursos da mulher e sobre ela, e como objeto empírico a construção discursiva das gerações femininas da série *3 Teresas*, com base nos estudos de linguagem de Bakhtin, na Análise de Discurso de linha francesa e nos estudos de ficção televisiva brasileira.

1.2 Objetivos

A presente investigação tem como **objetivo geral** investigar a produção de sentidos sobre gênero e gerações a partir do discurso da série *3 Teresas*, verificando mudanças e permanências em diálogo com o contexto da sociedade brasileira na segunda década do século XXI, a partir do ferramental teórico e metodológico dos estudos de linguagem desenvolvidos por Bakhtin e da Análise de Discurso de linha francesa (AD).

Para isso, elencamos os seguintes **objetivos específicos**:

- a) compreender o processo de produção da série a partir das lógicas e dos formatos industriais, com especial ênfase aos discursos do diretor/criador e do canal de veiculação;
- b) analisar a enunciação das protagonistas, bem como de outras personagens femininas e masculinas, uma vez que somos constituídos também a partir dos discursos dos outros, conforme a dialogia (BAKHTIN, 2009);
- c) apreender a construção discursiva de cada geração, procurando evidenciar se é possível constatar o seu *ethos* discursivo, percebendo também o tom da série como um todo;
- d) estabelecer comparativo entre os eixos geracionais e a abordagem dos temas do cotidiano feminino: papéis sociais femininos e relações entre gerações; juventude e envelhecimento; felicidade; relacionamentos afetivos; sexo e sexualidade; vida profissional; trabalho doméstico; e a casa.
- e) identificar os significados e valores que a série põe em debate.

Como **objetivos teóricos**, apresentamos:

- a) articular a análise da interseccionalidade gênero/geração aos estudos da construção do feminino na teleficção brasileira, mais especificamente, em uma série televisiva;
- b) desenvolver uma abordagem multidisciplinar, dialogando com os campos da sociologia, antropologia e linguística, a fim de obter uma compreensão mais ampla da construção discursiva do feminino na teleficção.

Finalmente, nossos **objetivos práticos** são:

- a) evidenciar a importância da teleficção na construção social dos sentidos do feminino na atualidade;
- b) contribuir para o debate acerca de questões relevantes a essa investigação, como o envelhecimento populacional, o empoderamento feminino e a representação da mulher na teleficção.

1.3 Justificativa

A mudança no perfil social feminino ao longo das últimas décadas – nas quais ganham relevo as consequências do avanço feminino no mercado de trabalho, a disseminação de métodos contraceptivos e a transformação da intimidade – tem impactado fortemente na dinâmica social.

O crescente envelhecimento populacional e a feminização da velhice, ou seja, a preponderância de mulheres na população idosa brasileira, somados a outras alterações no seu papel social, são retratados na série *3 Teresas* e merecem ser investigados por mostrar um cenário em transformação na sociedade. Nesse contexto de mudanças, a mídia tem posição destacada, transmitindo valores e ideias que começam a brotar no corpo social.

A singularidade dessa pesquisa reside na análise de uma série cuja tônica se distingue por uma estrutura narrativa que sustenta sua construção discursiva em torno da convivência intergeracional de mulheres de uma mesma família. Nesse sentido, no atual estado de arte, a questão da inter-relação entre os eixos do feminino e das gerações, pela ótica da produção de sentidos dos discursos de uma série de televisão mostra-se como um caminho para desvelar significados e importantes discussões, principalmente quando se tem em foco a atualidade e a premência do debate acerca da questão de gênero e envelhecimento, cuja complexidade deve ser analisada também pelo âmbito comunicacional.

Também destacamos a atualidade da temática da série, pois ela apresenta um modelo de família muito frequente no Brasil atual, em total consonância com os indicadores sociais, conforme abordamos ao longo desse trabalho. Na série em análise, a mulher é responsável pelo sustento familiar, não havendo homens coexistindo na casa que serve de moradia às três Teresas. Além da independência financeira, o protagonismo feminino manifesta-se também pelo poder de decisão sobre a vida e suas escolhas, já que a mulher não espera que o outro seja responsável pela sua felicidade. Nesse sentido, a decisão pelo divórcio também é da mulher: aos 40 anos, Teresa termina um casamento falido, mas como o marido se recusa a sair de casa, ela decide se mudar para a casa da mãe com a filha, a fim de reconstruir sua trajetória.

Assim, destaca-se também a originalidade da pesquisa, pois nosso recorte propõe um olhar complementar aos estudos sobre construção de gênero na teleficção, buscando a singularidade de conectar os eixos de gênero e gerações ao estudo de uma série televisiva – formato que vem alcançando ainda mais destaque nos últimos anos, a partir de novas formas de acesso e fruição dos conteúdos. Por meio da escolha de temas e do aprofundamento da

pesquisa, bem como dos procedimentos metodológicos, chegamos ao caráter particular desta investigação, que pode, ainda que de forma modesta, contribuir para o avanço do campo, no que se refere à construção de gênero na comunicação midiática.

1.4 Hipóteses

De forma apressada, em um primeiro momento, poderíamos afirmar que a série 3 *Terras* atualiza algumas discussões sobre gênero no início do século XXI. Embora essa inferência possa parecer promissora, é preciso ultrapassar a noção de senso comum, buscando analisar as injunções envolvidas na construção dos sentidos por meio da linguagem verbo-visual televisiva que tem início com uma ruptura epistemológica. Esse movimento nasce com base em procedimentos metodológicos analíticos que pretendem desvelar como se produzem determinados sentidos (em detrimento de outros) e que se configuram, a nosso ver, como significativos, possibilitando entrever modos de ser e de viver da população feminina na atualidade. Os movimentos de análise e interpretação amparam-se em amplo referencial teórico e metodológico conforme apresentamos ao longo desta tese.

A vigilância epistemológica é fundamental para excluir pré-noções, as quais Pierre Bourdieu (1999) denomina de sociologia espontânea, ou seja, aquelas opiniões que emanam de forma “natural”, sem teorizações ou critério de cientificidade. Segundo ele, “a vigilância epistemológica impõe-se, particularmente, no caso das ciências do homem nas quais a separação entre a opinião comum e o discurso científico é mais imprecisa do que alhures” (BOURDIEU, 1999, p. 23). Sem dúvida, a atenção constante e o rigor metodológico são pressupostos para a cientificidade pretendida, que, conforme Michel Thiollent (1980, p. 38), “supõe a racionalidade entre meios e fins de investigação e, além disso, requer uma explícita definição da relevância científica dos fins, isto quer dizer, uma relevância estabelecida em função de uma problemática teórica”.

Seja em séries, minisséries ou telenovelas, por meio do percurso diacrônico de cerca de sessenta anos da teleficção nacional, podemos perceber como a representação feminina tem passado por alterações substanciais, a fim de acompanhar o espírito do tempo, incorporando à sua trama temas e discussões sobre questões sociais que circulam pelo país, razão pela qual Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2009) a considera um “recurso comunicativo”. A autora reforça, ainda, a grande modificação do papel feminino nessas narrativas. Segundo ela, “talvez seja na trajetória das personagens femininas, assim como na das representações do

amor e da sexualidade, onde se expressa de maneira mais bem acabada essa capacidade de aglutinar experiências públicas e privadas que caracteriza as novelas” (LOPES, 2009, p. 28).

Nas produções de algumas décadas atrás, era majoritária a presença de mocinhas submissas que tinham no casamento o seu único objetivo de vida, situação que se percebe ainda com frequência nas teleficções de época, por exemplo. Por outro lado, em narrativas que retratam a atualidade, tornou-se mais comum acompanharmos o percurso de mulheres menos passivas, que ambicionam autorrealização e sucesso por meio de educação e carreira profissional, ao lado de amigos e relacionamentos amorosos compensadores.

No entanto, não se pode simplificar esse quadro. É preciso atentar para uma construção mais complexa, da qual emergem tensões e ambivalências, caracterizada pela presença de distintas camadas de significação em relação à construção do feminino. Além disso, deve-se lembrar que a teleficção se baseia no viés melodramático, tendo como marca principal a realização amorosa evidenciada por meio do final feliz.

Mesmo consciente desse cenário, é preciso ir contra a ilusão do saber imediato, buscando fugir da ilusão de transparência que as respostas fáceis podem nos indicar. Sendo a comunicação midiática um eixo central na contemporaneidade, como já exposto, os temas trabalhados pela série (questões de gênero, conflito de gerações, feminização da velhice, dentre outras questões ligadas à transformação da intimidade, ao desenvolvimento profissional e à busca da felicidade) fazem parte da cadeia discursiva da sociedade, razão pela qual eles circulam e alimentam desde capas de revistas a conversas em mesas de bar, passando enfaticamente por programações de entretenimento e jornalismo. Esses discursos exigem-nos um adensamento do senso crítico e científico, a partir da vigilância epistemológica que deve estar presente em todo o processo de pesquisa, pois:

[...] subordinando a utilização das técnicas e conceitos a uma interrogação sobre as condições e limites de sua validade, proíbe as facilidades de uma aplicação automática de procedimentos já experimentados e ensina que toda operação, por mais rotineira ou rotinizada que seja, deve ser repensada, tanto em si mesma quanto em função do caso particular. (BOURDIEU, 1999, p.14).

Nesse sentido, nossas hipóteses são as seguintes:

- a) A heterogeneidade, constitutiva do discurso, também se apresenta nos marcadores de gênero e na intersecção de gênero com o aspecto etário (mulher jovem, mulher de 40 anos, mulher idosa), não havendo modelos, mas apenas perfis indicativos de possíveis similaridades a partir da faixa etária;
- b) Por meio da construção discursiva da série, podemos apreender valores em transição, principalmente no que diz respeito às relações familiares e amorosas e à

sexualidade, ao mesmo tempo o discurso revela brechas pelas quais emergem visões tradicionais e hegemônicas, ainda presentes na sociedade;

- c) A cenografia (MAINGUENEAU, 2008) visada, isto é, a associação entre humor e drama, se consubstancia no discurso da série, reforçando o *ethos* discursivo da dramédia;
- d) A relação espaço/tempo da série é indicativa de um cronotopo (BAKHTIN, 2010b) do cotidiano contemporâneo.

1.5 Quadro Teórico de Referência

Os aspectos abordados neste trabalho situam-se no contexto da alta modernidade ou modernidade tardia (GIDDENS, 1991), ou ainda, conforme classificam alguns teóricos como Jean-François Lyotard e Jean Baudrillard, na chamada pós-modernidade.

A complexa discussão sobre moderno e pós-moderno tem provocado uma série de embates que não constituem nosso objeto na presente pesquisa. Restringimo-nos a seguir o entendimento de Mike Featherstone (1995), que rejeita a noção de pós-moderno em virtude do sentido de deslocamento relacional (pós) em relação ao moderno. Como ainda nos encontramos “no limiar do alegado deslocamento, e não em posição de ver o pós-moderno como uma positividade plenamente desenvolvida” (FEATHERSTONE, 1995, p. 19), esse sentido de rompimento ou afastamento é inviabilizado. Trataremos, tão somente, de esboçar alguns parâmetros da modernidade, cujos efeitos nos dias atuais são sentidos de forma cada vez mais radical e global, como analisa Giddens (1991, 2002), e afloram fortemente no discurso da série.

Apenas a título de contextualização, é necessário lembrar que a origem da Era Moderna remonta às transformações sociais ocorridas no século XVIII, tendo como marcos o Iluminismo e a Revolução Industrial. Baseada no ideal da razão e na concepção do homem como centro racional do mundo, a modernidade rejeita a forte religiosidade da Idade Média. Caracteriza-se pela ruptura de valores tradicionais e pela progressiva racionalização e diferenciação econômica e administrativa, consolidando-se com o desenvolvimento do capitalismo e da industrialização. A partir de então, o trabalho assalariado substitui o trabalho servil do feudalismo, e a lógica mercantil se impõe, fomentando a autonomia do indivíduo. Liberdade, razão e progresso, valores principais da modernidade, ganham força com o desenvolvimento do liberalismo que enaltece os interesses individuais (SLATER, 2002). A busca da felicidade, ideal promovido com o Iluminismo, também se difunde amplamente,

sobretudo nas últimas décadas do século XX (FREIRE FILHO, 2010), bem como as noções de intimidade e família. Esses valores modernos emergem como eixos temáticos da série 3 *Terasas* e são abordados na segunda parte desta tese, intitulada “Os grandes temas da série”.

Antes disso, na última parte do presente capítulo, apresentamos a discussão teórica acerca de cotidiano (DE CERTEAU, 2009; HELLER, 1972; MOTTER, 2003, 2004; SILVERSTONE, 1996) e papel social (HELLER, 1972; LINS DE BARROS, 1987), considerada ponto de partida para a observação da série a partir de uma análise dialógica do discurso. Para tanto, interessa-nos, sobretudo, os conceitos bakhtinianos de dialogismo, horizonte social, gênero do discurso, cronotopo e exotopia (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009; BAKHTIN, 2010a, 2010b), bem como as concepções de cenografia e *ethos* discursivo (MAINGUENEAU, 1997, 2008, 2015).

No capítulo 2, buscamos uma aproximação com o contexto de produção, investigando gêneros e formatos televisivos (BALOGH, 2002; ESQUENAZI, 2011; GOMES, 2011; MACHADO, 2014; MARTÍN-BARBERO, 2009; MUNGIOLI, 2006, 2010; PALLOTTINI, 2012; WILLIAMS, 2016) e, dentre estes, as séries (DUARTE, 2012; ESQUENAZI, 2011; JOST, 2012; SILVA, 2014).

O terceiro capítulo é dedicado à série em análise, desde a concepção e as questões do processo de trabalho à análise da vinheta de abertura (ANTONIETTI et al., 2012; AZNAR, 1997) e da trilha sonora como geradores de sentido para a produção (FERNANDES, 1997; LOPEZ, 2009).

No capítulo 4, investigamos as questões de gênero, trazendo uma breve retomada da trajetória histórica desses estudos (ALMEIDA, 2003, 2012; BUTLER, 2015; HARAWAY, 2004; MEAD, 1969; MIGUEL, 2014; PISCITELLI, 2009; RUBIN, 1986 e SCOTT, 1995), considerando as interseccionalidades (COLLINS, 2000, 2017; CRENSHAW, 1991; HIRATA, 2014; PISCITELLI, 2008), em especial a intersecção gênero/geração (DEBERT, 1994, 2006, 2012; MACÊDO, 2010). Ainda nesse capítulo, partimos da abordagem mannheimiana de geração (MANNHEIM, 1982) e das suas dinâmicas em conflito (MEAD, 1970) para ampliar o entendimento sobre as fases da vida, focando especialmente a juventude (ARIÈS, 1986; KEHL, 2004; MORIN, 2009b) e o envelhecimento ativo (BRITTO DA MOTTA, 2012; DEBERT, 2012; LINS DE BARROS, 2006a).

O capítulo 5 parte da reflexividade (GIDDENS, 1991, 2002), para verificar como essa característica da modernidade associa-se ao culto da *performance* (BIRMAN, 2010; EHRENBERG, 2010; FREIRE FILHO, 2011), conclamando os sujeitos a buscarem a felicidade (FREIRE FILHO, 2010; LIPOVETSKY, 2007; MORIN, 2009a) em meio a um

contexto de transformação do amor e de emergência da sexualidade (BOZON, 2004; DEBERT, BRIGEIRO, 2012b; GIDDENS, 1993; GOLDENBERG, 2000, 2007, 2012, 2015; ILLOUZ, 2011; RÜDIGER, 2013).

A complexidade e relevância do mundo do trabalho (FÍGARO, 2002, 2008, 2010; ANTUNES, 2002, 2005; HIRATA, 2009) são enfocadas no capítulo 6, compreendendo principalmente as mudanças no trabalho das mulheres (ARAÚJO, SCALON, 2005; BRUSCHINI et al., 2008; HIRATA, SEGNINI, 2007) e as permanências referentes à feminização das tarefas domésticas (BOURDIEU, 2010; COSTA et al., 2008; HIRATA, 2007; PICANÇO, 2005). Finalizamos com os significados atribuídos à casa (BACHELARD, 1974; BOSI, 1979; DAMATTA, 1985; FERREIRA, 2006; SILVERSTONE, 1996, 2002), lócus central da narrativa das três Teresas.

1.6 Procedimentos metodológicos

A pesquisa exigiu uma abordagem que contemplasse métodos complementares a fim de cercarmos melhor tanto o objeto teórico quanto o empírico, com vistas a obter resultados teóricos e práticos. Caracterizada pela vertente multidisciplinar, a investigação dialoga com os estudos de gênero e gerações, o que nos demandou suportes teóricos da antropologia e sociologia, bem como referencial teórico-metodológico dos estudos de linguagem compreendidos por Bakhtin e da Análise de Discurso de Linha Francesa (AD).

Tal complexidade e termos de abordagem remetem aos estudos de Edgar Morin (2006), autor que reforça a importância do caráter multidimensional no enfrentamento da complexidade. Ao abordar a separação entre o paradigma simplificador, que dominou nossa cultura por muito tempo, e o paradigma complexo, que requer uma maior consciência da necessidade da multidimensionalidade, ele alerta para o perigo da especialização ao restringir o olhar do pesquisador, levando a conclusões deficientes. Assim, contra a excessiva compartimentalização dos campos dos saberes e ciente da necessidade do enfrentamento da complexidade, ele é categórico: “jamais poderemos escapar da incerteza e [...] jamais poderemos ter um saber total” (MORIN, 2006, p. 69).

Partimos dessa premissa da impossibilidade do saber total, mas com curiosidade e inquietação por saber mais a respeito da construção do feminino em nossa época. Ao mesmo tempo, reiteramos o foco no eixo discursivo, o que já traz consigo o pressuposto da ideologia presente nos produtos midiáticos. Não podemos, aliás, perder de vista a premissa do discurso como campo de forças e como processo de produção histórico-social que está intimamente

associado à noção de ideologia, isto é, um “sistema de valores, pleno de representações, de imagens – modo de ver o mundo, modo de ver a sociedade, modo que o homem se vê a si e aos outros” (BACCEGA, 2007, p. 34).

Com o olhar voltado à construção discursiva do feminino, essa investigação qualitativa se dá por meio do estudo de caso a fim de buscar profundidade no estudo do objeto – a série *3 Teresas*. Como destaca Álvaro Pires, “a pesquisa por caso único se baseia num *corpus* empírico que é representado *no singular* e que implica a ideia de fazer um estudo *em profundidade* desse único caso” (PIRES, 2008, p. 180, grifo do autor). A possibilidade de adensar a análise através do discurso da série *3 Teresas*, penetrando no discurso de cada uma das personagens, motivou, assim, nossa escolha única por esse *corpus* rico e indicativo de várias mudanças sociais, visto que essa abordagem possibilita, como complementa o autor, perceber aspectos associados às transformações sociais e culturais, apreendendo a cultura e a dinâmica social.

Para a antropóloga Myriam M. Lins de Barros (2006a, p. 114), o estudo de caso tem como objetivo “tirar do estudo aprofundado de um caso específico questões, hipóteses e encaminhamentos para o entendimento de uma realidade mais ampla do que a do próprio universo estudado”. No nosso contexto, a pesquisa aponta para a realidade social dinâmica acerca do envelhecimento e da convivência entre gerações femininas.

Pires indica, ainda, alguns critérios que influenciam na seleção do caso, a saber: “a pertinência teórica; as características e a qualidade intrínseca do caso; a tipicidade ou a exemplaridade; a possibilidade de aprender com o caso escolhido; seu interesse social; sua acessibilidade à investigação” (PIRES, 2008, p. 183). Todos esses aspectos fortalecem a relevância da série escolhida, a começar por seu tratamento temático quanto a questões de gênero e gerações em um contexto de ampliação do envelhecimento populacional e de maior visibilidade e feminização da velhice, concomitante à crescente discussão midiática em torno do empoderamento feminino – quadro que pode ser compreendido como justificativo da pertinência teórica, o que se reforça quando se pensa no crescimento de pesquisas de gênero e representação na teleficção.

Em uma primeira mirada, a série, voltada às mulheres, procura apresentar uma construção do feminino mais flexível e plural, sem recorrência clara a estereótipos, que procuramos investigar ao longo dessa investigação, considerando a comunicação midiática um eixo central na contemporaneidade e que desperta e revela interesse social. Tudo isso, com a acessibilidade facilitada pela disponibilização de todos os episódios na plataforma digital do canal GNT.

Olhamos para a série *3 Teresas* a partir de determinado prisma construído socioculturalmente que influencia tanto na nossa interpretação dos temas quanto na escolha temática do que nos chama mais atenção. Buscamos objetividade, com amparo de teorias e métodos – e, lembramos, “o importante não é o que se vê, mas o que se vê com método” (LOPES, 2005, p. 143) –, mas temos ciência da subjetividade inerente e da perspectiva restrita na construção de um “saber localizado”, conforme Donna Haraway (1995). Para a autora, “a objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver” (p. 21). Além disso, “a visão é sempre uma questão do poder de ver – e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização” (HARAWAY, 1995, p. 25).

A partir da nossa localização e do nosso lugar de fala, mas buscando na vigilância epistemológica o rigor e a cientificidade necessários, apuramos nossa mirada para perceber o que muda e o que se mantém no discurso sobre a mulher apresentado pela série.

Para tanto, a presente investigação contemplou os seguintes passos metodológicos: primeiramente, efetuamos ampla pesquisa bibliográfica, sobretudo acerca de ficção televisiva, séries, questões de gênero, gerações e envelhecimento e, em seguida, sobre de outros temas observados a partir do estudo da série: reflexividade, busca da felicidade, amor e sexualidade, mundo do trabalho, trabalho doméstico e casa, com base nos autores mencionados no Quadro Teórico de Referência.

Em paralelo, desenvolvemos pesquisa documental por meio da coleta e assistência da série, e extensa exploração do material discursivo a fim de identificar os temas mais abordados pelas três gerações, etapa cujo processo aprofundaremos na subseção seguinte. Procedemos também à intensa pesquisa acerca da série na internet, principalmente em jornais, revistas e suas respectivas colunas sobre televisão, além de *blogs* especializados em teleficção. Nesse momento, coletamos críticas variadas e também entrevistas divulgadas na imprensa com o diretor, um dos roteiristas, a atriz Denise Fraga e a diretora-geral do canal, Daniela Mignani.

No entanto, logo se evidenciou que esse material reunido, embora muito rico e importante, não dava conta de responder às nossas questões, razão pela qual, após muito esforço, conseguimos realizar entrevistas com Luiz Villaça, criador e diretor da série, além das atrizes Denise Fraga, Manoela Aliperti e Claudia Mello², entre março e junho de 2017.

² O resultado das entrevistas com as atrizes consta no Apêndice C. Já a entrevista com o diretor gerou muitos direcionamentos que são apresentados ao longo da tese, principalmente no capítulo 3.

Com lastro nessa pesquisa bibliográfica e documental e com mais conhecimento acerca da produção em virtude das entrevistas, realizamos as análises dos episódios da série e da vinheta de abertura.

Vale ressaltar que, durante a construção dessa pesquisa, sentimos a necessidade de levantar dados que cercam o processo de produção, ainda que não tenham relação direta com a série. Por isso, levantamos dados sobre as outras séries exibidas no GNT, a fim de compreender melhor o canal como enunciador.

1.6.1 Tratamento dos dados empíricos

1.6.1.1 Coleta, organização e categorização temática

A pesquisa documental envolveu a coleta e assistência de todos os episódios da série *3 Teresas* disponíveis na plataforma GNTplay.³ Cada uma das duas temporadas exibidas (em 2013 e 2014) contou com 13 episódios, o que perfaz 26 episódios, correspondentes a 287 minutos na primeira temporada e 335 na segunda, ou seja, um total de 622 minutos, o que significa mais de 10 horas de material audiovisual.

Figura 1 – Relação dos episódios disponíveis no GNTplay

Fonte: Printscreen de *3 Teresas* – GNTplay (2015).

³ A plataforma de TV *everywhere* da Globosat (Globosatplay) substituiu anterior o Muu, sistema que concentrava as produções do GNT, entre outros canais, que havia sido lançado em agosto de 2011 e perdurou até maio de 2014, quando houve a substituição.

Depois de coletar os episódios e assistir atentamente a todos eles, confirmamos o *corpus*, considerado “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, conforme certa arbitrariedade (inevitável) em torno da qual ele vai trabalhar” (BARTHES, s/d, p. 104). Nosso olhar deteve-se nos 26 episódios – a coleção finita de materiais –, que atende aos três critérios (relevância, homogeneidade e sincronicidade), para a construção do *corpus* na pesquisa qualitativa, conforme Barthes (s/d).

Definido o *corpus*, organizamos uma tabela a partir das sinopses e informações disponíveis na plataforma GNTplay, contendo número da temporada e do episódio, além de título, duração do episódio (em minutos), data da primeira exibição e sinopse.⁴

Cotejando a tabela com o que era encontrado na assistência aos episódios, passamos a identificar os principais assuntos trabalhados na diegese, chegando aos seguintes núcleos temáticos: papéis sociais femininos e relações entre gerações; juventude e envelhecimento; busca da felicidade; relacionamentos; sexo e sexualidade; vida profissional; trabalho doméstico; a casa.

1.6.1.2 Transcrição dos episódios, leitura cética e decupagem de cenas para análise

A segunda etapa no tratamento dos dados correspondeu à transcrição dos 26 episódios em formato de roteiro cinematográfico. Rosalind Gill (2002) concede especial relevância a esse passo, especialmente para os pesquisadores que utilizam a análise do discurso. Segundo ela, trata-se de uma tarefa que consome muito tempo, torna-se cansativa, mas cujo resultado – o registro escrito da transcrição – é essencial para a análise, devendo ser bastante detalhado e literal.

Por opção metodológica, escolhemos proceder à transcrição integral de todos os 26 episódios, a fim de adquirirmos adensamento dos temas e uma visão de conjunto da série, atividade que resultou em quase 300 laudas⁵. A decisão de não nos restringirmos a cenas específicas para a transcrição, mas sim à completude da obra, revelou-se gratificante, apesar do tempo despendido, por acarretar entendimento e familiaridade com a estrutura e com os eixos temáticos, pois a reassistência atenta e participante (com a atividade de escrita dos diálogos e descrição das imagens), facilitou o aprofundamento na diegese e a compreensão do arco narrativo das personagens.

⁴ Tabela disponível no Apêndice A.

⁵ Utilizamos a convenção de uma lauda equivalendo a 2.100 caracteres para chegar ao número final de 299 laudas, pois o arquivo final teve 626.784 caracteres (com espaço).

Sabemos que a análise de um audiovisual torna-se complexa pela conjugação de estratégias narrativas e efeitos estéticos. Para analisar o discurso verbo-visual, procuramos observar o visual (frames, planos, cenários), o textual (*letterings* que informam a passagem do tempo e a concomitância das ações; créditos) e o áudio (som natural/ruídos, músicas e principalmente os diálogos, suas pausas e silêncios). Como comenta Simone Rocha et al.:

A maioria dos gêneros televisivos ficcionais adota o direcionamento indireto e sempre dependeu fortemente do diálogo para conduzir sua narrativa. Esse é um esquema bem estabelecido no meio. Além da fala, música e efeitos sonoros também sustentam uma das principais funções do estilo na produção televisiva: chamar e manter a atenção do telespectador. (ROCHA et al., 2016, p. 50).

É por meio das enunciações que as situações se desenvolvem e a história flui. A primazia do verbal, especialmente no contexto latino-americano, parece persistir fortemente na televisão. Como analisa Martín-Barbero (2009), essa soberania foi, durante muito tempo, objeto de críticas que consideravam o subdesenvolvimento da região como justificativa para tratar a televisão como um rádio com imagens, sem explorar a possibilidade de recursos visuais televisivos. No entanto, para o autor, a soberania do verbal impõe-se mais pela busca do tom coloquial e de um diálogo com o telespectador: “a predominância do verbal na televisão se inscreve na necessidade de subordinar a lógica visual à lógica do contato, dado que é esta que articula o discurso televisivo sobre o eixo da relação estreita e a preeminência da palavra em culturas tão fortemente orais” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 296).

A relação estreita com o espectador a partir da lógica do contato parece explicar a relevância do verbal nas produções televisivas, inclusive na série em análise. Com isso, conferimos especial ênfase à enunciação e aos sentidos construídos no discurso, pois:

As palavras têm vida. Vestem-se de significados. Mascaram-se. Contagiam-se com as outras palavras próximas. ‘Dançam conforme a música’, tocada no salão de baile onde estão. O salão é o discurso e é aí que elas cristalizam momentaneamente uma de suas máscaras. (BACCEGA, 2007, p. 6).

Visando atentar à construção do sentido das cenas, procuramos na transcrição identificar também os aspectos visuais importantes, como já informado.

Enfocando especialmente a análise de produtos audiovisuais, como é o caso da série *3 Teresas*, Diana Rose (2002) reforça que “a finalidade da transcrição é gerar um conjunto de dados que se preste a uma análise cuidadosa e a uma codificação. Ela translada e simplifica a imagem complexa da tela” (ROSE, 2002, p. 348). A autora também destaca a necessidade da decisão sobre a unidade de análise. No nosso caso, identificamos a cena como a unidade de análise, visto que ela contextualiza e remete a situações anteriores, gera dinamismo à narrativa e é o local onde a ação realmente acontece. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003),

a cena é um momento de fácil identificação na narrativa, em que acontece uma ação unitária e contínua. Como explica Ismail Xavier:

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. (XAVIER, 2005, p. 27).

A existência de dramaticidade em uma específica unidade espaço-temporal caracteriza a cena, que tomamos como nossa unidade de análise. No entanto, em alguns casos, fez-se necessário analisar a continuidade da cena, isto é, a sequência, com o intuito de contextualizar e compreender a continuidade e o desfecho da ação.

Definida a cena como unidade de análise e de posse do registro da transcrição, passamos à etapa da leitura cética, na qual submergimos nos textos, com variadas leituras e releituras, avaliando as recorrências e pontos de fuga para criação das categorias de observação a partir dos temas definidos inicialmente, percebendo recorrências e dissonâncias, a fim de buscar a produção de sentidos a partir dos discursos das gerações.

Analisando a transcrição em formato de roteiro, separamos as cenas a partir de dois critérios: (I) presença das temáticas identificadas anteriormente, em associação com (II) atuação de cada um das três personagens (avó, mãe e filha), ainda que não estejam juntas em cena. Dito de outro modo, localizamos e selecionamos as cenas a partir da categorização temática, filtrando somente aquelas em que cada uma (ou mais de uma) das personagens de cada geração se refere aos temas que nos interessam ou vive situações relativas a eles, ainda que em episódios diferentes.

Com isso, assumimos desde já a natureza proposital da nossa escolha, a partir de uma varredura das cenas, selecionando aquelas relacionadas aos eixos temáticos identificados. Considerando nosso interesse em estabelecer comparativo entre os eixos geracionais e a abordagem desses temas, elegemos as cenas mais significativas a partir das imagens e dos diálogos, razão pela qual apresentamos na análise a transcrição da enunciação, bem como referências quanto ao cenário e à corporalidade, tão importantes para a atuação na televisão e a criação do “clima”.

Dessa forma, elegemos, assim, as cenas que apresentam maior força dramática, aqui entendida como destaque e relevância na narrativa, tanto para o encadeamento de ações como para a construção de sentidos sobre os temas. Reforçamos que a escolha das cenas nos episódios ocorreu com base na apresentação temática pelo eixo geracional, a fim de averiguar como cada geração lida com temas em comum. O recorte pelo eixo geracional possibilita a

construção vertical de modelos de análise, levando em conta os temas do cotidiano que ora ratificamos:

- a) Papéis sociais femininos;
- b) Relações entre gerações;
- c) Juventude e envelhecimento;
- d) Busca da felicidade;
- e) Relacionamentos;
- f) Sexo e sexualidade;
- g) Vida profissional;
- h) Trabalho doméstico;
- i) A casa.

Esses temas foram agrupados por trios pela similaridade e são trabalhados nos capítulos 4 a 6 desta tese. Em cada um destes, iniciamos com a discussão teórica e passamos a analisar as cenas, verificando a criação de significados por meio da análise do discurso a partir dos conceitos desenvolvidos no item 1.7.

1.6.2 Realização de entrevistas com diretor e elenco

A fim de entendermos melhor o processo de produção da série a partir das lógicas e dos formatos industriais, realizamos entrevistas qualitativas em profundidade com profissionais envolvidos com série *3 Teresas*. Entre eles, consideramos mais significativo para a pesquisa o contato com o idealizador e diretor da série, Luiz Villaça, entrevistado em 28 de março de 2017. Além dele, entrevistamos as protagonistas Denise Fraga (em 29 de março de 2017), Manoela Aliperti (1º de abril de 2017) e Claudia Mello (09 de junho de 2017). As entrevistas foram realizadas presencialmente na cidade de São Paulo. Apesar de algumas tentativas, não obtivemos retorno do canal GNT e do roteirista Leonardo Moreira. Já o roteirista Rafael Gomes negou-se a fornecer informações, segundo ele, em virtude de impedimento contratual, conforme nos informou em 26/06/2017.

Somadas ao material de divulgação da série coletado em revistas, jornais e *sites*, bem como em *blogs* da crítica especializada, as entrevistas contribuíram para entender melhor as condições de produção da série, bem como o lugar de fala, destacando-se aqui o diretor como condutor e principal responsável por seu estilo autoral que associa humor e drama em crônicas voltadas ao cotidiano.

Para Bourdieu, a entrevista exige dedicação do pesquisador por ser uma técnica que “pode ser considerada como uma forma de exercício espiritual, visando a obter, pelo esquecimento de si, uma verdadeira conversão do olhar que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida” (BOURDIEU, 1998, p. 704).

Como analisa Poupart (2008), ao mesmo tempo que as entrevistas podem ser consideradas portas de entrada a realidades sociais, o acesso a essas realidades é sempre complexo a partir das interações sociais, ou seja, nunca é transparente e totalmente correspondente ao que se vê. Mediado pelos olhares do entrevistador e do entrevistado, a entrevista é sempre produzida pelo discurso. Apesar disso, o pesquisador considera o meio de acesso privilegiado à experiência dos atores sociais.

O teor das entrevistas, embora não se constitua como *corpus* dessa pesquisa, contribuiu para maior entendimento do repertório, valores e opiniões que norteiam a produção e a equipe, razões pela qual inserimos trechos dessas falas no capítulo 3 quando buscamos entender a série e seu contexto. No dizer de Poupart, “os textos dos últimos anos enfatizam preferencialmente o papel dos pesquisadores na produção dos relatos. O material produzido pela entrevista é, assim, considerado por alguns como uma co-construção da qual tomam parte tanto o entrevistador quanto o entrevistado” (POUPART, 2008, p. 247). Dessa forma, buscamos trazer esses olhares dos produtores a partir da nossa perspectiva de pesquisadora e espectadora da série.

1.7 Algumas definições: cotidiano e papel social para uma análise do discurso

O interesse em analisar o discurso da série *3 Teresas* surgiu da inquietação em procurar desvelar uma (possível) leitura da dinâmica social a partir da abordagem da construção do feminino, por meio de personagens de três gerações. Sem dúvida, a produção pode ser considerada uma marca do seu tempo, na medida em que revela os valores da sua época, reforça e desconstrói estereótipos, retoma, enfim, questões em debate da contemporaneidade, como a feminização da velhice, a transformação da intimidade, o empoderamento da mulher, dentre tantas outras temáticas. Como analisa Bakhtin, “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (BAKHTIN, 2010a, p. 265).

A série vai ao encontro da tendência identificada por François Jost (2012) de aumento de narrativas cujo eixo é o cotidiano de pessoas comuns. Apoiado na classificação desenvolvida por Northrop Frye, que apresenta cinco modos ficcionais (mítico; romanesco;

mimético alto; mimético baixo; irônico), Jost verifica que a evolução desses tipos acarretou o abandono progressivo da escala mítica dos super-heróis e a aproximação cada vez maior com as pessoas comuns, que oscilam entre a vida profissional e a particular, sem superioridade em relação ao meio e aos seus semelhantes. Segundo ele, tanto a literatura quanto as séries passaram paulatinamente dos modos de ficção elevada aos modos mais baixos, de tal forma que hoje “a maioria das séries conta a história de personagens do modo mimético baixo, isto é, de personagens que se parecem conosco” (JOST, 2012, p. 35). Isso confere uma impressão de realismo, pois articula vínculos entre a ficção e o telespectador, e possibilita um maior reconhecimento entre este e a personagem.

O autor destaca, também, a maior presença de grupos de protagonistas em lugar do herói individual nas séries: “Ao passo que a ficção com herói único privilegia fortemente os seres excepcionais, as séries com heróis coletivos giram em torno de personagens com dimensões humanas” (JOST, 2012, p. 37). Com isso, duas consequências são apontadas: a ênfase no grupo e nas suas relações internas, bem como um movimento centrípeto em relação à vida privada das personagens, com exploração das nuances de cada personalidade.

No mesmo sentido, Jean-Pierre Esquenazi (2011) salienta essa característica da aproximação com o cotidiano real das pessoas comuns nas séries, ao mesmo tempo que identifica na sua longa duração um recurso propício para o aprofundamento de detalhes da natureza humana, por possibilitar uma “descrição intimista [...] [que] permite-lhes colocarem as suas personagens sob uma lupa aumentadora capaz de pormenorizar sentimentos e emoções” (ESQUENAZI, 2011, p. 137).

Na série em análise, o grupo familiar formado por três mulheres de gerações distintas pertencentes à classe média constitui o centro da narrativa, que se desenvolve no dia a dia urbano da cidade de São Paulo. Na trama, acompanhamos o cotidiano de Teresa, na faixa dos 40 anos, trabalhando como vitrinista e tentando encontrar um amor de verdade e sua tão esperada felicidade; Teresinha, de 60 anos, aposentada e dona de casa, indo à aula de hidroginástica, divertindo-se no boliche e no jogo de cartas com amigos; e Tetê vivendo seu cotidiano adolescente aos 16 anos, marcado por estudos, amizade, início da vida sexual e a difícil tomada de decisão sobre qual profissão escolher.

Nesse quadro, precisamos entender o cotidiano como lócus onde a vida acontece. É no dia a dia aparentemente banal das pessoas, entre o avançar das horas e o suceder dos dias, que os acontecimentos vão surgindo e demandando escolhas e decisões. O encadeamento dos fatos, tal qual uma colcha de retalhos, vai compondo uma narrativa maior – real ou ficcional – da qual nem sempre temos percepção imediata. Tudo isso emerge do cotidiano: os afazeres

diários, o trabalho, o lazer com amigos, o encontro amoroso, as tarefas de escola, as compras no supermercado, as viagens de fim de semana, enfim, a vida acontecendo, pulsando em cada acontecimento aparentemente sem importância quando considerado por si só. Para Maria Lourdes Motter, o cotidiano está associado ao ritmo da vida:

Se consideramos o cotidiano como organização do dia-a-dia da vida individual dos homens, repetição de suas ações vitais fixadas na repetição diária, na distribuição do tempo em cada dia, ela é divisão do tempo e é ritmo em que se escoa a história individual de cada um. Ela tem sua própria experiência, a própria sabedoria, o próprio horizonte, as próprias previsões. (MOTTER, 2003, p. 26).

Ao analisar o papel da televisão na vida cotidiana, Roger Silverstone (1996) enfatiza que “as rotinas e os ritmos da vida cotidiana se estruturam de uma forma variada em um tempo e em um espaço” (SILVERSTONE, 1996, p. 44). Para ele, as temporalidades que atravessam o sujeito no trabalho e no descanso, em casa e na rua, contribuem para a construção da biografia da pessoa, das instituições e das sociedades. Por sua vez, as continuidades da linguagem, da rotina e dos hábitos conferem uma fundamental sensação de segurança, apesar das incertezas e contradições.

De fato, a heterogeneidade é um dos traços definidores do cotidiano, como indica a filósofa Agnes Heller (1972), ao analisar as relações entre ética e vida social. Por envolver atividades bastante variadas, desde a organização do trabalho e da vida privada, os lazeres e o descanso, o cotidiano apresenta a “muda coexistência de particularidade e genericidade” (p. 23), pois o homem é visto como ser particular e genérico ao mesmo tempo. Todos os aspectos individuais se fazem presentes, mas não podem ser apreendidos na sua totalidade. Heller alerta, ainda, que o pragmatismo também é característico do cotidiano, cujas atitudes exigem pouca reflexividade. Como efeito, o pensamento cotidiano pode beirar a alienação, já que prescinde de reflexão crítica, com ações marcadas pela espontaneidade. Por essa razão, a arte e a ciência são vistas como formas de elevação acima da vida cotidiana, rompendo com a tendência espontânea do pensamento cotidiano, orientado ao Eu individual-particular.

No mesmo sentido, Bakhtin/Volochínov (2009, p. 123) distinguem a ideologia do cotidiano dos sistemas ideológicos constituídos, que incluem a moral social, a ciência, o direito, a arte e a religião, embora registrem que tais sistemas se consolidam a partir do cotidiano e também o influenciam, em um movimento de retroalimentação. Para esses autores, “a ideologia do cotidiano constitui o domínio da palavra interior e exterior desordenada e não fixada num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 123). Eles sugerem ainda a gradação em vários níveis na ideologia do cotidiano, sendo que o

inferior “desliza e muda mais rapidamente”, enquanto “os níveis superiores da ideologia do cotidiano que estão em contato direto com os sistemas ideológicos, são substanciais e têm um caráter de responsabilidade e de criatividade” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 124-125). Assim, as mudanças sociais repercutem fortemente na ideologia do cotidiano, como um local de embate discursivo, antes que ingressem “oficialmente” na arena da ideologia constituída. Conforme explica Baccega (1998), é no cotidiano que ocorre a atualização constante da ideologia dominante por meio da constante produção e reprodução das relações de poder (BACCEGA, 1998, p. 86).

Imbricado na vida cotidiana, o papel social também deve ser considerado. Apesar das críticas em relação a essa terminologia, optamos por utilizar essa noção em conformidade com a orientação trazida pelos estudos de Lins de Barros (1987), em que a autora emprega o termo “papel” na concepção apresentada por Bott:

O termo papel é definido aqui de forma muito mais restrita do que a encontrada em grande parte da literatura norte-americana sobre sociologia da família. Ele não é usado aqui para identificar todo o comportamento que ocorre entre as pessoas, mas significa um comportamento que se espera de qualquer indivíduo que ocupe uma posição social particular. (BOTT, 1976, p. 28 apud LINS DE BARROS, 1987, p. 11).

Como nossa abordagem busca identificar a forma como cada geração lida com os temas identificados na série, o “papel” pode ser indicativo para perceber (e questionar) o que seria esperado de cada sujeito, considerando as intersecções etárias e familiares, nas suas relações interpessoais. Assim, as posições dos sujeitos (filha, mãe, avó) devem ser pensadas de forma relacional e estão indissociavelmente ligadas a uma expectativa em relação a determinados modos de ser e de viver, produzidos culturalmente. Essa construção evidencia-se, sobretudo, quando se consideram os papéis atrelados aos gêneros, como ilustra Maria Rita Kehl:

É assim que, entre outras coisas, foi tatuado em cada um de nós que somos “homem” ou “mulher” sem que nossa passagem pelo mundo seja acompanhada de nenhum manual de instruções que dê conta do ajuste entre este “ser homem” ou “ser mulher” e a ínfima singularidade de nosso desejo. Manuais de instruções existem, sim, na trama simbólica que constitui a cultura, que nos designa lugares, posições, deveres, traços identificatórios. (KEHL, 2016, p. 23).

No nosso entender, são esses “lugares, posições, deveres” designados pela cultura que correspondem ao papel social do sujeito, apreendido durante o processo de socialização principalmente por meio da imitação, como explica Heller (1972):

A imitação manifesta-se sobretudo como imitação dos usos. Em todos os estágios do desenvolvimento social, o homem nasce num mundo já “feito”, numa estrutura consuetudinária já “feita”. Deve então assimilar esses usos,

do mesmo modo como assimila as experiências de trabalho. Desse modo, toma posse da história humana, “ingressa” na história, e esse é o marco em que o homem consegue se orientar. (HELLER, 1972, p. 88).

Segundo a filósofa, o papel fornece um plano de ações socialmente construídas, necessárias para a vida social, que vão desde os cumprimentos formais até o desempenho de funções a partir do lugar social onde se encontra. Abrange, dessa forma, deveres, vinculações econômicas, políticas, morais etc., estando associada ao dever-ser, ou seja, à relação do sujeito com uma determinada obrigação moral. Nesse sentido, os papéis sociais instituem formas de proceder vinculadas a determinada posição, por exemplo, como uma mãe deve agir enquanto tal.

Por meio das relações sociais, o papel é internalizado e as práticas cotidianas são apreendidas com a imitação, mas sempre há espaço para brechas, visto que “as formas necessárias da estrutura e pensamento da vida cotidiana não devem se cristalizar em absolutos, mas têm de deixar ao indivíduo uma margem de movimento e possibilidades de explicitação” (HELLER, 1972, p. 37). Na sua interpretação, entre a rejeição completa e a perfeita adequação ao dever-ser ligado ao papel social, existem possibilidades inesgotáveis de variações, das quais ela especifica quatro comportamentos: a identificação completa; o distanciamento aceitando as regras; o distanciamento recusando as regras; e por fim, a recusa do papel.

A autonomia do sujeito nos atos cotidianos constitui o centro da análise desenvolvida por Michel de Certeau, na obra *A invenção do cotidiano* (2009), na qual combate a concepção corrente de passividade e massificação do consumidor. Ao reforçar a valorização da cultura ordinária e o deslocamento do foco de atenção do consumo para o real uso dos produtos, ele identifica expressões de microrresistências à lógica mercantil, de maneira que “os conhecimentos e as simbólicas impostos são o objeto de manipulações pelos praticantes que não são seus fabricantes” (DE CERTEAU, 2009, p. 89).

Essas manipulações ou “maneiras de fazer” estão associadas às táticas desenvolvidas pelos usuários dos objetos em contraposição às estratégias, ligadas ao poder hegemônico, legitimado, do mercado e das instituições. Táticas e estratégias se constituem, assim, em pares opostos importantes na observação do autor, que evidencia a relevância das táticas como “modos de proceder” ou “astúcias de consumidores” (DE CERTEAU, 2009, p. 41), uma vez que os objetos, os usos e as práticas são atualizados, recriados e ressignificados diante da demanda dos indivíduos. Com isso, De Certeau sugere:

[...] maneiras de pensar as práticas cotidianas dos consumidores, supondo, no ponto de partida, que são do tipo tático. Habitar, circular, falar, ler, ir às

compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas. (DE CERTEAU, 2009, p. 97).

Embora as práticas cotidianas sejam aprendidas com a imitação, integrando a socialização do indivíduo em seu meio, há sempre uma margem de liberdade na qual o sujeito desempenha as práticas da sua maneira, com maior ou menor discricionariedade e subversão ao que é tido como certo ou apropriado. Nesse contexto, De Certeau (2009) localiza na ficção um novo espaço de representação das táticas cotidianas, que são facilmente reconhecíveis pelos leitores e espectadores: “Hoje, a ficção pretende presentificar o real, falar em nome dos fatos e, portanto, fazer assumir como referencial a semelhança que produz” (DE CERTEAU, 2009, p. 261).

A busca de ancoragem na realidade é detidamente examinada por Motter (2004) tomando o exemplo das telenovelas, cuja estruturação sustenta-se na associação entre o melodrama a questões extraídas da estrutura do cotidiano, na qual:

Os elementos da realidade se constroem como representação do cotidiano vivido, numa busca de fidelidade com o efeito de verossimilhança potencializado ao máximo. Busca-se distanciar, promover o apagamento estratégico da ideia de representação e de ficção que se dilui sob a realidade construída dramaturgicamente. (MOTTER, 2004, p. 258-259).

De acordo com a pesquisadora, a telenovela incorpora, em níveis variados, temas da vida cotidiana como prática instauradora da verossimilhança. Com isso, promove visibilidade a problemas e questões reais, gerando maior identificação com o universo do telespectador. Assim, a telenovela é considerada crônica do cotidiano, entendimento que pode ser alargado para boa parte da teleficção e indubitavelmente para a série em análise, na qual o desenrolar dos acontecimentos muito se assemelha a uma família real vivendo seu cotidiano na primeira metade da segunda década do século XXI no Brasil. Por questões ligadas ao envelhecimento populacional, à convivência intergeracional, a problemas de subsistência associados aos baixos rendimentos da aposentadoria e à instabilidade financeira, dentre outros, a representação se sustenta pela intrincada relação com a realidade.

Conforme sublinha Motter (2004, p. 289), o universo cultural e a realidade brasileira alimentam a produção de sentidos da teleficção, sentidos esses “[...] nem sempre novos, mas sempre matizados pelas novas combinatórias semânticas e pelo contexto histórico. Desse modo, sua atualidade se espraia para devolver a todos a síntese dos campos recortados na reordenação ficcional que os torna compreensíveis”.

Especificamente em relação às séries, Esquenazi reforça a relevância da vinculação da trama com a realidade a fim de envolver o telespectador. Segundo ele, “a parte ficcional da

televisão não deixa de reagir aos constrangimentos exercidos pela atualidade: os problemas e outros debates da sociedade são uma matéria-prima quase obrigatória das séries televisivas” (ESQUENAZI, 2011, p. 157). Ao ser constituído dos debates que reverberam na sociedade, o discurso da série retoma questões do cotidiano do seu tempo e dialoga com outros discursos: “Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 123). A relação da obra com seu tempo e a concepção da linguagem e da palavra a partir da noção de signo ideológico exigem uma maior aproximação com o pensamento bakhtiniano, tão fundamental a esse trabalho.

1.7.1 Em busca de uma análise dialógica do discurso

A interação verbal, realidade fundamental da língua, é objeto de análise de Bakhtin e Volochínov (2009). Enfocando a palavra concreta e seus usos em variados domínios, os autores se contrapõem a Ferdinand de Saussure, que defendia o estudo da *langue* (língua) em detrimento da *parole* (fala). Para Bakhtin e Volochínov, a palavra deve ser considerada como um signo concreto, intrinsecamente constituído no meio social que envolve o indivíduo. As relações sociais encontram-se inscritas nas palavras, de forma que devemos considerar a língua em sua integridade concreta e viva, e não como um sistema fechado em si conforme a perspectiva saussureana. Atentar para o caráter puramente ideológico da palavra implica percebê-la como uma construção social marcada pelo caráter interacional, isto é, pela intenção de destinação ao outro, ainda que não chegue a ser enunciada em uma situação real.

O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. [...] O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 47).

Na metáfora apresentada pelos autores, a palavra é uma espécie de ponte por gerar a interação entre os indivíduos, permitindo a troca, a exposição de ideias e pensamentos, em meio às convenções de significados conferidos pelo contexto social. Nesse contexto, é preciso entender a arena discursiva como a arena dos embates sociais, em que valores e ideologias estão em constante disputa. Situada dentro da cadeia discursiva da sociedade, a produção teleficcional em análise deve ser entendida, desde já, como um enunciado concreto, portanto ideológico, que reflete e refrata outra realidade, a sociedade brasileira contemporânea, e nela, a convivência familiar intergeracional.

A série também responde a outros discursos com os quais dialoga, conforme o princípio do dialogismo constitutivo do discurso, desenvolvido por Bakhtin. Tal noção está visceralmente ligada à concepção de língua como interação verbal, já que os enunciados são sempre socialmente dirigidos, isto é, voltados para o destinatário, e se relacionam entre si, de tal forma que cada enunciado é uma resposta a outros, em uma cadeia infinita e ininterrupta que nunca se completa ou se finda.

Em realidade, repetimos, todo enunciado, além do seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados do outro que o antecederam. O falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos [...] ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias, etc. (BAKHTIN, 2010a, p. 300).

Como se vê, a noção de dialogismo enfatiza o caráter marcadamente social e extradiscursivo dos enunciados, que se constituem na relação com outros em determinado contexto, ou seja, dentro de uma “concepção de linguagem, de construção e de produção de sentidos necessariamente apoiadas nas relações discursivas empreendidas por sujeitos historicamente situados” (BRAIT, 2014, p. 10). Nesse sentido, o horizonte social é um conceito importante de Bakhtin e Volochínov (2009) que contribui para situar historicamente a obra, nesse caso, a criação teleficcional. Para os autores, “é preciso supor um horizonte social definido e estabelecido que determina a criação ideológica do grupo social e da época a que pertencemos, um horizonte contemporâneo da nossa literatura, da nossa ciência, da nossa moral, do nosso direito” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 116).

Assim, ao observarmos a série, nosso foco principal é justamente perceber como é construído o discurso, entendido como língua em movimento ou linguagem em sua prática social e consequente produção de sentidos, marcada fortemente pelo seu contexto e historicidade. Para isso, Eni Orlandi (2009, p. 30) reforça que a produção de sentidos deve ser compreendida a partir da interação entre língua, historicidade e ideologia, pois “os dizeres não são [...] apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender”.

Buscamos apreender esses efeitos de sentido a partir de uma análise dialógica do discurso, no sentido bakhtiniano explicado por Beth Brait (2014, p. 24): “não aplicar conceitos a fim de compreender um discurso, mas deixar que os discursos revelem sua forma de produzir sentido, a partir de um ponto de vista dialógico, num embate”. Com base nos temas que afloram na série, procuramos investigar como se dá a construção de sentidos em

torno das relações entre as gerações, observando a maneira pela qual cada sujeito se marca e se constrói a partir daquilo que enuncia e pela forma como enuncia.

A narrativa teleficcional, e mais especificamente, a série, como enunciado, deve ser concebida integrante de um gênero do discurso (BAKHTIN, 2010a) que, como tal, tem suas próprias formas estilísticas pelas quais é reconhecido pelo público. Esses enunciados relativamente estáveis acompanham a evolução da língua e trazem em comum o conteúdo temático e estilístico, bem como a construção composicional. No entanto, tais padrões não são imutáveis; a estabilidade é somente relativa, não fixa. Tanto o conteúdo vai se moldando a partir da mudança social, com a inclusão de novas temáticas, quanto as formas composicionais da ficção sofrem adaptações para acompanhar o espírito do tempo. Exemplo disso é visivelmente percebido na contemporaneidade com o vasto desenvolvimento de *webséries*, capitaneado pelo avanço da banda larga e a popularização de plataformas de *streaming* que oferecem catálogos de filmes, como a Netflix, que vem se destacando nesse complexo cenário.

Estudar o discurso da série também aponta para a possibilidade de vislumbrar mudanças nas formas de construção do feminino, pois “a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais [...], capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 42). Recentes produções que tangenciam as temáticas do feminino, da família e das mulheres idosas evidenciam como o lugar social feminino, antes associado ao casamento e ao ideal de domesticidade, vem se modificando. O empoderamento feminino percebido na sociedade atual alcançou o quadro de produções ficcionais, em pleno diálogo entre ficção e realidade.

A interação e complementação entre distintos pontos de vista (o olhar e a condução de Luiz Villaça, a escrita dos roteiristas, a *performance* dos atores e a participação de toda a equipe envolvida, produção, pós-produção etc.) origina a obra, que traz sua interpretação sobre o cotidiano feminino contemporâneo. É fundamental ter em mente a ideia de ponto de vista, de encenação, como registram Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété: “Em um filme, [...] a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, [...] constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 28). Tal entendimento pode ser ampliado para outros produtos ficcionais, como a série em análise, ficando evidentes a noção de ponto de vista sobre o que se passa na sociedade e a inerente relação da ficção com o mundo que a cerca.

Um exemplo pontual da relação da série com o mundo que a cerca pode ser percebido no uso das novas tecnologias digitais pelas personagens. Tetê, a adolescente, utiliza recorrentemente aplicativos de mensagens, tangenciando a tecnicidade (MARTÍN-BARBERO, 2009) pelas práticas discursivas que, por sua vez, reverberam usos e práticas sociais da tecnologia no cotidiano. Ela faz uso da linguagem da internet, com abreviações e *emoticons*, como é comum sobretudo quando se considera sua faixa etária. Essa representação ganha ênfase na segunda temporada da série, quando as mensagens trocadas passam a surgir em *lettering* na tela, em uma apresentação visual facilmente associada ao aplicativo Whatsapp, o que aponta para determinado momento histórico marcado pela forte interação virtual via troca de mensagens por celular. A personagem também utiliza com frequência o aplicativo Instagram, no qual compartilha fotos e confere os últimos acontecimentos na vida do namorado Lucas (João Côrtes).

Figura 2 – Utilização de tecnologias digitais em cenas da série

Fonte: *Frames* de cenas dos episódios “Incêndios” (T02E02) e “Turista Acidental” (T01E06).

Podemos perceber aqui um ponto de conexão entre o mundo representado e o mundo real no sentido bakhtianiano de cronotopo, pois, como explica Mungioli (2006, p. 40), “essa ‘invasão’ do momento histórico ocorre por meio da tematização e da estética da obra literária que, por sua vez, são construídas pela inter-relação espaço/tempo”. Para Bakhtin, em “Formas de tempo e cronotopo no romance” (2010b), a associação fundamental entre os indícios espaciais e temporais, o cronotopo, é uma categoria conteudístico-formal, com grande importância nos gêneros.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido

com o tempo. Esse cruzamento de séries e fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2010b, p. 211).

O conceito está ligado, dessa forma, à construção do mundo ficcional, que deve abarcar uma coerente combinação entre fatores espaciais e temporais para que façam sentido ao leitor, ou ao espectador, no caso da série. Assim, entre o real e o ficcional emerge forte caráter dialógico, visto que “a obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado” (BAKHTIN, 2010b, p. 358). Dessa forma, o cronotopo estabelece conexões entre a realidade que é representada e a realidade que representa. Como exemplifica Mungoli (2006, p. 40-41), o cronotopo da vida cotidiana é marcado pelas relações sociais, ao passo que o cronotopo de aventuras é caracterizado pelas ações sucessivas no espaço físico. Nesse sentido, além do telefone celular e sua troca de mensagens, temos ainda as discussões em torno das questões de gênero, a mudança nos modelos familiares, a transformação da intimidade, dentre outras temáticas que são marcas do mundo contemporâneo e contribuem para a formação de um tempo/espaço característico da série, que poderíamos chamar de cronotopo do cotidiano contemporâneo. Para Marília Amorim (2014, p. 105):

No trabalho de análise dos discursos e da cultura, quando conseguimos identificar o cronotopo de uma determinada produção discursiva, poderemos dele inferir uma determinada visão de homem. Determinadas produções culturais facilitam essa tarefa, pelo seu poder de síntese e por sua precisão, e podem, assim, nos ajudar a identificar o que poderíamos chamar de cronotopo contemporâneo.

Em associação ao cronotopo, Amorim (2014) destaca também a importância do conceito de exotopia na relação espaço/tempo, considerando neste a ênfase no caráter espacial, ao passo que o cronotopo seria marcado, sobretudo, pela importância do temporal, em perceber os índices da marcha do tempo. A exotopia se vincula à ideia de acabamento, de construção de uma totalidade vista de fora, tal como uma fotografia, que contém em si determinado enquadramento. A noção traz um tensionamento entre dois lugares: “o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro” (AMORIM, 2014, p. 101).

Assim, embora o cronotopo se situe na fusão entre tempo e espaço, é preciso considerar o acabamento da obra, ou seja, uma visão de fora, de forma tal que a presença de duas vozes é sempre inescapável.

Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” como o “eu” de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser

cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. (BAKHTIN, 2010b, p. 360).

Ao abordar a forma espacial da personagem, Bakhtin (2010a) trata da noção de excedente de visão, ligada à singularidade concreta do lugar, “porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim” (p. 21). A exotopia implica, assim, na diferença de horizontes entre dois sujeitos. Cada um deles tem um olhar singular e é construído também pelo seu lugar no mundo, de forma que ninguém pode ver exatamente o que o outro enxerga, a partir da perspectiva diferente e da sua localização em um “horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia” (BAKHTIN, 2010a, p. 24).

Após essa breve explanação sobre alguns conceitos bakhtinianos empregados em nossa investigação, passamos agora a tratar da cena de enunciação e do *ethos* discursivo consoante os estudos de Dominique Maingueneau. Para entender os sentidos produzidos pela série *3 Teresas*, avançamos ainda em direção à noção de cena de enunciação, que, por sua vez, inclui cena englobante, cena genérica e cenografia (MAINGUENEAU, 2008, p. 70). A cena englobante consistiria numa classificação do tipo de discurso em um nível macro. Para Maingueneau (2008), essa categoria confere um estatuto pragmático ao discurso, ao mesmo tempo que o integra em uma determinada tipologia por área de atuação ou conhecimento, da qual seriam exemplos o discurso publicitário; o discurso filosófico etc. A série em estudo teria como cena englobante, assim, o discurso teleficcional. Já cena genérica estaria ligada a um gênero ou subgênero de discurso, como o sermão, uma receita de bolo, um guia turístico e, no caso em estudo, a série de televisão. E finalmente a cenografia, que deve ser entendida como “cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação: qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente” (MAINGUENEAU, 2008, p. 70). Como sustenta o autor, a cenografia não é imposta pelo gênero, e sim construída pelo próprio texto, de forma que um sermão pode ser enunciado por meio de uma cenografia professoral ou profética, por exemplo. Em *3 Teresas*, os conflitos intergeracionais são trabalhados na chave do drama com humor, denominado por alguns de dramédia. Trata-se da combinação dos “apelos dos sentimentos melodramáticos com uma jocosidade irônica – uma mutação genérica que foi chamada de dramédia, a consciente e agri-doce mistura de drama e comédia” (ANG, 2010, p. 89).

A cenografia que associa drama e humor, aliás, é o ponto em comum entre vários projetos dirigidos por Luiz Villaça, muitos deles estrelados por Denise Fraga. Ambos

almejam esse “tom parecido: essa coisa da comédia cotidiana, o humor permeando, essa coisa emocional” (FRAGA, 2013; VILLAÇA, 2013), conforme têm declarado em entrevistas.

Como se percebe, a cenografia associa-se ao *ethos*, conceito advindo dos escritos aristotélicos, mas que aplicamos pela ótica dos estudos de Maingueneau (2008, p. 62-63), que ressalta o diferente tratamento aristotélico do tema na Política e na Retórica, razão pela qual o autor francês se restringe à Retórica. De acordo com Maingueneau, o *ethos* discursivo se mistura ao conteúdo na enunciação, contribuindo para a construção de sentido e o convencimento do destinatário. Nas suas palavras, “a fé em um discurso, a possibilidade de que os sujeitos nele se reconheçam presume que ele esteja associado a uma certa voz (que preferiremos chamar de tom)” (MAINGUENEAU, 1997, p. 46).

Embora não explícito, o *ethos* (ou tom) se revela na expressão e está associado a traços de caráter e corporalidade, diante do que é mostrado. Enquanto o caráter está ligado aos aspectos psicológicos que são atribuídos ao enunciador a partir do seu discurso, a corporalidade se associa a uma representação de corpo que nem sempre é dado a olhar, mas que se constrói também na enunciação. No caso do audiovisual, os traços de caráter e corporalidade são construídos pela ação das personagens, mas é preciso que haja integração entre os dois aspectos para a construção do *ethos* e a identificação com o telespectador-destinatário, uma vez que “o que é dito e o tom com que é dito são igualmente importantes e inseparáveis” (MAINGUENEAU, 1997, p. 46).

De fato, o tom tem a função de comprovar o que é dito, já que, pela enunciação, ele encarna o seu conteúdo: “O *ethos* não age no primeiro plano, mas de forma lateral. Ele implica uma experiência sensível do discurso, mobiliza a afetividade do destinatário” (MAINGUENEAU, 2008, p. 57). A aproximação entre cenografia e *ethos* é, assim, evidente. É o próprio autor que se refere a esse enlaçamento: “desde a sua emergência, a fala é carregada de certo *ethos*, que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2008, p. 71).

Sendo nosso foco a análise discursiva de uma produção audiovisual, interessa-nos a produção de sentidos operada pelos discursos a partir de enunciados verbo-visuais, que correspondem às unidades reais da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2010a). A construção do *ethos* discursivo parece indicar pistas para compreender os efeitos de sentido originados pela associação entre traços de caráter e corporalidade apresentados pelas personagens. Dessa forma, buscamos perceber a constituição dos *ethé* de cada geração no entrecruzamento com os temas identificados, verificando também como a cenografia valida a intenção da união do drama com humor pretendida pela série.

2 AS SÉRIES TELEVISIVAS: DA TEORIA À TELA

Nesse capítulo, ingressamos mais detidamente no estudo da televisão e da teleficação até chegar às séries. Para isso, discutimos conceitos de gêneros televisivos e de gêneros do discurso. Os gêneros televisivos se constituem, juntamente com os formatos televisivos, como elementos fundamentais na dinâmica cultural da televisão. Ao longo do capítulo, diferenciamos alguns formatos teleficcionais e detemo-nos sobretudo na distinção entre séries e seriados.

Em seguida, procuramos indicar algumas séries marcantes na construção do feminino, em intrínseca relação com o contexto social, como uma tentativa de ilustração do diálogo que se estabelece entre realidade e ficção ao longo do tempo. Abordamos a cultura das séries atual marcada por novas dinâmicas espectatoriais, na qual, para muitos analistas, tais produções alcançaram patamares semelhantes à sétima arte. Posteriormente, observamos o GNT como enunciador da série e passamos a levantar outras produções exibidas por esse canal, a fim de analisá-lo (como enunciador e, portanto, produtor de determinados sentidos).

2.1 Gêneros e formatos televisivos: em busca de definições

Com base nos estudos de Williams (2016) e do chamado Mapa das Mediações proposto por Martín-Barbero (2009), tomamos como premissa de pesquisa a noção da televisão como prática cultural. É a partir desse entendimento que leva em conta a relevância do meio e sua capacidade comunicativa e coprodutora de subjetividades, opiniões e ideias, em diálogo com a teia social que passamos a analisar a questão dos gêneros e formatos.

A definição e a classificação dos gêneros para os estudos de comunicação são assuntos que têm se mostrado de grande complexidade, apesar dos esforços teóricos. Reconhecendo a profundidade e a importância do tema, revisitamos resultados alcançados por alguns autores na tentativa de elucidar alguns aspectos dessa questão, considerando especificamente os gêneros televisivos, em virtude do nosso objeto de estudo.

Entre as contribuições norte-americanas, Robert McKee (2006) revela a existência de convenções que regem cada um dos gêneros na escrita de roteiros audiovisuais, pois “a escolha do gênero determina e limita diretamente o que é possível dentro de uma história” (McKEE, 2006, p. 93). No entanto, para ele, essas regras não devem ser vistas como inibidoras da criatividade e sim inspiradoras, de tal forma que o maior desafio seria fugir do

clichê. De forma poética, o autor compara os gêneros à maneira como o roteirista olha para a realidade e para a vida.

Por sua vez, Jason Mittell (2004) concebe os gêneros como práticas discursivas na medida em que são definidos através da criação, circulação e consumo dentro do contexto cultural. Nas suas palavras, gêneros são “produtos culturais, constituídos pela prática da mídia e sujeitos a mudanças e redefinições” (MITTELL, 2004, p. 1).⁶ O autor confere especial importância às transformações e à dinâmica social, considerando a influência de forças exteriores aos textos, inclusive as experiências da audiência e os significados construídos nas interações das pessoas com os gêneros midiáticos, que afetam o entendimento dos significados dos gêneros (MITTELL, 2004, p. 5).

Esse entendimento possui similaridades com o proposto por Martín-Barbero (2009), que destaca a relevância dos usos sociais do gênero, ou seja, os modos como os espectadores se relacionam, leem e usam aquilo a que assistem. Considerando o gênero como estratégia de comunicabilidade que associa narrativamente as serialidades, o autor explica que “seu funcionamento nos coloca diante do fato de que a competência textual, narrativa, não se acha apenas presente, não é unicamente condição de emissão, mas também da recepção” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 304). Com isso, reforça o aspecto cultural do gênero, minimizando a centralidade da transmissão de informação e priorizando a interpretação dos receptores e o uso cultural daquilo que é veiculado.

Entendemos por gêneros um específico lugar de osmose entre matrizes culturais e formatos comerciais. Em termos de análise, trata-se menos de uma estrutura de significado que de práticas de enunciação de assuntos e formatos de sedimentação de saberes narrativos, expressivos, técnicos. Em definitivo, os gêneros são o espaço de configuração de determinados efeitos de sentido que falam da diversidade de modos de escritura e leitura, de produção e de fruição presentes em nossa sociedade. O estudo dos gêneros remete assim ao dos usos sociais e recepção, isto é, à diversidade de hábitos que marcam a relação da televisão com a organização do espaço e do tempo cotidianos. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 175).

O gênero, assim, não é visto como fim em si mesmo, mas como uma ferramenta de comunicação na dinâmica cultural da televisão, que ocorre não no texto em si, mas por meio do texto, perpassando-o e desenhando os formatos: “Entre a lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos, medeiam os gêneros. São suas regras que configuram basicamente os formatos, e nestes se ancora o reconhecimento cultural dos grupos” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 303).

⁶ Os textos em outras línguas são apresentados aqui já traduzidos por nós.

A partir da relevância atribuída por Martín-Barbero ao gênero na relação entre televisão e cultura, Itania Gomes (2011) defende que a noção de gênero deve ser localizada no centro do Mapa das Mediações.

Se explorarmos as consequências das proposições de Martín-Barbero sobre o gênero e ampliarmos o olhar para além do texto, veremos que o gênero ocupa lugar no centro do mapa das mediações, naquele ponto de entrecruzamentos em que o autor acredita poder investigar as relações entre comunicação, cultura e política. Argumentamos aqui que, se o gênero é uma estratégia de comunicabilidade que articula lógicas de produção com competências de recepção e matrizes culturais com formatos industriais, ele não pode estar em outro lugar (GOMES, 2011, p. 124-125).

Figura 3 – Mapa das Mediações

Fonte: Martín-Barbero (2009, p. 16).

Estruturado por dois eixos (diacrônico e sincrônico), o Mapa busca explicar a complexidade da relação entre comunicação, cultura e política. Enquanto o eixo diacrônico liga as Matrizes Culturais aos Formatos Industriais, o sincrônico articula as Lógicas de Produção às Competências de Recepção (Consumo). As associações entre esses polos são mediadas pela sociabilidade, institucionalidade, tecnicidade e ritualidade.

Interligando as Matrizes Culturais às Competências de Recepção, a sociabilidade forma-se por meio da interação social, “na trama das relações cotidianas que tecem os homens ao juntarem-se, é por sua vez lugar de ancoragem da práxis comunicativa e resulta dos modos e usos coletivos de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 17). Entre as Matrizes Culturais e as Lógicas de Produção, a institucionalidade é constituída a partir de intensa disputa de poder, que regula os discursos e estabiliza o corpo social. Por sua vez, interligando as Lógicas de Produção e os Formatos Industriais, a tecnicidade proporciona a difusão dos saberes e práticas discursivas pela conexão dos meios em tempos de globalização, trazendo

possibilidades inovadoras para os formatos industriais. Já a ritualidade medeia os Formatos Industriais e as Competências de Recepção/Consumo, ao tempo em que “remete-nos ao nexo simbólico que sustenta toda comunicação: à sua ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 19). Conforme o autor, a ritualidade está ligada às “gramáticas de ação (olhar, ouvir, ler)” responsáveis pela estruturação do tempo e espaço e, assim, pelos modos de ler a mídia e a sua interação no cotidiano, ou seja, a ritualidade se associa às formas como se instaura a relação da TV com a organização do espaço e do tempo cotidianos.

De fato, se Martín-Barbero situa os gêneros no “lugar de osmose entre matrizes culturais e formatos comerciais” (2004, p. 175) e entre a “lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos” (2009, p. 303), fica evidente a centralidade do gênero no encontro entre política, comunicação e cultura, o que corrobora o entendimento de Gomes:

Compreender o gênero como uma categoria cultural e colocá-lo no centro do mapa das mediações tem a vantagem de permitir compreender os gêneros em sua relação com as transformações culturais, numa perspectiva histórica, e a enfrentar o desafio metodológico implicado na ambição de adotar uma visão global e complexa do processo comunicativo. Nesse caso, acreditamos ser fundamental a concepção de mediação, pensada por Martín-Barbero, mas como mediação na obra: como uma determinada obra, um determinado programa televisivo, no processo analítico, convoca nosso olhar para o processo cultural do qual participa. (GOMES, 2011, p. 127).

Em consonância com a autora, acreditamos que um gênero e um determinado programa televisivo, nesse caso a série em análise, tem o potencial de atrair nossa mirada para a dinâmica cultural, a vida social, na qual está inserida a partir do princípio do dialogismo, desenvolvido por Bakhtin (2009).

Ao se questionar sobre a insuficiência dos conceitos de gênero na complexidade contemporânea, Arlindo Machado recorre ao pensador russo e à sua definição de gênero de discurso, por ele considerado “a mais aberta e a mais adequada às obras de nosso tempo, mesmo que também Bakhtin nunca tenha dirigido a sua análise para o audiovisual contemporâneo” (MACHADO, 2014, p. 68).

De fato, a obra *Estética da criação verbal* (2010), que contempla a investigação acerca dos gêneros do discurso, foi originalmente publicada em 1979, ou seja, em outro contexto sócio-histórico. Nela, Bakhtin procura compreender o processo de produção dos gêneros discursivos enfocando, sobretudo, a interação da linguagem com a vida social. Mas, mesmo nos dias atuais, sua contribuição mantém-se fundamental. A definição de gêneros do discurso como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2010a, p. 262) prima pela concisão e pela dialética entre estabilidade – marca da criação dos gêneros, na medida em que

eles repetem elementos em comum (o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional) pelos quais se tornam passíveis de reconhecimento pelo público – e a mudança, pois a estabilidade mencionada é sempre relativa. Os enunciados são marcados pela historicidade e, assim, estão sujeitos aos novos usos e criações a partir da interação verbal, de forma tal que a dinâmica social impõe o surgimento de gêneros antes não existentes.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. Cabe salientar em especial a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2010a, p. 262).

Machado (2014) atualiza e aplica essa noção aos gêneros televisivos, tratando-os como modos de trabalhar a matéria audiovisual, que se caracterizam pela mutabilidade e heterogeneidade.

Nesse debate, Mungiolli (2006) relembra que o gênero do discurso emoldura o enunciado que, por sua vez, é marcado pela alternância dos sujeitos do discurso e pela conclusibilidade, conforme propõe Bakhtin. Ao analisar a construção histórica do sentido de nação na minissérie *Grande Sertão: Veredas*, a autora sustenta que embora as contribuições advindas das teorias literárias sobre gênero sejam inspiradoras: “devem servir como ponto de partida para a formulação de uma teoria própria dos gêneros televisuais, pois os fatores implicados na comunicação televisual são bastante diferentes daqueles da comunicação face a face ou da comunicação mediada pela palavra escrita” (MUNGIOLI, 2006, p. 31-32).

A partir do breve apanhado realizado, algumas indicações emergem: o gênero deve ser considerado como modo de trabalhar a matéria audiovisual, como uma estratégia de comunicabilidade que mantém certa constância estilística e temática – que facilita o reconhecimento por parte da audiência. Esse fato, porém, não impede transformações, pois se trata de uma construção cultural em constante interlocução com a sociedade. Assim, há que se entender sempre o gênero com forte interdependência com seu contexto cultural, emoldurando e delineando o enunciado. Como bem resume Esquenazi (2011), o gênero se vincula a um método de tratamento da narrativa em um universo cultural específico.

Sendo assim, um gênero, no nosso caso, o gênero da ficção televisiva, comporta vários formatos, conceito que, por sua vez, também traz complexidades. No contexto espanhol, Gloria Saló (2013) apresenta uma lista de definições de formato recolhidas junto a profissionais do meio televisivo (diretores, produtores, apresentadores). Em comum, percebem-se as características do formato: ideia de programa com elementos de fácil repetição e adequação às peculiaridades de cada país.

Um formato é o conceito ou a ideia de um programa que tem uma combinação única de elementos (cenografia, regras, dinâmica, temática, diretores...) que o torna único e o diferencia claramente dos demais. Também deve poder adaptar-se e aplicar-se a diferentes territórios e culturas sem perder sua essência ou finalidade. (GUEBEL apud SALÓ, 2013, p. 15-16).

Ao analisar a concepção, o desenvolvimento e a recepção do público de *talk shows*, *reality shows*, programas de variedades e *games*, dentre outros, a autora elenca os elementos necessários para a criação do formato, como a definição sobre ideia; conceito do programa; estruturação dos conteúdos; tipo de personagens; estúdio; papel do público; estilo e iluminação. Além disso, enfatiza a necessidade de respaldo de um grande canal ou produtora para que a ideia inicial possa chegar a um formato vitorioso. Apesar da grande preponderância norte-americana devido à exportação de formatos durante muitas décadas, a autora registra que mais recentemente a Europa também vem se tornando um grande exportador de formatos, como revelam, entre outras, as produções *No limite* (Reino Unido) e *Big Brother* (Holanda).

Podemos considerar, dessa forma, a noção de formato como um determinado tipo de programa que se vincula a um gênero específico, como analisa Mungiolli:

Gênero e formato caracterizam-se constitutivamente por uma relação constante e orgânica. Com base nessa concepção, os formatos estão impregnados por características genéricas; ao mesmo tempo em que os gêneros também sofrem influência dos chamados formatos industriais. Essa constante interpregnação transforma características genéricas em formatos por meio dos quais estabelecemos nossa mediação com o mundo televisual. (MUNGIOLI, 2006, p. 107).

Como se percebe, formatos são os programas (séries, telenovelas etc.) que geram assim uma “família de histórias” conectada a determinado gênero (ficção televisiva), de tal forma que “a importante função reguladora do gênero na ficção televisual, está, no entanto, intrinsecamente ligada à sua plasmação em formatos específicos”, conforme Ana Maria Balogh (2002, p. 94). A autora destaca que os formatos televisuais trazem os legados estruturais de outras artes (literatura, folhetim, radionovela etc.), que convivem com formas novas e são revitalizadas por novos modos de recepção e veiculação.

Machado (2014) também lembra que a serialização, padrão que impõe a quebra da programação em blocos, é oriunda do modelo do cinema, tendo surgido por volta de 1913. Definida como a “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (MACHADO, 2014, p. 83), a serialização foi bem incorporada pela televisão não apenas por razões econômicas, mas também pela facilidade de produção e recepção, já que o “fatiamento” da narrativa viabiliza a repetição dos modelos, a racionalização da produção, além de adequar-se perfeitamente à ritualidade do cotidiano doméstico e garantir a atratividade por meio dos ganchos, recurso que remonta aos folhetins. Por essa razão, a

pesquisadora italiana Monica Dall'Asta (2012, p. 82) observa que “a experimentação sobre a serialidade atravessa toda a produção cultural da modernidade”, motivada pela capacidade de o texto serial produzir vínculo com o seu seguidor ao longo do tempo.

2.2 Entre séries e seriados: entendendo alguns formatos da ficção televisiva

Apesar da grande variedade de formatos de ficção televisiva, passamos a caracterizar brevemente alguns dos mais consagrados na tradição brasileira: telenovelas, minisséries, séries e seriados, a partir das contribuições de Balogh (2002), Machado (2014), além de Renata Pallottini (2012).

Derivada principalmente do folhetim literário e da radionovela, a telenovela é o formato teleficcional mais popular no Brasil e na América Latina, considerada por Martín-Barbero (2004, p. 171) uma “modalidade latino-americana de melodrama na qual se resolvem e mestiçam a narrativa popular e a serialidade televisiva”, em que se mesclam valores modernos e obsoletos. Ao longo de muitas décadas, consolidou-se como principal formato de longa duração (cerca de oito meses), muito embora atualmente possa se perceber uma tendência à flexibilidade com produções mais curtas principalmente nas faixas das 18 horas e das 23 horas.⁷

Constituída por uma trama principal e várias paralelas, a telenovela brasileira se configura como uma obra, em geral, de estrutura aberta, escrita à medida que vai sendo gravada, o que possibilita mudanças narrativas e adequações. Outra característica definidora é a recorrência à redundância, já que, ao contrário dos filmes exibidos no cinema, o produto televisivo disputa a atenção com outros fatos e ocorrências da casa. Outro elemento que também atua nesse sentido e que é uma das características da serialidade narrativa é o gancho. Empregado com a finalidade de prender a atenção e garantir a audiência na unidade subsequente, “o gancho supõe, muitas vezes, uma pergunta em que se coloca a questão e a resposta fica para o dia seguinte. Essa resposta pode significar a revelação de algo desconhecido do interlocutor, do público ou de ambos” (PALLOTTINI, 2012, p. 104).

Embora muitas vezes, haja uma tradução de telenovela para *soap opera*, isso traz em si

⁷ Dentre novelas recentes de serialidade mais curta, citamos duas da faixa das 18h, horário que tem apresentado tramas menores: *Meu pedacinho de chão* (2014) ficou no ar durante quatro meses e teve 96 capítulos, e *Sete Vidas* (2015) contou com 106 capítulos, sendo exibida em cinco meses. Segundo Patrícia Kogut (2017b), a duração das novelas tem sido objeto de acalorado debate nos bastidores da Globo: “Um dos argumentos em favor dos formatos mais curtos é que o público não tem aderido a tramas que se arrastam por tantos capítulos. Muitos autores alegam que é difícil construir uma narrativa de suspense que se sustente por meses. Hoje, as histórias das 23h já são menores. E as séries andam se multiplicando”. Em matéria de 2013, Kogut já informava que a redução temporal era um “antigo pleito dos autores e dos atores” (KOGUT, 2013c).

uma impropriedade, visto que, apesar das origens similares, *soap operas* e telenovelas se distanciam pelas suas peculiaridades e pelo contexto sociocultural:

As primeiras [*soap operas*] nascem nos EUA nos anos 30, a partir do êxito das radionovelas e são patrocinadas por marcas de sabão (daí o nome); as segundas formam parte da história da televisão latino-americana desde os anos 50, sendo uma adaptação local do mesmo tipo de produção que as norte-americanas. Outra das diferenças que existem entre ambas na programação é que nos Estados Unidos ocupam horário do dia; enquanto que as telenovelas se exibem no *prime time* das redes latino-americanas. (SALÓ, 2013, p. 188).

No entanto, a principal marca da *soap opera* é a ausência de previsão de fim, sendo indefinidamente prolongada, razão pela qual Pallottini sugere que “está mais para um longuíssimo e infindável seriado do que para a telenovela como a conhecemos” (2012, p. 48).

Ao denominar as minisséries de *la crème de la crème* da ficção televisiva, Balogh (2004) já as diferencia dos demais produtos ficcionais pela sua qualidade estética e narrativa. Trata-se de um formato, em geral, fechado e que, justamente por isso, distingue-se pela possibilidade de uma trama bem desenvolvida, produzida com mais tempo, revelando apuro e marcas autorais, que proporcionam um espaço de teste para inovação de linguagens. Para Mungiolli (2010, p. 60), as minisséries correspondem a:

[...] produtos diferenciados no contexto televisual brasileiro, tanto em termos de tratamento temático, estético e discursivo, quanto em termos de orçamentos de produção. De maneira geral, pode-se dizer que os bons resultados colhidos por essas produções devem-se, em grande parte, a uma proposta que busca aliar a qualidade de temas e obras de reconhecido valor social e estético ao trabalho de autores experientes, cujos roteiros, produzidos em grande cumplicidade com diretores talentosos e elencos exaustivamente preparados com vistas a essas produções, têm conseguido desenvolver obras de elevada qualidade.

Se a caracterização da minissérie enquanto obra fechada, de apuro estético e lócus de experimentação parece pacífica, isso não se dá quanto à diferença entre série e seriado. Embora Pallottini (2012) restrinja-se aos seriados, não estabelecendo distinções evidentes entre esses tipos, considerando-as, ao que tudo indica, como expressões sinônimas, Balogh (2002) sustenta que originalmente os seriados costumavam ser exibidos em um dia específico da semana e associados a um gênero, mas que, com a variação de horários e dias, característica da TV paga, seria mais adequado chamar tais programas de séries, derrubando os distanciamentos. Machado (2014, p. 84) se refere aos seriados como unidades com história completa e autônoma em que somente os personagens principais e a situação narrativa se repetem. No entanto, ao seguir expressamente o direcionamento de Pallottini, parece considerar seriado e série indistintamente ao enunciar:

Existem *seriados* em que, malgrado se possa verificar uma estrutura básica de episódios independentes, permitindo, portanto, que possam ser assistidos em qualquer número ou ordem, há uma situação teleológica, um início que explica as razões do(s) conflito(s) e uma espécie de objetivo final que orienta a evolução da narrativa. Aqui também a *série* pode desdobrar-se ao infinito, enquanto houver audiência, mas há um episódio inaugural que explica o contexto da série [...]. (MACHADO, 2014, p. 85, grifo nosso).

Em comum, vê-se que a noção de seriado (*series*) está ligada a unidades episódicas, ou seja, aquelas conflito dramático tem solução de forma completa e independente, sem necessidade de acompanhar todos os episódios na ordem cronológica, muito embora o episódio inicial sempre contribua para melhor entendimento da narrativa e do contexto geral. A série (*serial*), no entanto, tem a exposição do arco dramático das personagens de modo mais prolongado, atravessando todos os episódios da temporada, tal como uma novela. Além disso, outra característica importante nas séries é a presença de ganchos mais marcados no encerramento de cada episódio, convidando o espectador a assistir ao próximo e fortalecendo a noção de continuidade e serialidade narrativas.

Conforme explica Ien Ang (1991), enquanto no seriado cada episódio é completamente desvinculado dos outros pela perspectiva da narrativa, mantendo-se como elementos de conexão apenas o herói ou a heroína e a situação básica, a série se caracteriza pela narrativa contínua, de tal forma que a não observância à ordem cronológica dos episódios pode comprometer o entendimento, como é o caso de *Dallas* (CBS, 1978-1991), por ela analisada. Segundo Ang, “a sequência exata dos episódios cria a noção de continuidade do tempo, continuidade que é linear e irreversível, [de forma que a série] apela para um senso de tempo histórico” (ANG, 1991, p. 52). A autora recorre, ainda, à caracterização de série contínua proposta por Christine Geraghty (1981, p. 12), que aponta três elementos essenciais desse formato: a organização do tempo, o sentido de um futuro indefinido e a inter-relação entre tramas, que proporcionam um equilíbrio entre mudança e repetição por meio da organização narrativa.

Finalizando essa incursão na diferenciação entre série e seriado, apresentamos as definições desenvolvidas por Mungioli e Pelegrini (2013), cujo elucidativo panorama situa a diversidade dos dois formatos, ao tempo em que consolida o entendimento de série (*serial*) como narrativa contínua cujo arco dramático perpassa toda a temporada.

A tradição da ficção televisual americana possui duas formas básicas de serialização: a *serial* e a *série*. *Serial* (que, no Brasil, corresponderia à *série*) é o modo em que a narrativa acontece ao longo de episódios, com arcos dramáticos que atravessam diversos capítulos [episódios] até uma conclusão. É a forma que predomina, por exemplo, nas telenovelas brasileiras. No caso do *serial* tipicamente americano, geralmente, os limites do arco dramático

ocorrem dentro de uma temporada anual. Já a *serie* (que corresponderia ao nosso seriado) é a forma em que os arcos dramáticos têm o limite do episódio – o desequilíbrio dramático ocorre no início do episódio e é resolvido no mesmo episódio. (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013, p. 28).

No entanto, como advertem esses autores, recentemente verifica-se “uma crescente hibridização das duas modalidades de serialização. Mais que classificações categóricas, *serial* e *serie* tornaram-se polos de um eixo ao longo do qual são encontradas ficções que possuem características de um e de outro tipo” (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013, p. 28). Compartilha do mesmo entendimento Maria Carmem Jacob de Souza (2013), ao apontar a hibridização e consequente indefinição entre o que era conhecido como *serials* e *series*.

Como se vê, o estabelecimento de limites específicos entre os termos se torna cada vez mais difícil a partir da transformação dos formatos em consonância com a dinâmica social, havendo uma grande mistura entre formatos, num hibridismo em que muitas vezes se fundem elementos de telenovela e de minissérie em uma única série. Como alternativa a essas classificações estanques, vê-se, com frequência, tanto por parte da audiência, dos produtores e até da academia, o emprego do vocábulo série para dirigir-se também ao que antes era chamado de seriado.

Para efeitos desta pesquisa, reforçamos que nosso objeto empírico se reveste das características de série (*serial*): a história das três Teresas é construída de forma contínua, a partir de um arco dramático longo, que atravessa todos os episódios da temporada, até sua conclusão. Como efeito, o episódio piloto ganha centralidade para entendimento da narrativa:

O primeiro episódio de um seriado é, portanto, capital; nele se deve apresentar clara e eficientemente todas as personagens principais, identificá-las, dizer o que são e como são; mostrar suas relações com as demais, seu modo de ser, suas crenças, seus desejos, seus objetivos de vida, o estágio em que estão. Deve-se dar a situação básica da comunidade ou do grupo que se quer tratar e, provavelmente, o problema inicial que deu origem ao estado atual de vida de todos. (PALLOTTINI, 2012, p. 45).

A presença de ganchos, outra característica recorrente nas séries como forma de deixar a ação em suspenso para resolução no episódio subsequente, também está presente em *3 Teresas*.

Nesse ponto, é de se ressaltar que, em entrevista, o diretor da série *3 Teresas* ponderou que um dos desafios atuais da produção para a TV a cabo é que ela tende a se tornar mais episódica na tentativa de se diferenciar das séries oferecidas por serviços de *streaming*, que geralmente se resolvem por temporada. Na opinião do diretor, “Netflix, Amazon, HBO Go, eles pegaram o caminho do grande arco, de você poder contar uma história em 12 episódios, em 13 episódios. Com isso, o cabo está virando episódico. O cara não espera mais quarta-feira

para ver” (VILLAÇA, 2017). Mesmo alertando para a possibilidade de o espectador de televisão por assinatura assistir a tudo de uma vez na plataforma *online*, o diretor acredita no crescimento dessa tendência da valorização da trama episódica no cabo, caminhando para uma semelhança maior com o formato do seriado (*series*) como vimos acima. Para Villaça, caso haja a terceira temporada, eles teriam que rever a estratégia narrativa pensando numa possível adaptação a esse novo contexto: “a gente tem que estar mais episódica e a gente está se questionando, pra ver se a gente consegue. Eu adoraria fazer. Mas vamos ver o que é que vai dar” (VILLAÇA, 2017).

Como podemos perceber também pela fala do diretor, cada vez mais as definições se tornam imprecisas diante do cenário multifacetado de produção desses formatos⁸. Ballogh (2002, p. 94) chega a considerar a existência de uma “bricolagem de gêneros e subgêneros” nos textos televisivos. Como exemplo, poderia se pensar na mistura entre os gêneros teleficcional e do telejornalismo, quando se criam formatos que dramatizam fatos reais, oscilando ora para o real, ora para o ficcional, de forma que o programa pertence a ambos os gêneros.

O alto grau de heterogeneidade aliado ao constante surgimento de novos gêneros do discurso fica enfaticamente marcado nos ensinamentos bakhtinianos ao reforçar a noção de gênero como tipo relativamente estável (BAKHTIN, 2010a, p. 262) e, seguindo a linha teórica de Machado, podemos vislumbrar nos gêneros audiovisuais esse desenvolvimento, bem como a mistura entre eles. Adaptando-se ao seu tempo, os gêneros sofrem inter-relações importantes que contribuem para a criação de novas tipologias, como asseveram também McKee (2006), para quem a fusão dos gêneros pode ser vista como recurso que adensa a série criando modulações de clima e emoção, e Mittell (2004) que enxerga o cruzamento de gênero como um processo cultural derivado dos usos da audiência.

Longe de denominações estanques, os gêneros se combinam e se recombina cada vez mais, incorporando traços de um e de outro gênero, como marca da contemporaneidade, da mesma forma que os formatos também se mesclam, fazendo emergir formas híbridas. Além do conceito de gênero ligado ao fazer televisivo que discutimos, não podemos esquecer ainda da subclassificação dentro do gênero ficcional, envolvendo a classificação da ficção em gênero cômico, dramático, policial etc., e suas combinações: comédia romântica, dramédia, dentre outras.

⁸ Apesar dessa breve distinção entre série e seriado, que serve para marcar importantes implicações teóricas no tocante à construção narrativa, a partir de agora passamos a nos referir a ambas as produções como séries, pois algumas às quais nos referimos podem ser entendidas como seriados.

A seguir, passamos a caracterizar alguns aspectos de séries pioneiras seja em termos de temas ou de construção narrativa, ao mesmo tempo que procuramos ilustrar a relevância alcançada por tais produtos e suas repercussões em séries atuais.

2.3 Cultura das séries

Na década de 1970, ao analisar a televisão como tecnologia e forma cultural, Williams (2016) salientava a singularidade da experiência e o tempo gasto com a assistência a dramas televisivos, destacando as séries e os seriados. Naquela época, já declarava: “poucas formas na televisão têm a importância potencial de uma série original”, tida como uma “mediação cultural particular, que precisamos entender e procurar maneiras de ir além” (WILLIAMS, 2016, p. 71).

Ao que tudo indica, o surgimento das séries de televisão remonta à década de 1940 com predominância de produções voltadas ao humor, conforme investigou Fernanda Furquim (2008). Apesar de a norte-americana *I Love Lucy* (CBS, 1957)⁹ ser apontada, com frequência, como a primeira série da história, atribui-se à Inglaterra o pioneirismo nesse formato, com a produção *Pinwright's Progress* (*O progresso de Pinwright*), exibida em 1946.¹⁰

Contudo, a clássica *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957), derivada do sucesso radiofônico *My Favorite Husband*, consolidou-se como um dos maiores sucessos da televisão estadunidense, ao mostrar o cotidiano de classe média vivido por Lucy (Lucille Ball) e Ricky Ricardo (Desi Arnaz, esposo de Lucille na vida real). Utilizando a comédia, a produção mostrava as tentativas de Lucy de entrar no *show business* e abandonar a vida pacata de dona de casa, abordando, por exemplo, a feminização das tarefas domésticas e a dependência financeira em relação ao marido. Esquenazi (2011, p. 162) destaca “as tentativas de escapar àquilo que o marido e a sociedade definem como o seu lugar no lar”, com confusões e bom humor.

A comédia desvela aspirações que não são satisfeitas pela ficção (o final feliz vê sempre o regresso a casa da esposa reconciliada), mas que continuam a ser a principal alavanca narrativa. São também expostas ao olhar de um público popular que aprecia sem qualquer dúvida essa personagem cheia de esperança e dinamismo. (ESQUENAZI, 2011, p. 162).

⁹ Em razão da quantidade de produções ficcionais mencionadas, restringimo-nos a indicar o ano de exibição e, em alguns casos, uma breve sinopse, suprimindo as fichas técnicas das obras (autoria, direção e outros dados), que são facilmente encontradas na Internet.

¹⁰ Com uma temporada de 13 episódios, essa produção britânica girava em torno das confusões da personagem J. Pinwright (James Hayter), no comando de uma grande loja.

O autor considera que depois da conturbada década de 1960, marcada pelos faroestes, em tempos de Guerra Fria, assassinato dos Kennedy e Guerra do Vietnã, os anos 1970 parecem mais favoráveis às novidades nas produções seriadas. É quando surge, então, *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977), outro grande sucesso da televisão dos Estados Unidos. Mary Tyler Moore, a protagonista, fez fama na série *The Dick Van Dyke Show* (CBS, 1961-1966) e ganhou sua própria produção, na qual vivia Mary Richards, mulher de 30 anos, solteira, sem sorte no amor, que se muda para Minnesota e consegue um emprego como produtora numa estação de TV. A ideia inicial era que a personagem fosse divorciada, mas optou-se por minimizar as provocações, mostrando-a como solteira e independente, o que ainda era incomum na produção teleficcional dos anos 70. Assim, a série se notabilizou pela quebra de padrões, trazendo temas como os sonhos e a realidade da mulher solteira, e foi além ao lidar com a educação sexual e a busca de salários iguais aos dos homens. Com isso, a atriz Mary Tyler Moore se transformou em um ícone feminista, e a série revolucionou o tratamento feminino nas comédias americanas, razão pela qual Esquenazi (2011, p. 163) a considera “uma testemunha das mudanças profundas nas mentalidades norte-americanas: entre 1950 e 1970, o número de mulheres casadas trabalhadoras duplicou e a percentagem de mulheres no mundo assalariado passou de 34% para 43%”.

No mesmo sentido, Furquim (2008) considera a série um grande marco. Destacando a autossuficiência da protagonista, que se transformou em ideal das jovens, a autora louva a introdução de temas e situações comuns aos anseios feministas daquele período, contribuindo com a mudança cultural que acontecia na época. Para ela, “se *I Love Lucy* criou as bases das séries estreladas por mulheres nos anos 1950, *Mary* marcou uma nova fase que revolucionou o papel da personagem feminina na televisão americana” (FURQUIM, 2008, p. 99).

Como observa a pesquisadora, é a partir da década de 1970 que o protagonismo feminino nessas produções vai se consolidando.

Apesar de algumas tentativas isoladas, foi somente a partir dos anos 1970 que a mulher conquistou mais força nas séries de TV, chegando a estrelar com sucesso produções dos gêneros aventura e drama policial, em geral entregues à sua contraparte masculina. Nos anos 1980, ela finalmente alcançou posição de destaque, lado a lado à personagem masculina, apesar de ainda ter de lutar para justificar sua presença. A partir dos anos 1990, as séries estreladas por mulheres tornaram-se comuns e mesmo uma obrigação. No século XXI, elas estão mais presentes e até derrubam a audiência de muitas produções estreladas por homens ou voltadas para o público masculino. (FURQUIM, 2008, p. 9).

Conforme Elizabeth Duarte (2012), as primeiras séries exibidas por aqui foram importadas das TVs americanas, mas logo a produção nacional foi se firmando. Priscila

Harumi e Vana Medeiros (2016) apontam que esses formatos ingressaram no Brasil juntamente com a televisão na década de 1950. Segundo elas, a primeira série brasileira foi *Capitão 7*, criada por Rubem Bláfora e exibida ao vivo pela TV Record, mas um dos maiores destaques dessa primeira fase foi *Alô Doçura* (Tupi, 1953-1964), fortemente inspirada em *I Love Lucy*. Nela, Eva Wilma e Mário Sérgio, depois substituído por John Herbert, vivenciavam problemas de relacionamento entre um casal.¹¹ Quanto às séries nacionais, Furquim destaca a forte presença das mulheres no vídeo desde as primeiras produções.

Além disso, a construção do feminino nas séries também foi sendo modificada, em intrínseca relação com o contexto social. A esse respeito, Esquenazi reforça a constante interação entre fatos sociais e a ficção televisiva, e salienta a tematização do cotidiano das mulheres em diálogo com a realidade, ao tempo em que conclui: “Não quero dizer aqui que as séries desempenharam um papel decisivo no aparecimento de uma reflexão feminista, mas sim observar que souberam apresentar heroínas e situações capazes de espelhar contradições em que as mulheres normalmente se encontram” (ESQUENAZI, 2011, p. 161-162).

Embora não seja nosso objetivo apresentar um retrospecto de séries que abordam a temática da mulher, um olhar superficial pela produção teleficcional mostra como a construção do feminino tem passado por alterações substanciais, a fim de acompanhar o espírito do tempo. Exemplificamos com algumas produções consideradas clássicas e outras contemporâneas cuja repercussão e relevância justificam a menção nesse trabalho.

Primeiramente, é imprescindível citar *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), produção ambientada em Nova Iorque e baseada em livro homônimo de Candace Bushnell. Apesar das críticas à estereotipia e à exacerbação do consumo, a série com seis temporadas marcou uma geração ao focar a possibilidade de disjunção entre sexo e amor, contribuindo para fomentar um imaginário em torno da mulher independente, cosmopolita e sexualmente bem resolvida. A protagonista Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) era uma colunista de jornal que escrevia sobre relacionamentos e sexo a partir das suas experiências e das vivências das três amigas: a romântica Charlotte York (Kristin Davis), a advogada *workaholic* Miranda Hobbes (Cynthia Nixon) e a sedutora profissional de relações públicas Samantha Jones (Kim Cattrall). Pode-se considerar que cada uma das personagens representaria uma dimensão constituinte da mulher contemporânea: o romantismo e a busca da realização amorosa (Charlotte); o trabalho e a independência financeira (Miranda); o sexo satisfatório (Samantha)

¹¹ No começo da década de 1990, o SBT comprou os direitos da série e fez uma adaptação protagonizada por César Filho e Virgínia Novick (SBT, 1990-1991). Para um levantamento completo sobre séries brasileiras, ver o *site* Teledramaturgia, de Nilson Xavier.

e a rede de apoio dos amigos, materializada em Carrie, que une todas elas. Na análise de Márcia Messa (2006), a mulher representada na série é filha do pós-feminismo. No entanto, apesar de emancipada e dona de seu destino, não deixa de sofrer por continuar solteira aos 30 ou 40 anos, pois a felicidade só se completaria com a realização amorosa. Com a finalização da série com seis temporadas, foram lançados ainda dois filmes: *Sex and the City - O filme* (2008) e *Sex and the City 2* (2010).

Um grupo de garotas vivendo em Nova Iorque também é o mote de *Girls* (HBO, 2012-2017), que traz no primeiro episódio referências explícitas a *The Mary Tyler Moore Show* e a *Sex and the City*. No entanto, as semelhanças com essa última série, também da HBO, param por aí. Em *Girls* as mulheres são mais jovens (na faixa dos 20 anos) e não há glamour, mas sim uma aparência de vida real e dificuldade: busca de emprego depois da faculdade, falta de perspectiva, dificuldade de relacionamentos amorosos, ênfase em corpos reais. Lena Dunham (criadora e protagonista) vive Hannah, aspirante a escritora, que declara aos pais “Acho que posso ser a voz da minha geração. Ou, pelo menos, uma voz, de uma geração”. Segundo declarou o diretor de *3 Teresas*, tanto ele como os roteiristas assistiram a essa série e comentaram sobre os temas, sendo assim uma referência importante, embora em outro contexto sociocultural.

Gilmore Girls (The CW Television Network, 2000-2007)¹² também se destaca nesse panorama serial por unir a intersecção gênero/geração nos anos 2000, abordando a relação familiar no eixo das questões de gênero. Criada por Amy Sherman-Palladino, a trama se passa na cidade fictícia de Stars Hollow, em Connecticut (EUA), onde vivem Lorelai Gilmore (Lauren Graham) e sua filha Lorelai “Rory” Gilmore (Alexis Bledel). Após engravidar aos 16 anos, Lorelai deixa a casa dos pais, Richard (Edward Herrmann) e Emily Gilmore (Kelly Bishop), abrindo mão do conforto e da riqueza para viver sua independência, razão pela qual a série é considerada declaradamente feminista. Enquanto a relação Rory-Lorelai é marcada por leveza, humor e confiança, assemelhando-se a uma relação entre duas amigas ou irmãs, Emily e Lorelai vivem em eterno conflito. Tendo como pano de fundo a temática de conflitos geracionais, classes sociais e o cotidiano de uma pequena cidade, a eloquência e velocidade da fala são marcas de *Gilmore Girls*, que se notabilizou também por trazer muitas referências à cultura pop – livros, músicas e filmes são sempre citados nos episódios.

Em 2016, além de disponibilizar as sete temporadas anteriores (154 episódios), a Netflix produziu uma temporada no estilo *revival*, *Gilmore Girls: um ano para recordar*,

¹² A série foi exibida no Brasil pelo SBT com o título *Tal mãe, tal filha*, além de ser disponibilizada em DVDs individuais por temporada ou em um *box* contendo todas as temporadas.

composto por quatro novos episódios/filmes de 90 minutos de duração, razão por que também é considerada uma minissérie, materializando, assim, a hibridização entre formatos de televisão e cinema. Essa última temporada obteve extraordinário sucesso como uma das melhores audiências da Netflix, liderando o *ranking* de série preferida dos “supermaratonistas”, isto é, daqueles que assistem a uma temporada inteira nas primeiras 24 horas após o lançamento, quando se considera os resultados da base mundial de assinantes.¹³

No Brasil, *Malu Mulher* (Globo, 1979-1980) é considerada um verdadeiro divisor de águas no que se refere à abordagem da construção do feminino na TV aberta no Brasil. Almeida (2012, p. 130) destaca a importância da série ao sublinhar que “os tipos femininos mais comuns e mesmo hegemônicos das novelas sofrem uma transformação a partir desse período. As heroínas melodramáticas mais comportadas são, aos poucos, substituídas por mulheres independentes e profissionais, com vida sexual ativa”.

Na trama, por meio do cotidiano de Malu (Regina Duarte), socióloga paulistana, divorciada e mãe de uma menina de 12 anos, a série retratou os dramas e as alegrias da mulher brasileira do fim dos anos 1970, momento histórico ainda marcado pela censura. Mesmo assim, ela foi considerada emblemática por abordar temas até então silenciados na teleficção brasileira, como aborto, homossexualidade e prazer sexual, obtendo excelentes índices de audiência e sucesso internacional em termos de comercialização. A exibição no horário das 22 horas propiciou maior liberdade de temas, dentre os quais o divórcio – aprovado no Brasil em 1977, apesar da oposição da Igreja Católica – como catalisador da narrativa.

No primeiro episódio da série, nota-se que contrariamente ao imaginado, ainda que repleto de clichês narrativos e de interpretação típicos das novelas, a “mocinha” já não quer mais o galã, quer se livrar dele e de tudo que o casamento tradicional representa. O final feliz foi invertido – não o casamento, mas a separação. Tratar do tema do divórcio causou grande impacto no contexto da produção televisiva. (ALMEIDA, 2012, p. 131)

Mais recentemente, o seriado *Mulher* (Globo, 1998-1999) apresentava o cotidiano de trabalho de duas médicas ginecologistas vividas por Eva Wilma (Dra. Marta) e Patrícia Pillar (Dra. Cris). Atravessada pela relação dialética entre tradição e modernidade representadas

¹³ No Brasil, dentre as séries mais assistidas pelos supermaratonistas, essa temporada ficou em quarto lugar, sendo superada pelas séries *The Seven Deadly Sins*, *Marvel's The Defenders* e *Santa Clarita Diet*. Vale lembrar que o fato de ter apenas quatro episódios facilita o recurso da maratona, além do que está se considerando aqui a temporada *Gilmore Girls: um ano para recordar* como uma série distinta das sete temporadas anteriores de *Gilmore Girls*, o que se comprova também pela interface da Netflix, em que essa última temporada é exibida separadamente das outras. Como noticiou o *Estado de S. Paulo* (2017a), essa temporada final foi assistida por quase cinco milhões de pessoas na estreia e, por isso, ocupou a sétima colocação na lista das dez séries mais assistidas entre maio de 2016 e maio de 2017, de acordo com levantamento da empresa 7Park Data, divulgado por Paul Bond (2017).

pelas duas profissionais, a série abordava a condição humana em momentos delicados, tangenciando problemas sociais e de relacionamentos. Como observa Furquim (2008, p. 357), foi um dos raros dramas médicos produzidos no Brasil, que contou com o apoio da roteirista americana Lynn Mamet no desenvolvimento da narrativa.

Estabelecendo um comparativo entre *Mulher e Malu Mulher*, no intervalo de 20 anos entre as duas produções, Almeida (2015) percebe que alguns temas já não constituem novidades e foram introduzidos às tramas, como a importância do trabalho feminino e a vida sexual ativa não necessariamente vinculada ao amor. No entanto, ela analisa como “os termos ‘feminista’ ou ‘feminismo’ saíram de cena e ganharam inclusive uma conotação negativa nessa mídia” (ALMEIDA, 2015, p. 304).

É interessante perceber, assim, a associação de atributos positivos e negativos ao vocábulo feminismo com o passar do tempo. Se no fim dos anos 1990, ser feminista era tido como algo pejorativo, atualmente isso voltou a ser valorizado, como se vê em cena da série *3 Teresas*, analisada no capítulo 5 deste trabalho.

Por meio da teleficção e da série em análise, podemos detectar mudanças em andamento e temas prementes na ordem sociocultural. Nesse contexto, a partir dos estudos de Lauretis (1994) que sugere compreender o cinema como um aparato social, uma “tecnologia de gênero”, tomamos a liberdade de alargar esse entendimento a fim de incluir também as séries televisivas, uma vez que elas também ajudam na construção da subjetividade, exibindo e difundindo tendências, manifestando tensões, ambiguidades, contradições, valores, crenças, significados, visões de mundo e práticas culturais. Considerar a série como uma “tecnologia de gênero” é perceber que ela contribui para a circulação da ideologia e das formas de ser mulher por meio da linguagem e formas de representação, consistindo em uma expressão cultural da contemporaneidade. Isso se torna ainda mais evidente quando se considera o patamar de prestígio e alcance das séries num contexto em que as narrativas mais curtas seguem em consonância com o espírito do tempo. Nas palavras de Sonia Rodrigues (2014, p. 9), “as séries são a narrativa do século XXI. Elas são para o nosso século o que o romance foi para o século XIX e o cinema para o século XX”.

Com a inovação de formas narrativas, o investimento na qualidade estilística e os novos meios de distribuição, acesso, assistência e compartilhamento (destacando-se a difusão da banda larga e a disseminação dos serviços de *streaming*), a fase atual está sendo marcada pela abundância de oferta de títulos, notadamente – mas não só – norte-americanos, razão pela qual muitos consideram que a TV e a produção de séries ingressou em uma nova “era de ouro a partir da virada do século XXI” (SEABRA, 2016, p. 18).

A gigantesca quantidade de *sites* destinados a comentar séries e/ou oferecer downloads, os variados fóruns de discussão sobre essas produções em redes sociais, bem como o incremento da crítica especializada dedicada a séries na imprensa também indicam a força desse formato. Somado a isso, tem-se o impressionante crescimento da Netflix, uma das mais populares plataformas *on-line* (e também produtora) de conteúdo audiovisual. Fundada nos Estados Unidos, a empresa passou a disponibilizar o conteúdo por *streaming* em 2007 e oferece no seu catálogo, além de filmes, muitas séries bem-sucedidas. Dados de julho de 2017 (ÉPOCA NEGÓCIOS, 2017) apontam que ela conta com mais de 100 milhões de assinantes. Presente em mais de 190 países, a Netflix responde por 8,3% do tráfego de internet da América Latina. E, no Brasil, o catálogo de conteúdo nacional dobrou entre 2013 e 2016 (SÁ, 2016). Além da exibição via *streaming*, a empresa vem se consolidando como forte produtora, com séries de muito sucesso, como *Orange is the New Black*, *House of Cards*, *Stranger Things*, *Narcos*, *Black Mirror*, *The Crown*, dentre tantas outras.

O interesse pelas séries, além do público espectador e da crítica especializada, tem aumentado também nas pesquisas acadêmicas, consolidando um novo campo de estudos, como analisa, por exemplo, Alberto García (2016, p. 2), da Universidade de Navarra, Espanha, na introdução da obra *Emotions in Contemporary TV Series*. Ao tempo que registra o poder e a influência da ficção televisiva na cultura popular, o autor destaca que as inovações narrativas e estéticas têm alçado as séries de TV a novos patamares, chegando também ao mundo das universidades.

Na Argentina, ao analisar a legitimação estética das séries, Silvia Schwarzbock (2012) as considera o fenômeno estético mais interessante na atualidade, tornando a TV objeto de culto e criando um novo espectador de televisão. Para a autora, elas “estão reformulando, para o século XXI, tanto o conceito de indústria como de arte” (SCHWARZBOCK, 2012, p. 23).

Na França, Esquenazi (2011) se refere a uma “telefilia serial” para dar conta do crescente interesse sobre as séries e sobre seus públicos. Já Jost (2012, p. 24) indica a “seriefilia”, que, segundo ele, “substituiu a cinefilia e, embora dela se distinga, ela se apropriou de alguns de seus traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes, de suas carreiras, dos autores [...] etc.”. Esse autor se dedica a investigar a forte relação do telespectador com a ficção televisiva, em especial com as séries americanas, e defende que “o sucesso de uma série deve-se menos aos procedimentos que ela utiliza (visuais, retóricos, narrativos etc.) do que ao ganho simbólico que ela proporciona ao espectador” (JOST, 2012, p. 25).

Um ponto importante das séries é a possibilidade de longa duração, pois dificilmente se sabe, a princípio, quantas temporadas o produto terá. Diversas variáveis entram nesse complexo processo: audiência, interesse de anunciantes, canais/exibidoras. Quando bem sucedida, a vasta continuidade da série contribui para um sentimento de conhecimento e familiaridade com as personagens e temas, com aprofundamentos de variados níveis.

As séries têm sabido aproveitar as possibilidades oferecidas pelo tempo, se não limitado, pelo menos considerável do seu modo de difusão: os mundos ficcionais das séries são, sem qualquer dúvida, dos mais ricos e mais emocionantes propostos pela produção contemporânea de ficção. (ESQUENAZI, 2011, p. 144).

No Brasil, Marcel Vieira Silva (2014, p. 246) defende que vivemos em uma “cultura das séries”, mas Duarte se mostra mais cautelosa ao ressaltar que a concorrência mais forte no nosso país continua ocorrendo entre séries e telenovelas, devido à forte tradição cultural destas. Nas suas palavras, “a disputa aqui, mais do que entre séries americanas e brasileiras, se dá entre as telenovelas e minisséries e os seriados, sendo que as primeiras obtêm maior êxito em termos de audiência” (DUARTE, 2012, p. 21).

Se a telenovela continua sendo o maior produto ficcional brasileiro, tendo na TV Globo o seu maior expoente pela alta qualidade de suas produções, exportadas para muitos países, também não se pode negar que a partir da sua experiência na produção de teleficção, a emissora vem ocupando lugar destacado como produtora de séries. Apesar disso, como indica Duarte (2012), o número de temporadas não chega a ser tão significativo: excetuando-se o caso da bem-sucedida *A Grande Família*, em geral as séries não se prolongam por diversas temporadas, como costuma ocorrer, por exemplo, em muitas produções norte-americanas ou britânicas.

De fato, não se pode comparar o cenário de produção de séries estrangeiras ao brasileiro, até por questões culturais, mas também é inegável que por aqui, além da grande penetração das séries norte-americanas e inglesas, também há um movimento crescente de desenvolvimento desses formatos, como registram Lopes e Mungiolli (2015, p. 134), analisando o cenário de 2014.

Pela primeira vez, o número de séries ultrapassou o de novelas, e colocamos nossa hipótese (ainda de trabalho) sobre um ciclo de “short stories”, que corresponde ao que chamamos de “curta serialidade”, que parece fortemente impulsionado em um contexto comunicacional, social e histórico específico (LOPES, MUNGIOLI, 2015, p. 151).

Nesse sentido, Silva (2014, p. 243) defende a existência de uma cultura das séries, como “resultado dessas novas dinâmicas espectatoriais em torno das séries de televisão, destacadamente, as de matriz norte-americana”. O pesquisador elenca três aspectos

determinantes para esse destaque alcançado pelas séries: forma, contexto tecnológico e novas formas de consumo das ficções. Nas suas palavras,

[...] a primeira condição é a que chamamos de forma, e está ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a sitcom, o melodrama e o policial. A segunda condição está relacionada ao contexto tecnológico em torno do digital e da internet, que impulsionou a circulação das séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva. A terceira condição se refere ao consumo desses programas, seja na dimensão espectral do público, através de comunidades de fãs e de estratégias de engajamento, seja na criação de espaços noticiosos e críticos, vinculados ou não a veículos oficiais de comunicação como grandes jornais e revistas, focados nas séries de televisão. (SILVA, 2014, p. 243).

O trecho citado traz elementos valiosos para o entendimento do contexto serial na contemporaneidade. Em primeiro lugar, a questão da forma, ou seja, da construção dos roteiros, muito beneficiada pela migração de profissionais do cinema que passaram a considerar a TV como um espaço que confere mais liberdade criativa e autoral ao escritor/produtor. Conforme Isabelle Lima (2012), em matéria para a *Folha de S. Paulo*, referindo-se às séries americanas, mas que também pode ser aplicado às produções ficcionais brasileiras, “o ponto central da onda migratória é o texto. O roteiro de TV deixou as fórmulas e hoje aposta em estruturas dramáticas complexas, que se espriam por temporadas”. Inovações narrativas e estéticas têm conferido a esses formatos grande atratividade para o público, ávido por histórias bem contadas.

Em *3 Teresas*, o texto é considerado um dos pontos altos pela crítica. Para atingir esse resultado, um dos roteiristas, Rafael Gomes, revelou que o processo de trabalho foi bastante primoroso: cada um dos episódios teve pelo menos seis versões antes da final, com o objetivo de que a história fosse convincente e o mais natural possível (NETLABTV, 2013). O roteirista também enfatiza o *boom* de séries muito boas da TV americana, revelando que “nós vimos muitas séries nos últimos 15 anos” (NETLABTV, 2013). No entanto, ele chama atenção para a necessidade de desenvolvimento do *know-how* brasileiro, a partir do nosso contexto, pois é preciso “aprender a fazer, aprender a construir séries. Por mais que a gente tenha milhões de modelos, da própria televisão americana, fazer a sua própria série é outra coisa. E mais que isso: fazer a sua própria se comunicar com o público brasileiro” (NETLABTV, 2013).

O contexto digital de hoje facilita o espriamento dos conteúdos, de tal forma que Silva (2014) entende que a importação vai sendo substituída pela noção de circulação, e as séries se desvinculam da televisão, sendo assistidas no *tablet*, no *smartphone*, no *notebook*.

Como explica Lima (2014) em outra reportagem, “os fãs estão cada vez mais descolados da ideia de ‘assistir à televisão’. O que assistem é às séries, que podem passar na TV, no computador, no celular ou em outro aparelho eletrônico”. Com isso, evidencia-se a transformação de hábitos da audiência, que impacta decisivamente nos processos marcados pela centralidade e pela linearidade da programação. A facilidade tecnológica também fomenta o maior conhecimento e troca de informações, como complementa Silva:

Vivemos em um contexto cultural e tecnológico singular, em que a facilidade de acesso a diferentes séries, inclusive de épocas passadas, vislumbra a formação de um conjunto de novos espectadores cujo repertório está sendo formado por uma tela conectada, cujos hiperlinks apontam para um ambiente multitarefas e multiplataforma perante o qual redimensionamos nossa atenção e nossas funções espectatoriais. (SILVA, 2014, p. 247).

Vale ressaltar que muitas das séries americanas exibidas nos canais a cabo americanos chegam ao Brasil por meio dos canais, como HBO, Warner e Fox, que se popularizaram por aqui com a difusão da televisão a cabo nos anos 1990. As séries também são divulgadas por DVDs, destacando-se os *boxes* com todas as temporadas, que atraem sobretudo os fãs das produções. Cabe salientar que muitas das séries que são exibidas por canais a cabo dos Estados Unidos são veiculadas por emissoras abertas no Brasil, como são os casos de *24 Horas* (Fox) e *Lost* (AMC) (ambas exibidas pela Globo). Mais recentemente, com a banda larga e a difusão de serviços de *streaming*, dentre os quais o Netflix, muitas dessas séries são amplamente assistidas pela internet.

Nesse cenário do crescimento de consumo de produções *on demand* e *streaming*, da anunciada derrocada do modelo tradicional de grade de programação fixa e das transformações dos formatos televisivos, tencionamos observar também o GNT como enunciador da série, buscando perceber outras produções ficcionais que contribuem para a construção de sentidos no canal.

2.4 As séries e a TV paga: o caso do GNT

Buscando contextualizar nosso objeto, devemos considerar o canal GNT como enunciador da série. Como uma empresa situada em um sistema capitalista, ponderamos que ele obedece a ditames do mercado e busca oferecer a programação a que o público deseja assistir a fim de obter lucro, já que “a produção de programas para a televisão é particularmente complexa: segue duas lógicas diferentes, uma comercial e outra cultural” (ESQUENAZI, 2011, p. 47).

2.4.1 O canal GNT: abordagem do cotidiano feminino e estilo de vida

O canal GNT faz parte da programadora Globosat, conglomerado do Grupo Globo que envolve ainda Globo News, Multishow, Viva, SporTV, Telecine, Bis, Off, Gloob, Universal, Canal Brasil, MegaPix, Futura, Combate, entre outros. Surgido em 1991 com foco na transmissão de notícias, o Globosat News Television (GNT) passou a ser conhecido pela sigla GNT em 1996, quando houve o lançamento do canal de notícias Globo News. Em 2003, a partir de um novo posicionamento, passou a tratar de assuntos de interesse do universo feminino.

Definido como “canal de entretenimento para a mulher brasileira” (GNT, 2017), aborda, sobretudo, questões ligadas a estilo de vida e atualidades do universo feminino, tendo como principais temas “Casa; Moda e Beleza; Receitas”, conforme informações do *site*. No entanto, verificamos uma ampliação dessas temáticas, abrangendo também bem-estar e comportamento. Ao que parece, o que norteia as produções é uma noção de cuidado consigo e com as interações e círculos sociais: família, vida afetiva e sentimental, amizades, com ênfase na esfera doméstica e na intimidade dos indivíduos.

Analisando a produção de sentido do canal GNT sobre a mulher comum contemporânea, Fabíola Machado (2013) identifica a predominância do discurso sobre intimidade e cotidiano, contribuindo para a construção da subjetividade feminina a partir da lógica da melhoria contínua com a autogestão de comportamentos. Segundo ela, “aos modos de ser e estar da mulher contemporânea, oferecidos e fetichizados pelo GNT, impõe-se como estratégia o duplo espírito empresarial-concorrencial da autogestão, segundo o qual o governar-se por si mesmo é sinal de responsabilidade e de sucesso” (2013, p. 199).

Conforme a gerente de marketing do canal Mariana Novaes, em entrevista para Heloísa Cavalcanti (2016), o GNT é “um canal focado na mulher brasileira. [...] As mulheres vêm se transformando de forma significativa ao longo do tempo e o GNT, de alguma forma, reflete estas mudanças no seu conteúdo”.

A respeito do perfil de audiência, informações disponibilizadas pelo canal em 2013 indicam que as mulheres correspondem a 70% do público. Além disso, 80% da audiência pertencem à classe AB e 66% têm mais de 35 anos. No *prime time*, a audiência média do canal supera 42 mil pessoas, segundo dados do 4º trimestre/2012 (GNT, 2013).

Mais recentemente, percebe-se um posicionamento conectado com os discursos circulantes de sustentabilidade, empoderamento feminino e respeito à diversidade. Isso pode ser apreendido pelas vinhetas de conteúdo publicitário do próprio canal, mas, principalmente,

pela programação. Nesse sentido, podemos salientar o programa *Super Bonita*, atualmente apresentado pela *rapper*, cantora e compositora Karol Conka, que traz entrevistas e debates sobre os padrões de beleza com o objetivo de incentivar a telespectadora a buscar sua forma de se sentir bonita. Esse tom também está presente no *Saia Justa*, que conta sempre com quatro mulheres debatendo temas do cotidiano em um sofá com informalidade e linguagem coloquial: de saúde a trabalho, de política a economia, passando, claro, por relacionamentos, sexo e filhos. A divisão de tarefas domésticas, a disparidade entre salários de homens e mulheres, preconceitos e empoderamento feminino são temas sempre em pauta no programa.

Conforme define Patrick Charadeau (2006, p. 118), “o discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados”. Tais enunciados tomam uma forma que facilitam o reconhecimento e o entendimento de uma comunidade em dado momento e em dado lugar, por meio de mensagens que parecem ecoar mais facilmente, como é o caso das temáticas citadas acima.

Embora não seja nosso objeto de estudo, apontamos também algumas séries documentais exibidas no canal para indicar a intenção do GNT em situar-se em conformidade com um maior engajamento na questão da pluralidade, uma vez que essas produções procuram mostrar experiências de vida alternativas aos modelos hegemônicos e heteronormativos.

Destacamos, sobretudo, três séries recentes dirigidas por João Jardim que mostram narrativas reais de brasileiros para além dos padrões hegemônicos. *Amores Livres* (2015) retrata novas configurações amorosas além do tradicional “amor romântico” marcado pela monogamia, mostrando pessoas que vivem o poliamor e outras formas de relacionamentos. *Liberdade de Gênero* (2016) apresenta histórias de vida de pessoas que não se identificam com o gênero designado para elas ao nascerem, abordando a transexualidade e os preconceitos e dores vividos pelas personagens na busca de sua trajetória. Já *Família é Família* (2014, 2017) tem como foco a intimidade dos mais diferentes arranjos familiares, mostrando o cotidiano de famílias homoafetivas, histórias de adoção, barrigas de aluguel e temas similares.

Dessa forma, o canal parece demonstrar um *ethos* engajado com novas temáticas e grupos sociais que não se encaixam nos modelos tradicionais, valorizando a diversidade e buscando gerar uma consciência sobre novos tipos de famílias e modos de viver, com respeito e afeto, em total consonância com os novos tempos. Conforme informações disponíveis no *site* do canal, “Mais que programação sobre saúde, decoração, culinária, moda, beleza, debate,

documentários e realities, o GNT abre espaço para discussões, traz novos olhares e estimula a mulher a querer se reinventar” (GNT, 2017). A necessidade de saber mais sobre o canal nos conduziu ao levantamento das séries ficcionais nele exibidas.

2.4.2 Levantamento das séries ficcionais exibidas no GNT

A aproximação com as séries exibidas no GNT pautou-se pela concentração na ficção brasileira, excluindo-se do levantamento, desde já, as séries estrangeiras, as documentais, bem como séries de *reality*, que tratam de decoração, organização, culinária, dentre outros, que correspondem à significativa parte da grade da programação do canal.

Na busca pelo rol das séries exibidas, registramos um aspecto que logo nos chamou a atenção: a divergência entre a listagem de séries do *site* GNT e a que consta na plataforma GNTplay, que concentra o conteúdo para assistir *on demand*. Enquanto no GNTplay estão disponíveis apenas 13 séries do canal, no *site* do GNT a lista indica 18 produções, entre séries documentais e ficcionais, mas algumas ausências surpreendem: não há menção à mais antiga (*Mothern*), a outras mais recentes (*Beleza S/A*; *Copa Hotel*; *Surtadas na Yoga*, exibidas em 2013-2014), nem às exibidas a partir de 2016.¹⁴ Ou seja, ambos os canais de informação estão desatualizados. Com isso, a uniformidade da comunicação por parte do canal ficou prejudicada.

Em conformidade com as novas dinâmicas espetatoriais a partir da difusão da banda larga, ampliou-se a assistência de programas por meio de plataformas *VoD*, e o GNT tem investido nessa tecnologia,¹⁵ como informa Cavalcanti (2016), trazendo, inclusive, a declaração de Novaes, gerente de marketing do canal, acerca do assunto.

“A ampliação do consumo através de diferentes telas, na hora e local que o público determina, impulsiona um conteúdo cada vez mais dinâmico e necessariamente antenado com as novas tecnologias”, afirmou a gerente. Apesar de ser um novo formato, a audiência através dessa plataforma pode ser medida – e apresentam números significativo para o canal, conquistando 13% do consumo do serviço. (CAVALCANTI, 2016).

¹⁴ No *site* do GNT, no *menu* Séries, constam: *3 Teresas*; *A Vida de Érica* (série canadense); *Amor Veríssimo*; *Animal*; *As Canalhas*; *Compulsão* (série documental); *Downton Abbey* (série britânica); *Lili, a Ex*; *Os Homens são de Marte e é pra lá que eu vou*; *Questão de Família*; *Sessão de Terapia*; *Muitos Anos de Vida* (série documental); *Amores Livres* (série documental); *Odeio Segundas*; *Romance Policial - Espinosa*; *Tempero Secreto*; *Terceiro Sinal* (série documental); *Vizinhos*. (GNT, 2017). Por sua vez, no GNTplay, estão disponíveis apenas 13 séries do canal: *3 Teresas*; *Amor Veríssimo*; *Animal*; *As Canalhas*; *Lili, a Ex*; *Odeio Segundas*; *Os Homens são de Marte...*; *Questão de Família*; *Romance Policial: Espinosa*; *Sessão de Terapia*; *Surtadas na Yoga*; *Tempero Secreto* e *Vizinhos* (GNTplay, 2017).

¹⁵ Embora não seja nosso foco de análise, registramos que, em 2017, o GNT liberou algumas séries internacionais apenas no catálogo do GNTplay: *Adidas X Puma*; *Vitória: a Vida de uma Rainha*; *Catastrophe: Sem Compromisso*; *A Grande Coleção*, dentre outras.

Como percebemos, a comparação dos canais institucionais de informação (*site* GNT e plataforma GNTplay) não foi suficiente para contemplar a totalidade das séries já exibidas no canal, talvez por questões de direitos de exibição e uso de imagem e/ou direitos autorais, já que não conhecemos as lógicas e os processos próprios de cada produção e sua veiculação. Por isso, foi necessário recorrer a outros *sites*, dentre os quais destacamos o Banco de Séries (2017), lócus no qual a busca por “séries do GNT” apresentou 46 resultados, incluindo *realities* e séries documentais, excluídos do nosso campo de interesse.

Complementando as listagens oficiais do GNT encontradas no *site* institucional e na plataforma GNTplay com as informações obtidas no Banco de Séries, chegamos ao total de 18 ficções nacionais exibidas entre 2006 e 2017, totalizando 32 temporadas, entre temporadas de estreia e de continuação. É necessário destacar que a metade das produções (nove) teve sequência, gerando 14 temporadas ao todo (entre 2ª e 3ª temporadas). Nenhuma das produções chegou à quarta temporada. A seguir, apresentamos uma breve descrição das séries ficcionais e, por fim, aprofundamos a análise desses dados.

Conforme informações disponibilizadas em material de divulgação do próprio canal, os investimentos na produção de teleficção começaram em 2012, porque “a ficção ‘fala’ com as mulheres independente da sua classe social, econômica ou cultural” (GNT, 2013). E, ainda, “a ficção original tem temas com aderência ao universo feminino e é feita pensando no momento de fantasia que a mulher quer ter diante da TV” (GNT, 2013).

No entanto, apesar dessa informação temporal, consta no Banco de Séries e outros *sites* que a primeira série de ficção nacional do canal entrou no ar bem antes, em 2006. *Mothers* (2006-2008) abordava o equilíbrio entre criação dos filhos e vida pessoal e profissional das mães. Inspirada no livro *Mothers: manual da mãe moderna*, que, por sua vez, surgiu a partir de um *blog* sobre maternidade, a série teve três temporadas nas quais as personagens Mariana (Fernanda D’Umbra), Beatriz (Juliana Araripe), Luiza (Melissa Vettore) e Raquel (Camila Raffanti) se desdobravam para conseguir conciliar todas as atividades, em meio a uma avalanche de informações sobre a melhor forma de criar os filhos. A série foi indicada ao *International Emmy Awards* 2007, além de ter sido o único programa brasileiro selecionado para o *International Public Television* (INPUT), também em 2007.

Depois de um hiato de três anos desde a última temporada dessa série, a produção de ficção no canal intensificou-se em 2012, ao que parece em decorrência da Lei 12.485/2011 (conhecida como “Lei do Cabo”), que determinou a veiculação de conteúdo nacional na TV paga, com o intuito de valorizar a cultura brasileira e estimular a produção e circulação de conteúdos audiovisuais produzidos no Brasil. Com isso, os canais qualificados, termo que

denomina aqueles que veiculam preferencialmente filmes, séries, documentários e animações, como é o caso do GNT, ficaram obrigados a exibir semanalmente, em horário nobre, três horas e meia de conteúdos audiovisuais brasileiros, das quais metade oriunda de produtora brasileira independente.

Em 2012, estreou *Sessão de Terapia*, adaptação brasileira da série israelense *BeTipul*, produção que gerou diversas adaptações internacionais, dentre eles o americano *In Treatment* (HBO). Com três temporadas (2012-2014), a série tinha como cenário um consultório de psicanálise e acompanhava o cotidiano profissional e pessoal do terapeuta Theo (Zécarlos Machado), exibindo a cada dia a história de um de seus pacientes.

O ano de 2013 teve estreia de cinco séries no canal: além de *3 Teresas*, foram lançadas *As Canalhas*, *Surtadas na Yoga*, *Copa Hotel* e *Beleza S/A*.

Inspirado no livro *Canalha, substantivo feminino*, de Martha Mendonça, o seriado *As Canalhas* (2013-2015) trouxe como mote as crueldades cometidas pelas mulheres no afã de alcançar as metas. Com humor negro, a série teve três temporadas, nas quais cada episódio apresentava a história de uma personagem feminina e suas condutas destoantes da ética e da moral.

Três mulheres, mas aqui da mesma geração, protagonizam *Surtadas na Yoga* (2013-2014), produção ambientada na academia em que Jessica (Fernanda Young), Ana Maria (Flávia Garrafa) e Marion (Anna Sophia Folch) praticam a modalidade. Os encontros das três amigas nas aulas são um bálsamo na loucura do dia a dia, que elas procuram viver com independência, equilíbrio e humor. O seriado teve duas temporadas e foi cancelado devido à baixa audiência, conforme informações divulgadas pela *Folha de S. Paulo* (2014).

Copa Hotel (2013) teve duas temporadas mostrando as dificuldades de Frederico Gonzales (Miguel Thiré) para assumir e manter em funcionamento um hotel em Copacabana, herdado do pai. A trama trazia uma miscelânea de personagens, desde hóspedes ricos a prostitutas, unindo drama, humor, sexo e romance.

A discussão sobre a busca da eterna juventude e a rigidez dos padrões estéticos foi o mote para a série *Beleza S/A* (2013), alicerçada na rotina de uma clínica de cirurgia plástica. Com humor e pitadas de drama, os sócios e médicos Alex (Antonio Petrin), Jairo (Antonio Saboia) e Cleo (Gabriela Carneiro da Cunha) atendem os pacientes e reforçam ou questionam o peso da aparência na contemporaneidade, trazendo debates sobre ética e limites da medicina.

Em 2014, também foram ao ar cinco novas produções: *Animal*; *Questão de Família*; *Amor Veríssimo*; *Lili, a Ex* e *Os Homens são de Marte... e é pra lá que Eu Vou*. Além dessas,

tiveram continuidade *As Canalhas*, *Surtadas na Yoga* e *3 Teresas*, com suas segundas temporadas.

Questão de Família (2014-2015, 2017) abordou a vida do juiz Pedro Fernandes (Du Moscovis) em sua rotina de trabalho na vara de família, acompanhando casos de divórcio e outros dramas que lhe fazem lembrar suas próprias questões familiares mal resolvidas.

Em um misto de aventura e ficção científica, *Animal* (2014) parece ter destoadado do *ethos* do canal. Protagonizada por Edson Celulari no papel de Paulo Gil, biólogo que sofria de um raro distúrbio psicológico que faz com que seus portadores pensem ser animais, a série teve apenas uma temporada no GNT e foi logo cancelada, mas parece ter interessado à TV Globo, onde virou um telefilme. Como informou a colunista Patrícia Kogut (2015), a emissora carioca autorizou o autor Paulo Nascimento a escrever a segunda temporada do seriado com a supervisão de Silvio de Abreu.

A temática dos relacionamentos amorosos, vista sob variados prismas, fez-se presente em três estreias do ano de 2015: *Amor Veríssimo*; *Lili, a Ex* e *Os Homens são de Marte... e é pra lá que Eu Vou*.

O seriado *Amor Veríssimo* (2014-2015) adaptou crônicas de Luís Fernando Veríssimo sobre relacionamentos amorosos em diferentes idades e situações, somadas a depoimentos baseados em histórias reais. Com bom humor, o estilo da série, buscando conferir uma aparência de real, apresentava os atores, sentados em um sofá/poltrona, narrando suas histórias para a câmera, assemelhando-se bastante ao recurso utilizado na série americana *Modern Family* (ABC, 2009-atual).

A inspiração também veio de outra arte no caso de *Lili, a Ex* (2014; 2016), baseada nas tirinhas de quadrinhos de mesmo nome de Caco Galhardo. Lili (Maria Casadevall) não se conforma com o fim do seu casamento com Reginaldo (Felipe Rocha) e vive aprontando loucuras de toda ordem para estar perto dele e atrapalhar a sua vida.

Criada e estrelada pela atriz Mônica Martelli, a série *Os Homens são de Marte... e é pra lá que Eu Vou* ¹⁶ (2014-2015; 2017) teve três temporadas e surgiu a partir do filme produzido para o cinema (2014), que, por sua vez, se originou do monólogo de mesmo nome que ficou mais de uma década em cartaz no teatro. A história da empresária Fernanda, que trabalha produzindo festas de casamento ao tempo em que sonha com o seu, tem feito muito sucesso – especula-se que a quarta temporada já foi garantida. As temáticas da busca pelo par

¹⁶ O título faz referência ao best-seller de autoajuda *Homens são de Marte, Mulheres são de Vênus*, de John Gray, cujo intuito é orientar homens e mulheres a lidar com as diferenças, readaptar a própria conduta e alcançar, assim, relacionamentos mais satisfatórios. Publicado em 1992, o livro vendeu mais de quinze milhões de exemplares em 43 idiomas, conforme Rüdiger (2013).

perfeito e dos caminhos e descaminhos das relações amorosas dessa comédia romântica ganharam também uma *websérie*. Em *Os Homens são de Marte... na Terapia* (2017), ela comenta sobre desdobramentos dos acontecimentos de cada episódio da série, olhando para a câmera, como se o espectador fosse o terapeuta.

O ano de 2015 trouxe uma queda no número de estreias (foram três – *Odeio Segundas*, *Romance Policial: Espinosa* e *Vizinhos*), decréscimo que vai se acentuando nos anos seguintes: em 2016 foram duas estreias nacionais (*Tempero Secreto* e *Lúcia McCartney*) e em 2017, até o meio do ano, houve apenas uma estreia (*Edifício Paraíso*).

Odeio Segundas (2015) teve uma temporada e se passava em um escritório onde trabalhavam os sete colegas vividos pelos atores Marisa Orth, Fernanda Paes Leme, Thiago Rodrigues, Anderson Müller, Carol Machado, Lyv Ziese e Flavio Pardal. Inspirada na série estadunidense *The Office* (NBC, 2005-2013), a produção nacional destacou-se pelo bom texto ao explorar os clichês típicos do ambiente de trabalho com talento para extrair humor do cotidiano corporativo.

A série *Romance Policial: Espinosa* (2015) foi uma adaptação do livro *Uma Janela em Copacabana*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, em que o delegado Espinosa (Domingos Montagner) investigava casos de assassinatos de policiais de Copacabana, bairro no qual é ambientada a produção. Com uma temporada, teve oito episódios.

Com direção de Luiz Villaça e com os mesmos roteiristas de *3 Teresas*, *Vizinhos* (2015) explorava o conflito de gerações e a síndrome do ninho vazio. Com a partida dos filhos adultos, o casal vivido por Marcello Airoldi e Bianca Byington percebe que a casa ficou muito grande para eles. A casa vizinha, também de propriedade do casal, é alugada para uma república de estudantes com cinco jovens moradores entre 19 e 24 anos. Buscando recomeços, o casal propõe trocar as moradias, o que se torna o pontapé para diferentes reinvenções do casal e dos jovens, tematizadas pela passagem do tempo.

Em 2016, o canal exibiu *Lúcia McCartney*, série inspirada no conto homônimo do escritor Rubem Fonseca, que conta a história de Lúcia (Antônia Moraes), uma garota de programa sonhadora e apaixonada pelos Beatles, que divide um apartamento com outras duas colegas em Ipanema até a chegada do misterioso José Roberto (Eduardo Moscovis), que muda seu destino.

Com vários programas de culinária, o GNT produziu e exibiu ainda o *Tempero Secreto*, que conta a história da ex-publicitária Cecília (Alessandra Maestrini) que, mesmo sem muito conhecimento gastronômico, abre um restaurante, contando com a ajuda da avó. O afastamento desta por problema de saúde obriga a nova *chef* a inventar novidades. Na chave

do humor, a série procura fazer graça dos excessos das novas modas gastronômicas: a personagem cria uma farsa do “frango caseiro” ao divulgar um molho à base de sachê de macarrão instantâneo, que se torna um sucesso.

Finalmente, chegamos a 2017, ano de estreia da série *Edifício Paraíso*, onde moram cinco casais que passam a noite discutindo a relação, entre brigas e confusões. Cada apartamento traz um mundo – bem explorado também pela cenografia e pelas decorações totalmente diferentes conforme cada personalidade –, onde se desenvolve o cotidiano dos casais com humor, ironia e realismo, mas principalmente, sem estereótipos românticos.

Diante desses dados, a análise da tabela a seguir nos apresenta um interessante panorama do perfil de produções ficcionais do canal GNT no decorrer de 12 anos.

Tabela 1 – Séries de ficção exibidas no canal GNT (2002-2017)

ANO	ESTREIA	CONTINUAÇÕES
2006	<i>Mothern*</i>	–
2007	–	<i>Mothern</i> (2ª temp.)
2008	–	<i>Mothern</i> (3ª temp.)
2012	<i>Sessão de terapia*</i>	–
2013	<i>3 Teresas</i> <i>As Canalhas*</i> <i>Beleza S/A</i> <i>Copa Hotel</i> <i>Surtadas na Yoga</i>	<i>Sessão de Terapia</i> (2ª temp.)
2014	<i>Amor Veríssimo*</i> <i>Animal</i> <i>Lili, a Ex*</i> <i>Os Homens são de Marte...*</i> <i>Questão de Família</i>	<i>3 Teresas</i> (2ª temp.) <i>As Canalhas</i> (2ª temp.) <i>Sessão de Terapia</i> (3ª temp.) <i>Surtadas na Yoga</i> (2ª temp.)
2015	<i>Odeio Segundas*</i> <i>Romance Policial: Espinosa*</i> <i>Vizinhos</i>	<i>Amor Veríssimo</i> (2ª temp.) <i>As Canalhas</i> (3ª temp.) <i>Os Homens são de Marte...</i> (2ª temp.) <i>Questão de Família</i> (2ª temp.)
2016	<i>Lúcia McCartney*</i> <i>Tempero Secreto</i>	<i>Lili, a Ex</i> (2ª temp.)
2017	<i>Edifício Paraíso</i>	<i>Os Homens são de Marte...</i> (3ª temp.) <i>Questão de Família</i> (3ª temp.)
TOTAL	18 ficções	9 ficções tiveram continuação 14 temporadas ao todo (entre 2ª e 3ª temporadas)

* Adaptações/inspirações.

Fonte: Construção da autora para esta pesquisa.

Em primeiro lugar, salta à vista a interrupção de exibições de ficções inéditas entre 2009-2011, período no qual não houve série nova ou mesmo lançamento de novas temporadas. Se excluirmos essa lacuna temporal e considerarmos apenas os nove anos em que

houve estreias de produtos ou temporadas em sequência (2006-2008 e 2012-2017), verificamos que o canal alcança a média de duas estreias de produções ficcionais brasileiras por ano. Se levarmos em conta ainda as continuações de temporada, a média de produções sobe para 3,55 por ano.

Como resta evidente, de 2006 a 2008, a produção ficcional parecia dar os primeiros passos, mas é a partir de 2012 que ela toma fôlego e se lança, vigorosa, rumo à exibição na TV e nas plataformas digitais.¹⁷ Nesses últimos e frutíferos seis anos (2012-2017), foram 17 novas séries, o que representa uma média de 2,83 por ano. Se considerarmos ainda as temporadas de continuação para englobar todos os lançamentos do canal (17 inéditos e 12 temporadas de sequências), o canal alcança a média de 4,83 lançamentos por ano desde 2012, não por acaso o ano em que entrou em vigor a Lei do Cabo. Os efeitos da lei restam irrefutáveis, a julgar pela grande concentração de estreias (22) no triênio 2013-2015 (13 inéditos, nove continuações). Entretanto, sofreram retração no biênio seguinte devido, talvez, ao impacto da grave crise político-econômica que assola o país.¹⁸

Ainda assim é de se ressaltar que entre as 18 produções ficcionais exibidas no espaço de 11 anos, mais da metade (nove) tiveram sequência em outras temporadas, dentre as quais cinco chegaram à terceira temporada: *Mothers*; *As Canalhas*; *Os Homens são de Marte...*; *Questão de Família* e *Sessão de Terapia*. Apesar de não termos dados concretos sobre o processo de decisão acerca da manutenção de produções, é certo que a audiência do público é definidora, razão pela qual a continuidade de tantas produções nos indica um caminho de acertos entre o perfil e a preferência do público pelas ficções que vêm sendo exibidas. Mas também é mister indicar que nenhuma das séries alcançou a quarta temporada até 2017.

Vale ressaltar também que nove séries, ou seja, metade das que foram exibidas, foram originalmente criadas para outros meios e transpostas e adaptadas para séries de TV: desde *blogs*, livros, peças de teatro ou outros seriados.

A tabela a seguir ilustra as temáticas trabalhadas pelas produções analisadas.

¹⁷ Cabe registrar que, durante o desenvolvimento da pesquisa, houve a mudança de plataforma de *streaming* do canal GNT, bem como todos os outros canais da Globosat. Anteriormente era o Muu que concentrava o conteúdo, sendo considerado o primeiro serviço de TV *everywhere* do Brasil. O Muu funcionou de 2011 a 16 de maio de 2014. A partir dessa data, entrou o Globosat Play, que, segundo informações disponíveis no *site*, funciona como um aglomerador (ou um guarda-chuva) para todos os canais Globosat, oferecendo, além do vídeo sob demanda (VoD), a programação completa da TV 24 horas para assinantes da Net, Sky, ClaroHDTV, Oi TV, Vivo, Algar, Multiplay, Net Angra, ORM Cabo, Net Foz, Life e TCM.

¹⁸ Não tivemos retorno do GNT acerca dos questionamentos e nem conseguimos entrevista.

Tabela 2 – Temáticas das séries ficcionais nacionais exibidas no GNT (2006-2017)

SÉRIE	GÊNERO	PRINCIPAIS TEMÁTICAS
<i>Animal</i>	Aventura	Retorno à origem, distúrbios psicológicos, corrupção
<i>As Canalhas</i>	Comédia	Relacionamentos, intrigas, ética
<i>Beleza S/A</i>	Comédia	Beleza, sexo, ética
<i>Surtadas na Yoga</i>	Comédia	Corpo, sexo, busca do equilíbrio
<i>Lili, a Ex</i>	Comédia	Casamento, ciúme, confusões
<i>Odeio Segundas</i>	Comédia	Convivência, ambiente corporativo, sexo
<i>Tempero Secreto</i>	Comédia	Ética, desemprego, reputação/imagem
<i>Mothern</i>	Comédia dramática	Maternidade, vida profissional, família
<i>3 Teresas</i>	Comédia dramática	Convivência intergeracional, família, busca da felicidade
<i>Vizinhos</i>	Comédia dramática	Convivência intergeracional, juventude, síndrome do ninho vazio
<i>Edifício Paraíso</i>	Comédia dramática	Relacionamento, sexo, traição
<i>Amor Veríssimo</i>	Comédia romântica	Relacionamentos amorosos, conquista, traição
<i>Os Homens são de Marte...</i>	Comédia romântica	Busca e gestão dos relacionamentos amorosos
<i>Sessão de Terapia</i>	Drama	Problemas do cotidiano, conflitos, ética
<i>Copa Hotel</i>	Drama	Sexo, intrigas, convivência
<i>Questão de Família</i>	Drama	Questões jurídicas, divórcio, conflitos familiares
<i>Lúcia McCartney</i>	Drama	Prostituição, sexo, assassinato
<i>Romance Policial: Espinosa</i>	Policial	Assassinatos, polícia, investigação

Fonte: Construção da autora para esta pesquisa.

Analisando as temáticas, podemos perceber que a grande maioria das séries versa sobre temas ligados ao cotidiano, conforme tendência (JOST, 2012) já comentada no item 1.7. Além disso, observa-se a forte presença da abordagem dos relacionamentos amorosos e/ou sexuais, tangenciando ou constituindo a temática principal da narrativa. Ao que parece, tratam-se de assuntos ainda caros às mulheres, público-alvo principal do canal, que, apesar da maior independência e desenvolvimento profissional, ainda concedem especial relevância ao relacionamento amoroso e ao casamento, e gostam de assistir ficções com as quais possam se identificar e se divertir.

Nesse ponto, é importante destacar a preponderância das comédias, que respondem por 66% das séries do canal, no seu tipo clássico do humor puro ou combinado com drama ou romance. O drama é o segundo gênero com maior presença, equivalendo a 22% das produções nacionais. O gênero policial e a aventura, mais incomuns no canal, correspondem a 6%, cada um.

Esses números do GNT indicam que, com o respaldo do Grupo Globo e da operadora Globosat, o canal segue em compasso com o desenvolvimento da TV paga no Brasil, na qual o aumento da produção ficcional brasileira tem sido inconteste.

Analisando os números das ficções televisivas brasileira na TV paga do Brasil, Ligia Lemos (2015) indica que o tímido número de duas produções exibidas em 2005 – *Cilada* (Multishow) e *Mandrake* (HBO) – salta para 22 ficções em 2013. A partir dos dados do Anuário Obitel 2016, podemos acompanhar esse avanço, comparando esse cenário inicial com as produções exibidas em 2015, quando o total de séries nacionais inéditas exibidas na TV paga aumenta para 27 produções. Ou seja, nesse espaço de onze anos (2005-2015), a quantidade de produção de séries nacionais na TV paga se deslocou de duas para 27 produções, o que representa um incremento da ordem de 1.250%. Dessas 27 séries nacionais exibidas em 2015, na televisão por assinatura, sete delas foram exibidas no GNT,¹⁹ que divide com o Multishow a liderança de séries nacionais, seguidos pela HBO (três títulos nacionais); Canal Brasil e Fox (ambos com dois); Play TV, FX Brasil, Space, AXN, Sony e Warner (com um título cada um).

Por trás dos números, trata-se de uma política pública bem-sucedida no sentido de aumentar a produção de conteúdo audiovisual nacional de TV a cabo, impactando fortemente nesse cenário. Dentre as alterações decorrentes, Lopes e Mungoli (2013, p. 29) apontam: o desenvolvimento do setor, com o crescimento da quantidade de produtoras independentes; a maior exigência de qualificação; a migração de profissionais de outros meios (como publicidade e cinema) para a televisão; e o avanço dos recursos disponíveis para a produção televisiva.

Analisando a fase de sucesso das séries, Silva (2014) também enfatiza a questão da migração de profissionais do cinema para a televisão, acarretando maior qualidade e a adesão de públicos cada vez maiores, que desenvolvem novas dinâmicas espectatoriais a partir desse contexto tecnológico facilitado pela internet.

A questão do desenvolvimento das formas narrativas contemporâneas está diretamente relacionada à emergência da televisão como espaço possível de qualidade artística – e qualidade aqui entendida mais como discurso valorativo que característica ontológica –, e isso não pela superação do cinema como meio audiovisual artisticamente legitimado, mas pelo investimento na singularidade estilística das séries no panorama audiovisual de hoje. (SILVA, 2014, p. 245).

¹⁹ Os títulos exibidos pelo GNT em 2015 foram *Amor Veríssimo* (2ª temporada); *As Canalhas* (3ª temporada); *Odeio Segundas*; *Os Homens são de Marte... e é pra lá que Eu Vou* (2ª temporada); *Questão de Família* (2ª temporada); *Romance Policial: Espinosa e Vizinhos*.

Partilha do mesmo entendimento o diretor Luiz Villação, que destaca o impacto da Lei do Cabo, que ocasionou maior produção de conteúdo nacional nos canais, como forma de melhorar a qualidade das produções e gerar influências recíprocas: “essa abertura do canal a cabo vai influenciar a TV aberta, que vai influenciar o cabo, que vai influenciar o cinema” (VILLÃO, 2013). A forte influência do cinema, aliás, é um ponto crucial na obra do diretor, que admite sua intenção de fazer produtos televisivos semelhantes à estética cinematográfica.

3 Teresas foi – acho que pra todo mundo que fez, e não sou só eu, atores, não, equipe também – foi... é um marco assim. Foi realmente a possibilidade de fazer uma comédia e uma busca disso que eu te falei, da atuação de um jeito que eu acredito muito, dos tempos, de uma direção de arte absolutamente inteirinha feita em locação, então com aquela superverdade da casa que existe, não é estúdio, então, de uma aproximação muito forte com o cinema. E isso é muito encantador. (VILLÃO, 2013).

A qualidade, culturalmente considerada, sempre precisa estar atrelada ao seu valor comercial para ser rentável e ter durabilidade na emissora. Conforme Esquenazi (2011, p. 47) explica, o produto televisivo circula no interior da economia cultural, que importa nas decisões acerca de significações, prazeres e identidades sociais.

As séries televisivas são, sem falsa modéstia e de maneira perfeitamente explícita, um objeto inegavelmente cultural e econômico; a sua produção implicará obrigatoriamente um acordo econômico-cultural entre diferentes parceiros. Mais precisamente, a história da produção de uma série será sempre a história de produtores depositários de um projeto cultural, que tentam fazê-lo reconhecer como um projeto igualmente econômico por difusores e anunciantes. (ESQUENAZI, 2011, p. 48).

Dessa forma, o autor reconhece a dupla face da produção de séries, como produto e cultura, ao tempo que vê na TV a cabo o desenvolvimento temático e estilístico fomentado pela redução da vigilância, quando estereótipos e convenções são abandonados e nichos específicos surgem.

De fato, o espaço da TV paga possibilita uma maior liberdade criativa e a experimentação de novos modelos, constituindo-se, dessa forma, em locus mais flexível que a rede aberta.

3 TRÊS GERAÇÕES EM CENA: A SÉRIE *3 TERESAS*

A partir de agora, passamos a abordar a série objeto de análise, trazendo as principais informações sobre a produção: horário, tempo e emissora de exibição, responsável pela concepção e direção, quantidade de temporadas, processo de trabalho, repercussão e crítica. Diante do interesse na construção de sentidos, procuramos também vislumbrar a construção do discurso visual atentando à locação, à direção de arte e à fotografia, bem como à vinheta de abertura da série e à trilha sonora.

Concebida e dirigida por Luiz Villaça, a série *3 Teresas* teve duas temporadas exibidas no horário das 22h30 do canal por assinatura GNT da rede Globosat, em 2013 e 2014. Atualmente, continua disponível pela plataforma GNTplay para TV por assinatura²⁰.

Trata-se de uma coprodução da BossaNovaFilms com o GNT, cuja trama se passa em São Paulo na atualidade e tem como tema o cotidiano e a convivência feminina de três mulheres homônimas pertencentes a diferentes gerações (avó, mãe e filha), cujos apelidos a identificam: Teresinha (vivida na ficção por Claudia Mello)²¹ é a mais velha, aposentada e mãe de Teresa (Denise Fraga), que, por sua vez, tem em torno de 40 anos, é vitrinista e recém-separada do marido Ringo (Enrique Diaz), com quem tem a filha Tetê (Manoela Aliperti), estudante adolescente às voltas com o primeiro namorado, o início da vida sexual e decisões acerca do futuro.

Figura 4 – Teresinha, Teresa e Tetê: as *3 Teresas*

Fonte: Plataforma GNTplay (2015).

²⁰ A série está disponível na plataforma digital GNTplay: <<http://globosatplay.globo.com>>.

²¹ A partir das entrevistas realizadas, elaboramos sucintos perfis sobre as atrizes que vivem as três Teresas. Ver Apêndice C.

No primeiro episódio da série, a Teresa vivida por Denise Fraga está decidida a se separar de Ringo, e eles combinam que ele sairá de casa. Ao retornar depois do trabalho, ele permanece em casa e se recusa a sair. Ela, então, decidida a começar uma nova fase em busca de sua “vista para o mar”, pega alguns pertences e parte com sua filha para morar na casa da mãe, Teresinha. Com isso, tem início a narrativa definida pela emissora como:

Uma série sobre a convivência, na mesma casa, de três gerações de mulheres, apoiando e enlouquecendo umas às outras, dividindo o mesmo espaço e o mesmo nome. Três visões muito particulares de mundo, três olhares diferentes para problemas semelhantes, em um programa repleto de humor, sentimentos e deliciosos conflitos. (GNT, 2013a).

Um maior aprofundamento no cotidiano ficcional da série é apresentado na finalização desse capítulo (item 3.7).

3.1 Concepção e direção

Para entender os efeitos de sentido produzidos a partir da série, precisamos levar em conta o lugar de fala, pois “o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz” (ORLANDI, 2009, p. 39). A relação entre texto e contexto é importante para investigar as escolhas, os significados e a construção do feminino em meados da segunda década do século XXI. As vozes femininas são enunciadas a partir de um certo lugar – o canal GNT – e surgem a partir da concepção de Luiz Villça, que comandou a escrita dos roteiros e também dirigiu a série. Por isso, buscamos apresentar uma sintética biografia do profissional com o propósito de entender seu lugar de fala, incluindo uma breve retomada de seus trabalhos.

Nascido em 1965, a influência da televisão e do cinema foi decisiva na sua trajetória. Villça conta que cresceu em frente à TV, acompanhando os poucos canais abertos disponíveis em meados da década de 1970 e início de 1980, quando não existia canal a cabo e muito menos internet. Encantado pelo audiovisual, enxergava a televisão e o cinema como algo “meio mágico”, até que, por volta dos 17 anos, percebeu que poderia fazer disso sua profissão. Graduou-se em Publicidade e Propaganda pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) de São Paulo e começou a trabalhar em publicidade, mas sempre teve o cinema como sua inspiração e sua meta. Nas suas palavras, “fazia publicidade para ter dinheiro para fazer curta. [...] Minha paixão é o cinema. A televisão que eu faço e que eu tento fazer é muito próxima do cinema” (VILLÇA, 2013).

Seu encontro com a atriz Denise Fraga²² rendeu uma sólida parceria na vida pessoal e profissional. Casados há mais de vinte anos, a união rendeu dois filhos e diversos projetos profissionais, dentre os quais a produtora Nia Filmes, fundada em 1998 pelo casal.

A estreia como diretor de programas de TV aconteceu em 1996 no SBT: *E agora, Lulu?* foi considerado o primeiro Especial de Natal do SBT.

Depois disso, Villaça trabalhou na TV Globo, onde ficou por 12 anos, período no qual se notabilizou, sobretudo, pela direção do quadro *Retrato Falado* (Globo, 1999-2001; 2003-2005), exibido no programa dominical *Fantástico*, protagonizado por Denise Fraga, que tinha como inspiração histórias que teriam sido vividas pelos telespectadores. O quadro se tornou um grande sucesso de audiência, o que explica o prolongado tempo em que se manteve em exibição, contando 173 histórias de mulheres da vida real com seus dramas e alegrias. Conforme informações disponíveis no *site* Memória Globo (2017), a atração ficou no ar até 2001, quando ganhou o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) na categoria Humor. Mesmo com o fim da exibição, os telespectadores continuaram a solicitar a volta do programa e a enviar histórias para serem encenadas, razão pela qual o quadro voltou a ser exibido em 2003, mantendo-se até 2005.

A parceria com Denise Fraga gerou, ainda, os quadros: *Copas de Mel* (Globo, 2002-2006); *Dias de Glória* (Globo, 2003); *Fazendo História* (Globo, 2004); *Te Quiero, América* (Globo, 2007) e *Norma* (2009). Em 2014, a série *A Mulher do Prefeito* (Globo, 2013) foi indicada ao Emmy Awards International (UOL, 2014).

Com a aprovação da chamada Lei do Cabo (2011) e o maior incentivo às produções nacionais, Villaça criou e dirigiu a série *3 Teresas e Vizinhos* (2015), que também enfocava o conflito de gerações, ambas exibidas no GNT com coprodução da BossaNovaFilms,²³ produtora da qual é sócio e um dos diretores, transitando entre TV, cinema, teatro e publicidade.

No cinema, dirigiu quatro filmes: *Por Trás do Pano* (1999), *Cristina quer Casar* (2003), *O Contador de Histórias* (2009) e *De Onde eu Te Vejo* (2016). Dirigiu também as peças *Sem Pensar* (2011), de Anya Reis, e *A Descida do Monte Morgan* (2013), de Arthur Miller, além de centenas de filmes publicitários ao longo de sua carreira.

²² Ver perfil da atriz no Apêndice C.

²³ A BossaNovaFilms é bastante reconhecida no meio publicitário, já tendo produzido mais de 2.000 filmes publicitários para anunciantes como Unilever, P&G, Banco Itaú, Banco do Brasil, Bradesco, Caixa, GM Motors, Ford, Citroen, Danone, Nestlé, Ambev, Coca-Cola, dentre outros, com muitas premiações em festivais internacionais de publicidade (BOSSANOVAFILMS, 2017).

Foi dele a ideia da série *3 Teresas* a partir da sua experiência em *Retrato Falado* e nos quadros seguintes, que lhe proporcionaram um maior traquejo na abordagem dessa “crônica feminina”, como ele denomina. Depois de *Norma*, ele começou a pensar em fazer uma série sobre mulheres, mas ainda sem muito foco. Em entrevista a Marília Gabriela, declarou: “sempre tive essas três Teresas na cabeça” (VILLAÇA, 2013). Segundo ele, é encantador falar de mulheres, abordar essas três gerações possíveis e explorar a riqueza do cruzamento das três idades. Aos poucos, a ideia foi tomando força até ser apresentada ao canal GNT, que decidiu desenvolver o projeto. E assim começou *3 Teresas*, como declarou em entrevista para esta pesquisa:

Quando apareceu a possibilidade de desenvolver uma coisa para o GNT, que era o *3 Teresas* que eu tinha na cabeça, alguns desses parceiros meus não podiam por outros compromissos, e daí eu comecei a ir atrás de autores que batessem comigo para o que eu esperava de *3 Teresas* [...] *3 Teresas*, na verdade, é minha série mais querida, da vida, que é onde eu mais achei que chegou no que eu gostaria em termos de profundidade, em nível de texto, de atuação... Mulher é um assunto que é absoluto, que sempre me interessou, que tudo que eu fiz na minha vida a mulher é muito forte. (VILLAÇA, 2017).

Além da temática do cotidiano feminino recorrente na obra, outra característica de Villaça é a preocupação com o tom, que associa drama a humor em um naturalismo “fabricado”, encenado por atores: “Esse tom é o tom que me agrada, que é um cotidiano de verdade, e que você brinca um pouco. Eu sempre falo em entrevista que eu adoro quando você assiste àquele filme ou àquela série que você ri chorando ou chora rindo. E acho que *3 Teresas* a busca é isso” (VILLAÇA, 2017).

Apesar de transitar entre diferentes tipos de mídia, ele se declara encantado pelo cinema, cuja estética norteia seus trabalhos e escolhas. Em *3 Teresas*, os tempos, os silêncios, a busca do realismo, por exemplo, revelam uma aproximação com a sétima arte.

A ideia original das três gerações de mulheres da mesma família em convivência faz parte do seu imaginário há muito tempo, como ele informou (VILLAÇA, 2017). No entanto, foi nos anos de 2012 a 2014 que a série se materializou, espaço de tempo que envolveu o processo de preparação e escrita (iniciado em 2012), produção e veiculação (2013-2014) no canal GNT, da rede Globosat.

3.2 Temporadas, crítica e audiência

Até o encerramento da escrita desta tese, *3 Teresas* contava com duas temporadas exibidas, cada uma com 13 episódios semanais²⁴ com cerca de 20 minutos de duração, totalizando, assim, até o momento 26 episódios. Houve ampla divulgação em torno da realização de uma terceira temporada que não se concretizou.

O lançamento da primeira temporada ocorreu juntamente com outras três produções no canal (*Copa Hotel*, *As Canalhas* e *Surtadas na Yoga*) no primeiro semestre de 2013. Em entrevista a Mauricio Stycer (2013), a diretora do GNT Daniela Mignani apontava *3 Teresas* como a melhor delas graças ao talento do diretor e à riqueza das personagens. Exibida às quartas-feiras (de 08/05/2013 a 31/07/2013), no horário das 22h30, a primeira temporada foi bem recebida pela crítica especializada. Eduardo Laviano (2013) destacou o “texto espetacular e atuações sob medida”. Lucas Bandos (2015) chamou atenção para a excelência da produção: “Tanto aspectos técnicos, quanto narrativos provam que *3 Teresas* é uma produção nacional acima da média. Um bom roteiro, combinado a um ótimo elenco e a uma bela ideia original [...]”. Por razões como essas, Patrícia Kogut (2013a) a classificou como “um dos melhores lançamentos da temporada cheia de novidades no canal”.

A série recebeu duas importantes indicações: foi finalista da premiação anual da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de 2013, na categoria Televisão²⁵, e ainda no Prêmio Contigo 2015, como Melhor Série em Canal Fechado (DONEDA, 2015).

Além de sucesso de crítica, a primeira temporada também teve boa resposta de audiência. Conforme Kogut (2013b) anunciou, *3 Teresas* ocupou o primeiro lugar na TV paga entre mulheres das classes A e B com mais de 18 anos, considerando os dados do Ibope até 12 de junho de 2013. Buscamos informações a respeito da audiência na entrevista com o diretor Luiz Villaça, que informou não dispor de números concretos, mas contou que a primeira temporada foi muito bem, e a segunda nem tanto.²⁶ Na primeira, o maior pico de audiência foi no episódio 10 (“Vende-se”), que se passa todo em um jantar na casa das Teresas e que é comentado no capítulo 6 da parte II desta tese.

²⁴ A primeira temporada foi exibida às quartas-feiras (08/05/2013-31/07/2013), e a segunda foi ao ar nas segundas-feiras (22/09/2014-15/12/2014), sempre às 22h30, com reprises durante a semana ao longo da programação.

²⁵ Concorreram na categoria as séries *Agora sim* (Sony/Mixer); *A menina sem qualidades* (MTV Brasil/Estudios Quanta); *O negócio* (HBO/Mixer); *3 Teresas* (GNT/ BossaNovaFilms) e *Latitudes* (TNT/Losbragas/House Entertainment), sendo esta última a vencedora, conforme informações do *site* Meio e Mensagem (2013).

²⁶ Tentamos entrar em contato com o canal GNT para saber mais informações sobre a série e audiência, mas não obtivemos resposta.

No entanto, a divulgação da série poderia ter sido mais efetiva. Em relação à primeira temporada, Mônica Montone (2013) estranhou o pouco destaque publicitário para uma produção merecedora, na opinião dela: “Enquanto assistia fiquei me perguntando: por que o canal não fez o mesmo estardalhaço com a série como fez com *Sessão de Terapia*?”. Com a reestreia em 2014, a divulgação da série foi ainda menos agressiva. Enquanto vários comerciais anunciavam exaustivamente a estreia de duas novas produções (*Lili, a Ex* e *Os Homens são de Marte e é para Lá que Eu Vou*), não vimos nenhum comercial alusivo à segunda temporada da série *3 Teresas*, apesar de assistirmos frequentemente à programação da emissora. Com surpresa, vimos a informação da estreia da segunda temporada apenas em *lettering*, durante o encerramento de um dos programas do canal. A partir daí, conferimos a programação semanal do GNT no *site* e pudemos confirmar que a série estava voltando. A reestreia também parece ter sido divulgada via *post* promocional em Facebook (figura 5). Assim, a segunda temporada da série estreou no dia 22 de setembro de 2014, sem alarde publicitário. Foi ao ar nas segundas-feiras, às 22h30.

Figura 5 – *Posts* promocionais da série

Fonte: GNT. Fanpage no Facebook (2013, 2014).

Avaliando a segunda fase da série, Sergio Santos (2014) julgou-a como um grande acerto do GNT, ao tempo que destacava o belo roteiro que atrai o espectador aliando drama e comicidade na medida certa. Para ele,

“3 Teresas” foi um dos maiores acertos do GNT em 2013 e a permanência da série na grade do canal em 2014 foi mais do que justa. É muito prazeroso acompanhar esta história tão bem construída, onde três mulheres de diferentes temperamentos têm que enfrentar o cotidiano juntas e se ajudando. Tudo com humor e melancolia nas doses certas, deixando os episódios engraçados e emocionantes ao mesmo tempo. Uma terceira temporada será mais do que bem vinda em 2015. (SANTOS, 2014).

Entre as mudanças na segunda temporada, destacamos o dia de exibição (antes quartas, e depois segundas-feiras) e o alongamento da duração dos episódios: o primeiro deles, por exemplo, teve 28 minutos, enquanto na primeira temporada duravam, em média, 22 minutos. Na segunda, a média sobe para 25 minutos de duração, perfazendo 335 minutos a temporada completa. Isso representa um incremento de 48 minutos em relação à primeira, o que corresponderia a mais de dois episódios, caso se considerasse o tempo médio de cada episódio da leva anterior.

Além do aumento da duração dos episódios da segunda temporada, há outra mudança: as comunicações pelo celular entre as personagens passaram a ser marcadas em *lettering* na tela e não mais em close no aparelho como acontecia na primeira temporada. Por exemplo, aparece na tela o nome do chamador quando Teresa recebe uma ligação e olha para o aparelho. O mesmo se dá com as mensagens trocadas por Tetê e o namorado em um aplicativo semelhante a Whatsapp. Esse recurso já utilizado, por exemplo, na novela *Geração Brasil* (2014), além de facilitar a leitura por parte do telespectador, pode evitar a perda da carga dramática da cena com eventuais mudanças de enquadramento e planos da câmera que seriam necessários em relação à construção da cena conforme era feito anteriormente. Dessa forma, confere-se mais fluidez ao discurso fílmico.

Em 22 de novembro de 2014, ou seja, antes mesmo do fim da segunda temporada (15/12/2014), uma terceira temporada de *3 Teresas* foi anunciada no *site Notícias da TV*, de Patrícia Kogut, pela interina Florença Mazza (2014). Segundo ela, “*3 Teresas* ganhará uma terceira temporada no GNT. A nova leva de episódios deve ir ao ar em 2016. É que Luiz Villaça, diretor da atração, está trabalhando em *Vizinhos*, nova série para o canal”. A informação foi logo replicada em *blogs* de séries e ficções televisivas. Fábio Almeida (2014), por exemplo, informou que o GNT havia renovado *3 Teresas* para terceira temporada ressaltando os excelentes índices da segunda temporada: “entrando para a lista dos dez mais vistos da TV fechada”. Em 20 de maio de 2015, durante entrevista para o Programa Morning Show da Rádio Jovem Pan, quando perguntada sobre os projetos para a televisão, Denise Fraga revelou, aos 35 minutos da entrevista:

Eu já vou fazer a terceira temporada do nosso querido *3 Teresas*, que foi um sucesso... é assim, é uma felicidade, é um projeto, é um filho muito querido. A gente vai fazer agora talvez no fim do ano [2015], talvez no ano que vem [2016]. [...] Se eu for gravar com a peça [*Galileu*]²⁷ rolando, vou fazer essa

²⁷ Vale ressaltar que, até 15 de outubro de 2016, a atriz estava em cartaz com a peça teatral *Galileu*, que teve apresentações no Teatro Tuca e no Teatro João Caetano, em São Paulo (SP). Neste, tivemos a oportunidade de abordá-la e de iniciar um primeiro contato para entrevista para esta pesquisa, que se realizou em março de 2017.

maratona, mas são treze episódios a temporada, dá para fazer, a gente geralmente dois meses e meio de gravação (FRAGA, 2015).

Em 2016, continuaram as especulações sobre uma terceira temporada. Em junho, Gabriel Sabino (2016) revelou que Villaça já estaria trabalhando nisso, embora a direção do canal não houvesse confirmado a reestreia. E em outubro, em entrevista a Sonia Racy, do *Estado de S. Paulo*, Denise Fraga (2016) afirmou expressamente: “Vamos fazer a terceira temporada do Três Teresas, no GNT”. Em março de 2017, novamente Patrícia Kogut (2017) anunciou que a BossaNovaFilms desenvolvia a terceira temporada da série, ao mesmo tempo que informava que, se o canal aprovasse, as gravações só poderiam ocorrer em 2018, em razão da agenda de Manoela Aliperti.

Em entrevistas realizadas por esta pesquisadora, o diretor e as três protagonistas manifestaram interesse em fazer a terceira temporada. No entanto, pareceu-nos ser mais a expressão de uma vontade do que um projeto concreto.

3.3 Processo de trabalho e questões de gênero

É de se destacar que, embora seja uma trama sobre mulheres, que retrata o cotidiano de gerações femininas, a série foi idealizada e dirigida por um homem. O diretor, Luiz Villaça, trabalhou com dois roteiristas, que foram responsáveis pelo texto.²⁸ Perguntado sobre o conhecimento das construções geracionais do feminino, o diretor Luiz Villaça destacou a delicadeza e o respeito na condução dos temas: “É engraçado. No *Retrato Falado* tinha mulher na equipe. Nesse aqui é engraçado que a gente sempre falou disso, mas eu acho que são três almas, são três homens com alma feminina bastante forte, com um entendimento” (VILLAÇA, 2017). O diretor confessa ser gratificante sentir a repercussão positiva e saber que a mulher se sentiu representada por três homens que escrevem para ela.

Em entrevista para Marília Gabriela, apresentadora que registrou a raridade de um olhar masculino captar as nuances femininas, traduzindo em ideias e palavras o que as mulheres são, o que as aflige, o que as diverte, Villaça foi perguntado sobre a origem dessa sensibilidade. O diretor confessou, então, que sempre foi cercado por muitas mulheres na família e sempre se vê cercado por mulheres quando está trabalhando, ainda que não procure isso. Ele considera ser encantador retratar esse universo.

Eu era o único filho, o único neto, o único primo, o único irmão. Eu cresci ao lado de muitas mulheres e até hoje acontece uma coisa incrível: vira e mexe eu tô filmando, eu olho, só tem mulher na minha equipe. É muita

²⁸ Há mulheres na produção, dentre as quais a produtora executiva Margarida Ribeiro.

mulher. Mas não é uma coisa que eu procuro, é uma coisa que acontece. E eu sou encantado. Acho que minha alma é super feminina, assim, de querer entender, de querer descobrir coisas, investigar... e nisso o *3 Teresas* foi um prato cheio pra mim. (VILLAÇA, 2013).

A sensibilidade para lidar com temas do cotidiano feminino é compartilhada pelos roteiristas Leonardo Moreira e Rafael Gomes,²⁹ que dividem a escrita dos episódios da série *3 Teresas*, bem como outros projetos conduzidos por Villaça, como a série *Vizinhos* e o longa-metragem *De Onde Eu Te Vejo* (Warner Bros., 2016).³⁰

Segundo declaração de Rafael Gomes, o objetivo da série *3 Teresas* era “uma ‘comédia dramática’, que tivesse meios tons, que buscasse um equilíbrio entre gêneros” (NETLABTV, 2013). Na mesma matéria, ele informa que o trabalho foi árduo e minucioso, pois cada um dos episódios teve pelo menos seis versões antes da final, com o objetivo de que a história fosse o mais convincente e natural possível.

Conforme o diretor, a série começou a ser desenvolvida em agosto de 2012 e o processo de escrita dos roteiros levou cerca de oito meses, sendo caracterizado pela integração entre ele e os dois roteiristas. Os três sempre fizeram um trabalho conjunto, de debate dos temas e de construção da escaleta. Depois disso, Rafael ou Leonardo desenvolviam e trocavam os roteiros, até chegar ao roteiro final.

No início de fevereiro de 2013, ao analisarem os roteiros, os três perceberam que havia pontos a melhorar e, assim, decidiram trabalhar nisso intensamente durante os dias de carnaval, período no qual efetuaram a reescrita de oito episódios dos 13 da primeira temporada, cuja gravação se iniciou em abril de 2013. A primeira temporada, lembramos, foi exibida de maio a julho daquele ano, ou seja, durante a época mais fervilhante das manifestações que levaram milhares de pessoas às ruas.³¹

Na entrevista, perguntamos ao diretor se houve algum fato real que tenha influenciado mais diretamente a narrativa, o que ele negou. Questionamos especificamente sobre as manifestações de julho de 2013, e então ele recordou que chegaram a pensar em abordá-las na segunda temporada.

²⁹ Convidados, os roteiristas Rafael Gomes e Leonardo Moreira não aceitaram conceder entrevista para esta pesquisa.

³⁰ O filme é uma comédia romântica que conta a história de amor e separação de um casal (Denise Fraga e Domingos Montagner) em paralelo com a transformação arquitetônica da cidade de São Paulo.

³¹ A ocorrência de protestos foi marcante no ano de 2013, sobretudo no mês de junho, em várias cidades do país. A reivindicação inicial era contra o aumento do preço da tarifa do transporte público, mas o movimento cresceu, e a pauta se expandiu com os motes “Vem pra rua” e “O gigante acordou”, chamando atenção para a corrupção, os gastos públicos e a busca de melhoria das condições de vida. Durante a Copa das Confederações, as manifestações se concentraram também no entorno dos estádios e, em alguns protestos, houve confrontos com a polícia.

Quando as manifestações vieram, a gente já tinha gravado [a primeira temporada]. Eu lembro de a gente falar da possibilidade dela no ano seguinte, de fazer alguma coisa, mas a gente falou “não, vai ser velho”, “não precisa”. O *3 Teresas*, diferente de um monte de coisa que eu fiz superpautada pelo jornalismo, que eu sou fascinado também pelo famoso docudrama, ele é um caso muito à parte. Vamos pensar cada geração quais são as questões e vamos trabalhar a questão de cada uma delas e como se isso se cruza e como que é possível o adolescente virar velho, o velho virar adolescente [...] e foi isso que a gente fez. (VILLAÇA, 2017).

Dentre as séries que servem de referência, tanto Villaça como Gomes declaram que assistiram a *Girls* e *Família Soprano*.³² Gomes afirma que “Nós vimos muitas séries nos últimos 15 anos, quando a TV americana teve esse *boom* de séries muito boas, e elas fazem parte do nosso cotidiano hoje” (NETLABTV, 2013). Mas ele vai além e reforça a necessidade de que os profissionais brasileiros desenvolvam suas técnicas a partir do contexto do país, pois é preciso “aprender a fazer, aprender a construir séries. Por mais que a gente tenha milhões de modelos, da própria televisão americana, fazer a sua própria série é outra coisa. E mais que isso: fazer a sua própria se comunicar com o público brasileiro” (NETLABTV, 2013). Em relação a *3 Teresas*, ele destaca a verossimilhança por meio das personagens e das situações reais. Essa busca do real, também bastante mencionada por Villaça (2017), foi norteadora para a escolha da casa em que vivem as Teresas e das cenas externas, tendo como cenário a cidade de São Paulo.

3.4 Construção do discurso visual: locação, direção de arte e fotografia

Como veremos mais adiante, a casa que serve de domicílio para as três Teresas e a cidade de São Paulo possuem uma função narrativa bastante importante para a construção discursiva da trama, fornecendo não apenas elementos espaço-temporais, mas também construindo sentidos pelas injunções sociais e econômicas que as circunscrevem e que caracterizam os ambientes e conflitos dramáticos da trama. Por essa razão, é necessária uma aproximação bastante detalhada de tais espaços sociais construídos pela série.

A série se passa na cidade de São Paulo. No entanto, houve uma tendência em evitar cenários clichês de cartão-postal. Foca-se principalmente a região central e o bairro do Bom Retiro, onde se localizaria a casa que serve de cenário ao cotidiano das Teresas.

³² Ver comentários sobre a série *Girls* no item 2.3 desta tese. Com seis temporadas, a premiada série *Família Soprano* (HBO, 1999-2007) é considerada por muitos como a maior série de televisão de todos os tempos devido às suas características narrativas e estilísticas, e conta a história do mafioso Tony Soprano (James Gandolfini).

Figura 6 – São Paulo na série

Fonte: *Frame* de cena do episódio “A morte do caixeiro viajante” (T02E04).³³

Fugindo dos estúdios a fim de trazer mais realismo, a série foi gravada em uma casa real, localizada no Alto da Lapa, mas que, na verdade, conforme informa o diretor, ela poderia ser no Bom Retiro. Esse seria o bairro onde Teresinha residiria e que se torna a moradia das três Teresas.

Aquela casa na verdade ela é na Lapa, um bairro classe média paulistano, mas a gente pensou que seria legal aquela casa tipo no Bom Retiro. Então a gente fez o Bom Retiro, que é onde a Teresinha passa, muitas vezes a Teresa está fazendo uma vitrine lá... a gente usou muito Bom Retiro e Centro de São Paulo. E a casa como se fosse pra aquele lado também. Então vamos explorar o bairro do Bom Retiro, que é um bairro central, uma grande mistura, antigo, então vamos explorar ali. Ah, e daí tem o centro de São Paulo que é muito bacana que é colado a ele. Então vamos fazer esse eixozinho aqui. A casa não interessa muito onde ela tá, mas se tiver, ela tá no Bom Retiro. Não tá, mas se perguntasse, estaria no Bom Retiro. (VILLAÇA, 2017).

Localizado na zona central da cidade de São Paulo, o bairro do Bom Retiro é reconhecido principalmente pela forte tradição comercial associada ao grande fluxo de imigrantes. À época do seu surgimento em meados de 1820, o bairro foi loteado em chácaras destinadas ao recreio das famílias abastadas, de onde vem o seu nome, pois a “Chácara do Bom Retiro” era uma das mais conhecidas. No fim do século XIX, recebe grande número de estrangeiros que chegavam a São Paulo e que lá se instalavam: os imigrantes judeus, italianos, gregos, árabes, armênios, gregos e, mais recentemente, bolivianos, tornaram o bairro conhecido pela multiculturalidade, um verdadeiro caldeirão cultural marcado pela diversidade. A região recebeu grandes indústrias no seu passado, dentre as quais uma fábrica da Ford, a primeira destinada à linha de montagem de automóveis no Brasil. Conforme Sandra Soares (2016), os italianos foram os primeiros a chegar e transformaram o local em vila operária. Depois deles, judeus e gregos solidificaram a tradição comercial, tornando o

³³ Todos os frames foram coletados dos episódios da série disponíveis no GNTplay (2015).

bairro conhecido pelo baixo preço das roupas. Nos anos 1960, os coreanos começam a chegar ao local, vão adquirindo as lojas, modernizam-nas e avançam de tal forma que hoje chegam a administrar 70% do comércio da região.

Notabilizada por ser um grande centro de oficinas e fábricas de vestuário, o bairro recebe diariamente milhares de visitantes, consumidores e revendedores lojistas, principalmente na Rua José Paulino, a mais conhecida. Também nessa rua, antes denominada Rua dos Imigrantes, foi fundado o Sport Club Corinthians Paulista em 1910, razão pela qual se considera que o futebol brasileiro nasceu no Bom Retiro. Trata-se, assim, de um bairro marcado pela tradição comercial e pela convivência multicultural.

A casa das 3 *Terasas* foi escolhida a partir de pesquisa no intuito de buscar uma moradia que tivesse o estilo das personagens e, conforme matéria do jornal *O Estado de S. Paulo*, Villaça já tinha gravado outro trabalho lá para o quadro *Retrato Falado*. Como ele declara, “ela tem cara de casa de avó, de quem viveu o auge nos anos 1960-70 e agora está em decadência” (O ESTADO DE S. PAULO, 2013). Na entrevista a esta pesquisadora, o diretor confirmou a informação de já ter gravado lá, mas alertou que a escolha para a série se deu a partir de pesquisa, em que foram filtrando possíveis locações, e esta foi considerada mais adequada.

Muito característica dos anos 1960, a casa térrea tem um jardim na frente que se estende até a calçada. Os arbustos, roseiras, pequenas árvores e cactos que o compõem podem ser apreciados por quem passa na rua devido à ausência de muro alto, fato incomum hoje nas grandes cidades marcadas por forte violência urbana, como é o caso de São Paulo. A fachada tem pedras em tons de bege e grades nas portas, janelas e no muro baixo.

Figura 7 – Fachada da casa das três Teresas em cena do primeiro episódio

Fonte: *Frame* de cena do episódio “Vista para o mar” (T01E01).

Com três quartos, a moradia conta com sala de estar e jantar com decoração e mobília em tons terrosos. Há muito uso de madeira natural em estantes, cabeceiras de cama, móveis diversos e sobretudo nos lambris, que estão por toda a residência, da sala aos quartos, transmitindo acolhimento e conforto, mas também conferindo ao visual maior densidade. Paredes azuis equilibram o ar pesado da madeira e trazem tranquilidade. Na sala, os objetos espalhados pelas estantes e móveis situam o telespectador diante de uma decoração datada, mostrando que não houve renovação e reformas com as décadas. Cristaleira, tapeçaria pendurada na parede e um quadro com imagem de santa contribuem para a formação do imaginário eclético em torno da personagem Teresinha. Vemos também eletrodomésticos antigos, como é o caso da televisão de tubo na sala de estar. Há uma atmosfera de decadência, como mostram, por exemplo, o desgaste dos estofados e a manta sobre o sofá, indicando a intenção de esconder rasgos ou manchas adquiridos com o passar do tempo.

Figura 8 – Interior da casa: aconchego e certa desordem

Fonte: *Frames* de cenas do episódio “Um corpo que cai” (T01E07).

A família proprietária/moradora do imóvel mudou-se enquanto a série era gravada, deixando, a pedido da produção, alguns objetos característicos dos anos 1970 que foram utilizados na composição cenográfica da casa de Teresinha, como a mesa da cozinha, revestida em fórmica e muito comum no mobiliário brasileiro daquela época. No mesmo ambiente, destaca-se a parede toda revestida de azulejo azul, que foi de uso comum nas residências daquela década.

Figura 9 – Teresinha na cozinha de casa

Fonte: Frame de cena do episódio “Vista para o mar” (T01E01).

A locação é um diferencial da produção e motivo de orgulho para a equipe. Tanto o diretor como as protagonistas mencionam a relevância da gravação acontecer em uma casa de verdade, proporcionando maior aproximação com o cotidiano das personagens.

A gente pensou muito nessa questão de uma casa que foi muito habitada, que cresceram filhos e tudo mais. Mas falando um pouquinho dessa decadência da classe média brasileira e paulistana. Uma classe média-média e como toda classe média-média, o pai morreu, a mãe com 70 anos foi aquela mãe ativa, muitas vezes, então a casa cai, daí começam problemas, daí vendem, então é muito claro isso: um vazamento vira um problema enorme para a casa. Então em cima disso, a gente foi numa casa que tivesse essa cara e daí obviamente que tem todo um conceito que o Cássio [Amarante, responsável pela direção de arte]³⁴ desenvolveu de cores das paredes, móveis, tudo mais, mas muito para dar essa coisa tão, ao mesmo tempo, tão acolhedora com uma leve decadência dessa classe média-média que a gente tem. (VILLAÇA, 2017).

A fotografia com tons pastel deixa a linguagem da série mais acolhedora, assemelhando-se mais à estética do cinema do que a produtos de televisão, em geral mais carregados de cores saturadas. Como informou o diretor em entrevista, buscou-se uma “fotografia supernaturalista”, aproveitando a iluminação natural, sem grandes interferências ou retoques, bem diferente da estética publicitária na qual se objetiva perfeição. Aqui, a busca

³⁴ Ver mais informações sobre Cássio Amarante no Apêndice D.

era pela aproximação do cotidiano real dessas mulheres possíveis, razão pela qual a estética era comparada à do cinema argentino, que, para o diretor, era uma referência.

3.5 Vinheta de abertura

O início dos episódios traz sempre a mesma estrutura. Tudo começa com os logos do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e da Agência Nacional do Cinema (Ancine), todos em branco, em contraste com o fundo preto, e localizados um ao lado do outro, criando uma linha horizontal. Em seguida, entra o *lettering* “uma produção BossaNovaFilms”, também em branco no fundo preto. Essas informações iniciais levam cinco segundos. A partir daí, tem início a breve vinheta, aqui considerada como:

Peça de curta metragem, constituída de algum tipo de signo ou representação, composta de elementos imagéticos, sonoros e mensagem de expressão verbal, usada com fim informativo, decorativo, ilustrativo, de remate, de chamada, de passagem, de identificação institucional e de organização do espaço televisivo, etc. (AZNAR, 1997, p. 43-44).

Analisando as vinhetas de abertura das telenovelas, Antonietti et al. (2012) registram que essas peças contribuem para “promover a transição psicológica do espectador para o drama que se inicia”, ao tempo em que marcam o início do programa e situam o espectador acerca da temática e estilo. Como ressaltam, as vinhetas “trazem, em pouco tempo de duração, mensagens ricas em simbologias que se relacionam com a ideia ou a temática do produto que está relacionado a ela” (ANTONIETTI et al., 2012, p. 242).

Em *3 Teresas*, a breve vinheta de abertura da série se prolonga por 19 segundos, que podemos dividir em duas partes apenas para efeito de análise. Na primeira etapa, que denominamos Vinheta 1, é apresentado o elenco. Com 14 segundos de duração, ela se compõe por duas sequências divididas por *fade out*: na primeira, entram os nomes das três protagonistas (sete segundos); na segunda, outros nomes do elenco (sete segundos).

Figura 10 – Vinheta 1: apresentação do elenco no primeiro episódio da série *3 Teresas*

Fonte: Frames da vinheta de abertura da série.

A primeira imagem que vemos é de uma parede em que há uma luminária desgastada com marcas do tempo. Além de ferrugem nos parafusos que a prendem na parede, vemos que há uma parte solta, quebrada. A lâmpada pisca algumas vezes e depois se apaga, como se estivesse queimando. Em animação, vemos pequenos traços ao redor da lâmpada, como um desenho animado, chamando a atenção para o movimento de apagar e acender da luz. Também em animação, ilustrações de folhas se movimentam na parte inferior da tela ao tempo em que vão surgindo os nomes das protagonistas de cima para baixo em *fade in*.

Logo a imagem desaparece (*fade out*), e, na sequência seguinte, vemos, no canto esquerdo, parte de um antigo televisor de tubo e com antenas, objeto que contrasta com as TVs de tela plana que já eram uma realidade nas casas de classe média no ano de 2013. Em animação gráfica, vemos a ilustração de uma mosca que, acima do aparelho de televisão, começa a voar e zumbir, deixando uma trilha pontilhada por onde passa. A mosca pousa em uma banana que está em uma cesta de frutas. Durante esse tempo, entram os nomes de atores secundários na trama (fig. 10).

Logo após essa primeira vinheta que apresenta o elenco, são antecipadas cenas importantes do episódio e, enfim, volta a conclusão da vinheta, a que denominamos Vinheta 2: ela se estende por cinco segundos, mostrando em *lettering* o nome da série, o número e o título do atual episódio.

Figura 11 – Vinheta 2: Informações sobre a série, número e título do episódio

Fonte: *Frames* da vinheta de abertura da série.

Na imagem, vê-se um canto de parede revestido com azulejos de cor marrom, em que há uma torneira de cobre, desgastada e enferrujada, que não para de gotejar. Em animação gráfica, surge um passarinho que voa horizontalmente do lado direito para o esquerdo, passando perto do nome do episódio e conferindo movimento à cena.

Embora seja dividida, interrompida pelas cenas que anunciam o que acontece no episódio, a continuidade da vinheta é facilmente perceptível pela linguagem verbo-visual: todas as imagens são de detalhes de uma casa; trata-se do lar onde vivem as Teresas.

Ao contrário da Vinheta 2, com a imagem da torneira, que se mantém constante em todos os episódios, as imagens da Vinheta 1 se alteram. Variados quadros se revezam nessa composição, todos ligados ao universo doméstico, principalmente a elementos de banheiro e cozinha da casa.

Numa das sequências, vemos o registro do chuveiro em uma parede revestida de azulejo marrom, no qual há também uma toalha de bolinhas coloridas pendurada. Segue-se o plano detalhe de um antigo fogão azul, em que há uma chaleira no fogo, com a ilustração tracejada somando-se à imagem do sutil vapor e ao som do chiado da água fervendo ao sair do bico. Ainda há a presença de objetos que compõem o cenário da cozinha: tábua de carne e colheres de pau dentro de um porta-colher de cerâmica, com formato e desenho de vaca, bem como parte de um objeto decorativo (uma toalha de crochê, talvez) pendurado na parede atrás do fogão.

Outra sequência exhibe uma pia antiga, de cor bege, com as louças sanitárias também antigas e um sabonete rosa claro do lado esquerdo. Há ilustrações em branco de objetos de toalete apoiados na pia: do lado esquerdo, um pente com um cabelo e do outro lado, escova e pasta dentais. Em animação, a torneira goteja. Na continuação, há uma parede revestida de azulejos azuis como fundo na qual vemos o espelho com quatro interruptores antigos também característicos da época de construção da casa. Em animação, a partir da junção dos azulejos,

emerge a ilustração de uma caneca de onde sai uma linha pontilhada em movimento, simulando a saída do vapor da alta temperatura do café.

Figura 12 – Variações da Vinheta 1

Fonte: *Frames* da vinheta de abertura da série.

A partir do segundo episódio, entre a entrada dos logos iniciais e a Vinheta 1, é apresentado um resumo de cenas do(s) episódio(s) anterior(es) que ajudam a contextualizar e lembrar ao espectador os principais acontecimentos da trama por meio do recurso de *flashback*. Depois da Vinheta 1 (elenco), vemos por *flashforward* um compacto das principais cenas do episódio que inicia, como um *teaser* a anunciar o que ocorre no episódio que está começando. Só então surge a Vinheta 2, que traz o nome da série, número do episódio e título, e, assim, inicia-se propriamente o novo episódio.³⁵ Com a utilização dos recursos de *flashback* e *flashforward*, verifica-se um certo vai e vem que confere dinamismo aos episódios, retomando fatos importantes, adiantando o tempo para revelar o que vem nas próximas cenas, contribuindo para situar e aumentar o interesse do espectador diante da diegese.

Em alguns episódios nos quais o elenco é maior, a Vinheta 1 se torna mais extensa para contemplar a sucessão de quadros com o nome de todos os atores, como acontece no último episódio da segunda temporada (T02E13: “Uma mulher sob influência”). Neste, além

³⁵ Apesar do predomínio dessa estrutura comum, percebemos que alguns episódios apresentam estrutura superficialmente distinta. Por exemplo, o último episódio da primeira temporada (“Todos dizem eu te amo”) não traz a retomada dos episódios prévios antes das cenas inéditas, embora haja *flashbacks* durante estas. Assim, já entra a vinheta completa, unindo Vinheta 1 e Vinheta 2 (elenco + série/n. episódio/título), com música de fundo em melodia triste. Já no episódio “Incêndios” (T02E02), não há compacto das principais cenas do episódio.

do quadro com as protagonistas, entram mais dois para o restante do elenco, fazendo com que a Vinheta 1 totalize 21 segundos (três quadros de sete segundos), além dos cinco segundos da Vinheta 2, perfazendo assim 26 segundos de vinheta.

Figura 13 – Extensões da Vinheta 1

Fonte: *Frames* da vinheta de abertura da série.

É importante registrar que a vinheta não tem uma canção própria e constante que identifique o início do programa. Como antes da vinheta já são exibidas cenas dos episódios anteriores, a trilha dessas cenas geralmente continua quando a vinheta começa, de modo que há uma incorporação na vinheta de abertura das próprias canções que contribuem para “dar o clima” do episódio. O *ethos* discursivo é construído também pela música e pela imagem que vemos na tela; daí a importância de entender cada um desses elementos.

Como se percebe, os tons terrosos e pastel são predominantes nas imagens, transmitindo aconchego e certa ternura. Para isso, contribuem ainda os grafismos, elementos que aparecem na cor branca, seja em imagens estáticas como nos objetos de higiene e, sobretudo, em movimento, interagindo com a imagem real, como na dança das folhagens, nos voos do inseto e do pássaro, no gotejar de torneiras e nas linhas tracejadas saídas do bule ou da caneca, a indicar o vapor e o calor do verdadeiro lar. Os *letterings* com os nomes da série, episódio e elenco surgem também na cor branca e em fonte leve sem serifa, acarretando sensação de leveza.

O discurso verbo-visual construído por meio da vinheta produz o sentido de vivacidade da casa, habitada por uma família, levando seu cotidiano entremeado por refeições e higiene em cômodos marcados pelo tempo. Se, por um lado, a casa tem um ar antigo, quando se consideram os eletrodomésticos, os interruptores elétricos, as louças e metais sanitários, bem como a decoração e acabamentos, por outro, ela também reflete um ambiente repleto de memória, de laços familiares, de afetividade. Isso se torna bastante evidente na enunciação da personagem Teresinha, ao declarar para a neta que deseja manter tudo como

está no episódio “Provisoriamente definitivo” (T01E02): “é que eu queria deixar tudo como era. Esse quarto aqui, do jeito que ele tá, me dá a sensação de que as coisas são as mesmas. Sua mãe casou. Rodolphinho foi lá pra Juiz de Fora, seu avô... eu fui ficando sozinha. Comecei a não saber mais quem eu sou...”.

Pela diegese e com a contribuição da vinheta, cria-se a ideia do lar como casa onde a vida pulsa e acontece. Trata-se de um lugar de acolhimento e segurança, onde as coisas parecem estar nos seus devidos lugares (a toalha, o sabonete, o pente, a escova de dente etc.) e onde se pode sempre encontrar o conforto do café ou chá quentinho e, principalmente, a mesma casa da mocidade, de uma época associada à felicidade. Trata-se, portanto, de um espaço preñado de relações sentimentais, que incorpora de maneira intrínseca uma temporalidade que caracteriza esse lugar como um espaço único e irreprodutível, ou dito de outra forma, como um enunciado concreto (BAKHTIN, 2010a) que ganha forma como um cronotopo (BAKHTIN, 2010b). Afinal, para o autor russo o cronotopo é “expressão da indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço)” (BAKHTIN, 2010b, p. 211).

Ao analisarem mais de 200 vinhetas de telenovelas, Antonietti et al. (2012) classificam o discurso audiovisual em tipologias: as que retratam o local físico onde se passa a trama, apresentando cenas reais do local geográfico ou cenas representativas do espaço físico onde habitam as personagens, as que retratam a época em que se passa a história e as que destacam algum aspecto importante, o tema ou o clima da narrativa.

Como se percebe, a vinheta de 3 *Terezas* se associa com o local onde a história se passa, a casa onde habitam as personagens, locação que foi escolhida criteriosamente e que transmite desordem e segurança ao mesmo tempo. Ela contribui para ambientar o espectador no lar das Terezas, antecipando o clima de acolhimento e cotidiano característico da série.

Outro recurso visual que compõe a série é indicação do nome da personagem e da marcação de dia e hora que surgem em *lettering* a cada nova cena.

Figura 14 – Plano detalhe: *Lettering* indicativo de personagens, dia e hora na cena

Fonte: Plano detalhe de *frame* de cena do primeiro episódio da série.

A marcação sugere maior realismo e organização cognitiva devido à ordenação dos fatos narrados, ao gerar um imaginário em torno do encadeamento de acontecimentos, bem como de concomitância de atos de diferentes personagens.

3.6 Trilha sonora

A trilha sonora de teleficções é um elemento importante na construção do sentido do produto audiovisual, implicando atração e identificação ou até repulsa por parte da audiência. Elementos como a letra, a harmonia e a melodia têm a capacidade de provocar emoções e gerar reconhecimento nos espectadores. Nos produtos teleficcionais, além da evocação de lembranças e sensações, as canções têm função de construir juntamente com as imagens o tom da cena (suspense, humor, alegria, excitação, desespero), facilitando a criação de empatia, acolhimento ou ojeriza pelas personagens e situações vividas, constituindo-se, dessa forma, como grande contributo na produção de significação.

Na sua investigação sobre a memória da telenovela brasileira, Ismael Fernandes (1997) observa como a difusão das novelas foi acompanhada pelo rentável sucesso das canções que embalavam seus personagens. O autor mostra como muitos ídolos se beneficiaram pela inclusão de suas músicas nas trilhas sonoras das telenovelas; alguns artistas até então desconhecidos foram lançados ao estrelato a partir da escolha de suas canções para compor esses produtos, como foi o caso de Guilherme Arantes.

Em tempos analógicos, em que não existia o compartilhamento digital de canções, os sucessos eram repetidamente tocados nas emissoras de rádio, gerando grande venda de LPs e fitas K-7, depois substituídos por CDs. Nesse contexto, Fernandes indica que, a cada lançamento de novela, o mercado recebia dois novos LPs, com a trilha nacional e a internacional. Segundo ele, a criação da Som Livre, em 1969, acarretou uma revolução no mercado fonográfico, sobretudo a partir de 1974, quando Guto Graça Mello impulsiona novas diretrizes para as trilhas de novelas. Como consequência, dois anos depois, a trilha da telenovela *Estúpido Cupido* vendeu um milhão de cópias, um grande marco para a época. Todavia, o autor aponta a crescente descaracterização das trilhas pela imposição das lógicas de mercado:

Por essa época, nomes ligados à Música Popular Brasileira começam a infiltrar-se nesse rentável mercado, com trilhas dirigidas a um público maior, não unicamente ao telespectador de novela. Só que “trilha sonora original” não será mais tão original assim. Ganha força a partir daí a convencional seleção de músicas arrebanhadas aleatoriamente, que bem pouco servem

para ilustrar a vida de um personagem. Nada a ver com nada. (FERNANDES, 1997, p. 31).

A partir daí, o pesquisador percebe um movimento inverso em que grandes sucessos já conhecidos pelo público são incorporados à telenovela, servindo como chamariz: “É a música sobrepondo-se à novela. [...] É a redundância musical diminuindo o grau de informação da teledramaturgia que, ao menos musicalmente, acabou se transformando num mero negócio comercial” (FERNANDES, 1997, p. 32).

No mesmo sentido, Debora Lopez (2009) comenta que ter uma música na novela se transformou em grande negócio para os músicos e, sobretudo, para as gravadoras. De toda forma, além dos interesses comerciais, a função da música como elemento composicional da trama que pode levar a lembranças e à identificação do público com personagens é indiscutível:

A música pode também, identificar personagens específicos, ocasionando uma ligação entre eles e o telespectador. Ou seja, no momento em que se ouve determinada música, lembra-se do personagem. Essa identificação também ocorre com a música tema de abertura de uma novela. Podemos dizer que nesse momento a música se torna uma ferramenta de recall para a telenovela, ela gera lembrança. (LOPEZ, 2009, p. 11).

O recurso de repetição de tema de abertura não é utilizado na vinheta da série 3 *Terras*, pois, como mencionado anteriormente, não há música fixa na abertura. No entanto, em geral, a música que encerra o episódio anterior é a mesma que inicia o seguinte, na Vinheta 1 (que apresenta o elenco), como ocorre a partir da segunda temporada nos episódios 3, 4 e 5. Isso cria uma continuidade importante, principalmente para os espectadores que acompanham a série a partir da plataforma GNTplay, assistindo a muitos episódios em sequência, prática denominada *binge-watching*.

Porém há um recurso de repetição que precisa ser mencionado. A música “A e o Z” (de Os Mutantes) encerra os primeiros onze episódios da primeira temporada³⁶ e retorna ainda no fechamento do segundo episódio da temporada dois, mas a partir daí não há mais continuidade. Em todos esses, os acordes da canção emergem nas últimas cenas e prosseguem durante o *fade-out* e na entrada dos créditos finais. Por encerrar 12 episódios (11 na primeira temporada e um na segunda), percebe-se aqui uma relevante busca de construção de sentidos atrelados ao refrão “Eu sou o começo, sou o fim, sou o A e o Z”, trecho repetido durante os créditos.

³⁶ O penúltimo episódio (“24 minutos para o fim do mundo” - T01E12) é encerrado com uma música instrumental; enquanto o último da temporada (“Todos dizem eu te amo” - T01E13) com “Hey Jude”, que inclusive não consta na lista do Spotify.

A música intitula e abre o sétimo álbum de estúdio de Os Mutantes, ao tempo em que marca o início da fase de rock progressivo da banda. Informações colhidas na internet destacam que o álbum, gravado em 1973, foi composto, ensaiado e gravado sob efeito de LSD. A princípio, as gravadoras não manifestaram interesse em divulgá-lo, o que seria a justificativa para o lançamento tardio em 1992, quase vinte anos depois. Rafael Lemos (2016) destaca que “a faixa de abertura [‘A e o Z’] tem uma das letras mais viajadas da história da música e potentes solos de guitarra e bases fortes de órgão”, o que evidenciaria a mudança de estilo da banda. Podemos interpretar que a incorporação da canção na série está ligada à desordem da vida das três mulheres tentando se descobrir e se entender diante da pluralidade de desejos, expectativas, mudanças e modos de ser e de viver que cada uma delas traz em si. Além disso, os sentidos de inadequação, rebeldia e experimentação da banda também se coadunam às experiências das Teresas.

Com a facilidade das plataformas digitais para o compartilhamento de músicas, a trilha sonora foi disponibilizada pelo canal GNT em seu *site* e, mais recentemente, com *link* para o aplicativo Spotify.³⁷ Bastante elogiada nas redes sociais, a trilha se compõe principalmente de rock e pop, sobretudo internacional. A trilha disponibilizada conta com 75 músicas.³⁸ Dentre essas, a maior presença é de Radiohead, banda inglesa de rock alternativo, que lidera o *ranking* da série, com oito músicas. Em segundo lugar, Led Zeppelin, banda britânica de rock que tocou junta de 1968 até 1980, emplaca cinco canções, seguida por The Rolling Stones, com quatro. Formada em 1962 e ativa em *shows* e turnês, essa banda de rock também britânica é tida como um dos mais longevos e bem sucedidos grupos musicais de todos os tempos.

Como se vê, o pódio formado pelas três bandas cujas músicas encabeçam, em quantidade, a trilha sonora para as cenas das Teresas é formado integralmente por bandas inglesas. A seguir, com três músicas cada uma, há um empate entre mais uma banda britânica, The Who, o cantor/compositor australiano Angus Stone e também Jimi Hendrix, guitarrista, cantor e compositor norte-americano.

³⁷ Serviço de *streaming* digital que oferece reprodução de músicas e outros conteúdos de artistas, como *podcasts*, vídeos, em vários dispositivos (computadores, celulares, *tablets* etc.).

³⁸ Apesar de constarem 77 músicas na trilha do Spotify, duas na verdade são repetições; de forma que devemos considerar o total de 75 canções. Vale ressaltar que observamos que nem todas as músicas estão disponíveis, como é o caso de “Hey Jude”, que encerra a primeira temporada. De toda forma, para fins dessa pesquisa, consideraremos somente as músicas disponibilizadas nessa ferramenta digital.

Tabela 3 – Trilha sonora da série 3 *Terras*: banda/cantor(a) com mais de uma música

QUANT.	BANDA/CANTOR(A)
08	Radiohead
05	Led Zeppelin
04	The Rolling Stones
03	The Who, Angus Stone, Jimi Hendrix
02	Cássia Eller, Foo Fighters, Lily Allen, Nancy Wilson, Nirvana, Pink Floyd, The Kinks, The Paper Kites

Fonte: Construção da autora para esta pesquisa, a partir de dados encontrados no Spotify.

Tabela 4 – Banda/cantor(a) com uma música na trilha da série

AC/DC JAM	Joni Mitchell	The Beach Boys
Aretha Franklin	Los Hermanos	The Beatles Recovered Band
Black Sabbath	Morris Albert	The Black Keys
Cazuza	Mumford & Sons	The Cars
Cream	Os Mutantes	The Cure
CSS	Paul McCartney	The Doors
Derek & The Dominos, Eric Clapton	R.E.M.	The Human Beinz
Eagles	Santana	The Magic Numbers
Elvis Presley	Steppenwolf	The Sonics
fun.	Stevie Wonder	U2
Janis Joplin	The Band	Yeah Yeah Yeahs

Fonte: Construção da autora para esta pesquisa, a partir de dados encontrados no Spotify.

Figura 15 – Trilha sonora da série: predomínio de músicas internacionais

Fonte: Construção da autora para esta pesquisa, a partir de dados encontrados no Spotify.

Resta evidente o grande predomínio de sucessos internacionais; apenas cinco músicas são interpretadas por artistas brasileiros, sendo duas por Cássia Eller, “As coisas tão mais lindas” e “Malandragem”, além de “Exagerado” (Cazuza); “A e o Z” (Os Mutantes) e “O vencedor” (Los Hermanos). Isso corresponde a menos de 10% da trilha, mais exatamente 6,67%.

A preponderância de trilha estrangeira pode ser interpretada em razão da força e influência da importação musical em tempos de facilidade de compartilhamento de músicas. Muito embora seja questionável a escolha de tão ínfima quantidade de músicas nacionais em um produto brasileiro, essa escolha pode estar atrelada ao que é considerado *cult*, “moderno” e mais de acordo com o *target* do produto e do canal, de conformidade, assim, com o capital cultural tanto dos produtores quanto do público.

Para além disso, deve-se frisar que a constituição da trilha sonora por meio de sucessos que acompanham gerações compõe mais uma camada da relação espaço-tempo e produz sentidos por meio do interdiscurso, uma vez que conecta espaços e memórias. Conforme Orlandi (2009, p. 31), podemos entender interdiscurso como “[...] aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja: é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra.”

Dessa forma, a vinculação da trilha sonora com diferentes temporalidades que fazem parte das biografias das Teresas, estabelece construções cronotópicas (BAKHTIN, 2010b) que fundem tempo e espaço, associando a música às situações e aos períodos da vida das personagens. Como exemplo, em uma cena, de olhos fechados, Teresinha dança com o paletó do marido ao ouvir uma música no rádio que lhe traz recordações e voltar ao tempo em que ele estava a seu lado. Já Teresa, por ocasião da mudança, encontra uma fita cassete que fora presente de Ringo durante o período de namoro. Ela ouve a fita no *walkman*, e a música de Stevie Wonder gera lembranças associadas à sua adolescência. Como se vê por meio do levantamento das músicas que compõem a trilha, elas evocam tempos ligados ao passado e às vivências das personagens, como, aliás, revelou o diretor em entrevista a esta pesquisadora.

No processo de criação da série, criou-se primeiramente o perfil da Teresa, a geração do meio. Já a caracterização das personagens Tetê e Teresinha foi pensada a partir das fases do rock: “a trilha toda é baseada nisso também” (VILLAÇA, 2017). Como completa o diretor, para pensar a Tetê, imaginaram as referências de rock da época dela, dentre as quais ele cita Los Hermanos. Já Teresinha seria da “tribo” de Woodstock.

A Teresinha não era Elvis Presley, nada disso, ela foi pra Woodstock, ela era muito doida, ela era LSD... Aí com isso se abriu uma Teresinha absolutamente encantadora, que era essa maluca, uma mulher que viveu e não sabia como ser mãe, nem avó, nem nada, nem mulher, não sabia o que tava fazendo, e a Claudia Mello caiu como uma deusa pro lugar. (VILLAÇA, 2017).

Dentre as atrações musicais de Woodstock, estavam Janis Joplin, Jimi Hendrix, Santana e o grupo The Who, artistas e bandas cujas canções compõem a trilha musical da

série 3 *Teresas*. Em várias cenas, Teresinha lembra seu passado contestador, exalta o amor livre e conta que, aos 18 anos, ouvia Janis Joplin e Rolling Stones e, escondida, Cher. Trata-se de uma personagem que faz parte de uma geração que viveu a contracultura e continua sendo contestadora, da forma dela.

3.7 Diegese: o cotidiano ficcional

A convivência do grupo familiar em tempos de maior longevidade e envelhecimento populacional enquanto cada uma das três protagonistas tenta resolver seus conflitos pessoais no cotidiano é o vetor da série. Detemo-nos a seguir a uma aproximação em relação à diegese, apresentando os principais acontecimentos da narrativa, a fim de contextualizar o mundo ficcional, a ser aprofundado na análise.

Como antecipamos, a trama se passa na cidade de São Paulo, que podemos considerar como cenário macro, e tem como principal locação a casa de Teresinha que se torna a casa das três Teresas. É lá que ocorre grande parte dos acontecimentos importantes da narrativa. Para entender como se processa essa dinâmica, apresentamos com mais detalhe o primeiro episódio da série, considerado capital por Pallotini (2012) em razão da sua relevância na compreensão das particularidades da trama e na estruturação do cotidiano ficcional, destacado por Motter:

Estruturar um cotidiano ficcional durável pressupõe uma estabilidade feita de lugares, rotinas, rituais que se repetem, mas não são idênticos, em razão do estreito relacionamento que o mesmo mantém com seus contextos imediatos sob o influxo dialético do processo de conservação e mudança. Os espaços cenográficos construídos, com as cidades ficcionais, representam os lugares por onde flui a vida cotidiana de seus habitantes, as ruas por onde transitam, as casas em que moram. Essa carpintaria tem a durabilidade da história e responde significativamente pela identidade dos seres ficcionais em relação aos quais funciona como um espelho num permanente processo de reflexo e refração. Eles se transformam agindo, impulsionando a ação dramática em direção à mudança que faz avançar a história, mantendo-se presos às raízes identitárias do viver/ser/existir fixadas pelo ambiente cenográfico sobre o qual a vida cotidiana se estabeleceu. É no viver a cotidianidade que a personagem [...] vai se configurando até o seu acabamento final. Entre o estável e a instabilidade a que está sujeito o seu destino na história. (MOTTER, 2004, p. 274-275).

No primeiro episódio,³⁹ que se passa em uma segunda-feira, conforme anuncia o *lettering*, surge a situação desestabilizadora que impulsionará a narrativa: a separação de Teresa, a heroína romântica da trama, e sua mudança para a casa de sua mãe Teresinha

³⁹ O primeiro episódio da série foi exibido em 08 de maio de 2013. Ver Apêndice A.

levando a filha Tetê, fato que leva ao conflito principal que norteará os grandes arcos narrativos das personagens e da série: o relacionamento cotidiano das três gerações de mulheres.

Teresa tem cerca de 40 anos, é vitrinista e sustenta a família enquanto o marido Ringo (Enrique Diaz) é baterista, faz alguns shows, dá aulas particulares e vive “de bicos” com trabalhos temporários insuficientes para conferir estabilidade financeira à família. Desde o primeiro episódio, fica claro que ela é o arrimo de família. Ele é sonhador, passivo, distraído e conformado, não se sustenta em empregos formais por muito tempo. Ela, controladora, prática e ansiosa, sente-se cansada do casamento falido e sem emoção, desejando encontrar, de toda forma, a sua “vista pro mar”, enunciado que surge frequentemente na série como metáfora para a tão almejada felicidade. A profissão dela como criadora de universos alternativos é um indicativo de que sua realização emerge por meio dos cenários que constrói, evocando mundos perfeitos e harmônicos muito diferentes da sua vida real, marcada por problemas e pela responsabilidade de sustentar a família composta pelo marido e filha e, num segundo momento, pela filha e pela mãe. Diante da falência do matrimônio, o casal havia combinado que o marido deixaria o apartamento em que viviam. Para isso, ela chega a pagar o transporte dos objetos pessoais de Ringo para a casa de um amigo, onde ele ficaria provisoriamente.

A perspectiva da nova fase a deixa mais reflexiva, revendo o passado e fazendo planos. A reflexividade, aliás, é uma forte marca da personagem, pois Teresa se questiona sempre sobre a forma de viver, as decisões e interpretações sobre os acontecimentos da sua história e a necessidade de “ter as rédeas da vida” nas mãos, em um “processo de auto-interrogação [constante] sobre como o indivíduo maneja o tempo de sua vida – isso seria a reflexividade” (GIDDENS, 2002, p. 72). Embora o cotidiano, no dizer de Heller (1972), não seja propício para grandes divagações e reflexões profundas, sendo marcado pela espontaneidade, na série a reflexividade emerge fortemente. Por atravessar mudanças significativas na sua trajetória, a personagem busca refletir e decidir com sensatez e equilíbrio, muito embora, em variadas situações, não consiga agir ponderadamente e demonstre arrependimento e frustração.

Na ocasião da separação, esse olhar de Teresa mais reflexivo para si e para sua vida se intensifica a partir das novas demandas e diferentes possibilidades, de tal forma que a personagem parece enxergar sua vida de outra perspectiva, conforme a noção de acabamento e exotopia desenvolvida por Bakhtin (2010a, 2010b). Trata-se do que Giddens denomina de “momento decisivo”, quando a vida precisa ser reavaliada: “Momentos decisivos são aqueles que os indivíduos são chamados a tomar decisões que têm consequências particulares para

suas ambições ou, em termos mais gerais, para suas vidas no futuro. São de alta consequência para o destino de uma pessoa” (GIDDENS, 2002, p. 107).

Ao regressar no fim do dia, encontra, surpresa, o marido, que lá permanece e informa que ficará mais uns dias. A frustração do plano de encerrar o casamento se converte em raiva. Ela fica furiosa, recolhe alguns objetos muito atabalhoadamente e sai arrastando a filha Tetê, ao tempo que declara para Ringo: “Se você não sai, saio eu. Eu mereço vista pro mar!” Assim decidida, ela põe fim ao casamento de 16 anos, bate a porta e vai para a casa da mãe. Embora pareça independente, é preciso ponderar que a volta para a casa da mãe revela uma situação de dependência já que não é suficiente autônoma para procurar outra solução, que não a coabitação com a mãe, situação que gera transtorno para todas.

Como vemos no primeiro episódio, a personagem Teresa é muito bem delineada. Na faixa dos 40 anos, o desejo pela felicidade a move, mesmo tendo que deixar para trás seu lar e o casamento. Cansada de tentar se ajustar a uma rotina que não lhe trazia mais satisfação, percebe que não tem mais tempo a perder e deseja tomar as rédeas da própria vida, pois acredita que pode conquistar mais. Ela é autônoma, trabalha duro, consegue manter a si e a família. Seu estágio atual de vida lhe proporciona certa segurança, mas sabe que não há muito tempo para conquistar a vista para o mar: “Quando a felicidade existe, mas está em outro lugar, sabe?”. Dessa forma, ela sai em busca desse sonho, sem saber muito bem onde encontrá-lo.

Enquanto isso, com apenas 16 anos, a filha Tetê suspeita estar grávida. Por meio de *flashbacks*, acompanhamos os momentos anteriores à sua primeira relação sexual (com Lucas, 43 dias atrás, conforme indica o *lettering*), de uma forma muito objetiva e decidida: no quarto dele, ele joga *videogame*, e ela, sentada na cama, observa uma régua enquanto questiona sobre o tamanho do pênis em centímetros, buscando, segundo ela, precisão. Acabam transando. Dias depois, enquanto Lucas está paquerando outra menina no colégio, ela chega, provoca-o e avisa-lhe sobre o atraso da menstruação. O tempo diegético avança para o dia em que se passa o episódio da separação de Teresa, a segunda-feira, quando os jovens, aflitos, compram um teste de farmácia. Tetê faz o teste no banheiro do apartamento, descobre que não está grávida e avisa a Lucas por mensagem de texto de celular. Enquanto isso, a mãe Teresa grita furiosa com a inércia de seu pai, invade o banheiro chamando-a e, assim, Tetê é arrastada para a casa da avó enquanto pede para alguém explicar o que está acontecendo.

No episódio, vemos que Tetê não desgruda do celular: ouve música o tempo todo com os fones; comunica-se com os amigos e com Lucas por mensagens de texto. Decide perder a virgindade com objetividade, desvinculada de ideais românticos. É racional, um tanto

introspectiva e bastante articulada e irônica. Mostra-se muito receosa quanto à possibilidade de gravidez, enquanto Lucas parece torcer para que essa hipótese aconteça. Aos 16 anos, o colégio e as amizades são o foco do seu cotidiano.

Finalmente, assistimos ao problema inicial de Teresinha: uma dívida fiscal deixada pelo falecido marido. Ao receber a visita de um oficial de justiça, ela tenta se passar pela vizinha Matilde (Márcia Manfredini), mas esta aparece e estraga tudo, em uma cena divertida que contrasta com a gravidade da situação. Teresinha recebe mais uma ordem judicial de pagamento, que se junta às outras intimações que vão se acumulando dentro de um bule no armário da cozinha. Em atitude de negação e/ou desespero, bebe conhaque como se ele pudesse apagar os problemas. Por meio de *flashback*, vemos que esse débito só é descoberto seis meses depois da morte do marido, quando Nelson (Arthur Kohl), antigo advogado e amigo do falecido, começa a fazer hidroginástica com ela e com a vizinha Matilde e comenta a respeito. Ao saber da dívida, Teresinha tenta economizar: demite a diarista e volta a costurar para ganhar uma renda extra, para ajudar no orçamento já que os poucos rendimentos da aposentadoria são insuficientes. Embora a ameaça de perder a casa a preocupe bastante, ela não compartilha o problema com ninguém e desenvolve uma atitude de negação, na qual o excesso de conhaque surge como válvula de escape, sendo responsável por muitos momentos de embriaguez, como a que ela se encontra no momento em que a filha e a neta aparecem na porta da sua casa de noite, avisando que vieram morar com ela, ao que ela responde: “Alucinação alcoólica? Não tenho uma desde 1972!!”.

Com mais de 60 anos, Teresinha é independente, ativa e rebelde. Os filhos (além de Teresa, ela tem Rodolfo Jr., que não aparece diretamente na trama, mas é referenciado) saíram de casa, o marido morreu, e ela ocupa seus dias entre hidroginástica, jogos de baralho e boliche. Com a descoberta da dívida, passa a controlar melhor os gastos, mas a princípio não conta à filha sobre o problema. Confessa primeiro à neta e, tentando ganhar dinheiro, vai ao jôquei e seduz um apostador que, depois se descobre, está mais falido do que ela. Os dois jantam juntos, mas tentam fugir, pois não têm dinheiro para pagar o jantar. Teresa é chamada ao jôquei, libera a mãe e fica, então, sabendo da dívida da casa, que promete ajudar a pagar. Com gratidão, Teresinha pela primeira vez é gentil com a filha e diz “nossa casa”, pois até então não admitia a “invasão”, repetindo que a filha não era bem-vinda.

De fato, Teresa não é bem recebida na casa da mãe, e os conflitos são inevitáveis, em meio a muita discussão. São três mulheres fortes que acabam medindo forças e entrando em atrito a todo tempo. Teresa tenta ajudar com a dívida da casa, trabalhando e administrando a renda da aposentadoria da mãe, ao tempo em que impõe a Ringo que pague a mensalidade do

colégio da filha. Com a morte da vizinha Matilde, grande amiga de Teresinha, e ao saber do alto valor da venda do imóvel, Teresa tenta convencer Teresinha a vender a sua casa também a fim de saldar a dívida fiscal, o que se torna motivo de mais desentendimentos. Frequentemente, Teresa tenta buscar a solução mais sensata, em constante reflexividade: “são decisões não só sobre como agir mas também sobre quem ser” (GIDDENS, 2002, p. 80). No entanto, apegada ao lar onde cresceram os filhos e onde foi feliz com o marido, Teresinha desenvolve artimanhas para não concretizar a venda, mas, por fim, acaba se convencendo e decide vender. Mas Teresa desiste da ideia, e todas continuam morando juntas na residência que precisa de reparos que vão sendo postergados. Com isso, um curto-circuito acidental põe fogo à casa e acaba deixando as três mais unidas. Ao fim da reforma, quando tudo parece ir voltando ao normal, Ringo morre em um acidente automobilístico, justamente quando ele e Teresa estavam se reconciliando. As Teresas ficam muito abaladas com o acontecido, e a reflexividade sobre o rumo das vidas diante dessa tragédia aflora fortemente em mais um “momento decisivo” (GIDDENS, 2002).

Tetê se torna rebelde na escola, briga com a mãe, procura em Rodrigo (Danilo Grangheia), amigo do pai, um pai substituto, termina o relacionamento com Lucas e, por fim, decide não prestar vestibular e fazer um mochilão na Europa para se descobrir. Teresa consegue trabalho fixo em escritório, alcança estabilidade, mas se envolve com o chefe e logo é demitida. Confusa, relaciona-se com vários homens, mas oscila entre a empolgação e o desânimo, sem saber onde encontrar sua “vista para o mar”. Teresinha se envolve com o advogado Waltércio (Pedro Paulo Rangel), responsável pelo inventário de Ringo. Com as mortes de Matilde e de Ringo, e com o namoro do seu melhor amigo Nelson, sente-se sozinha, passa a cometer furtos e exagerar no consumo do conhaque – o que preocupa sua filha e Nelson. Mas, com Waltércio, ganha nova alegria de viver e redescobre o namoro e a sexualidade na terceira idade.

De forma resumida, esse é o mundo ficcional de *3 Teresas*, de onde identificamos e catalogamos os eixos temáticos a partir dos procedimentos de assistência, transcrição e análise do discurso, que passamos a aprofundar nos capítulos seguintes.

PARTE II – OS GRANDES TEMAS DA SÉRIE

A partir deste capítulo, passamos a abordar os grandes temas levantados em nossa pesquisa por meio da análise da discursividade, que contemplou as seguintes etapas: construção de tabela com sinopse dos episódios, transcrição integral de todos os 26 episódios em formato de roteiro, identificação dos principais assuntos trabalhados na diegese, ou seja, definição dos grandes temas, e análise de cenas a partir de seleção daquelas em que cada uma (ou mais de uma) das personagens de cada geração se refere aos temas que nos interessam ou vive situações relativas a eles.

Nos próximos três capítulos, apresentamos inicialmente a discussão teórica sobre cada um dos temas, o que se constitui como pano de fundo conceitual para a análise dialógica que se estabelece em sequência. Nela, tencionamos identificar o que a produção ficcional como discurso mostra, ou seja, deixamos que os discursos revelem sua forma de produzir sentido. Para isso, apresentamos trechos de transcrições de diálogos, apresentados em uma caixa de texto com bordas para facilitar a identificação de que ali se tratam de enunciações da série. Na transcrição, procuramos manter as marcas de oralidade do discurso⁴⁰ e fazemos menção também à composição visual e sonora (trilhas e ruídos, quando há) das cenas.

No capítulo 4, abordamos as questões ligadas a gênero e interseccionalidades, e discutimos gerações e fases da vida, tratando dos significados ligados à juventude e ao envelhecimento. Na análise que finaliza o capítulo, investigamos como surgem, na série, as temáticas: (I) Papéis sociais e familiares; (II) Relações entre gerações; (III) Juventude e envelhecimento.

No capítulo 5, as temáticas apresentadas são: (IV) Felicidade e prazer; (V) Relacionamentos; (VI) Sexo e sexualidade. Todas elas são enfaticamente atravessadas pelas noções de reflexividade, autogestão e o culto da *performance*. Investigamos ainda a obrigação da felicidade, bem como as questões ligadas a amor e sexualidade em tempos de amor confluyente (GIDDENS, 1993).

Finalmente, o capítulo 6 se debruça sobre os três últimos temas levantados: (VII) Vida profissional; (VIII) Trabalho doméstico; e (IX) A casa. Nele exploramos os significados do lar e abordamos o mundo do trabalho, inclusive a precarização característica do trabalho das personagens da trama, além do trabalho feminino e do trabalho doméstico.

⁴⁰ Principalmente reticências a marcar as pausas e a abreviação dos verbos (por exemplo, “tá” em vez de “está”), como características dos diálogos.

4 GÊNERO E GERAÇÕES: (RE)INVENTANDO PERFIS

As mulheres dessa família parecem loucas, mas elas foram educadas para fazerem a coisa certa. (Tetê, no episódio “Sonhos de uma noite de verão” - T01E08)

Durante o desenvolvimento da pesquisa de doutorado (2014-2018), percebemos uma intensificação considerável do discurso sobre duas temáticas que constituem o fulcro dessa investigação: (I) a questão do envelhecimento populacional e sua predominância feminina (a feminização da velhice discutida adiante); e, de forma ainda mais vigorosa, (II) a revitalização e – por que não dizer? – reinvenção do discurso feminista, trazendo o tema do empoderamento da mulher para o centro do debate social.

Esse recente fôlego do feminismo, por alguns chamado de novo feminismo, tem sido potencializado por meio de formas digitais de comunicação e circulação de conteúdos, como *blogs*, redes sociais e *sites* de compartilhamento de vídeos, como o YouTube. Apesar de multifacetado, o discurso desse ativismo parece convergir no sentido de conscientizar as mulheres do seu valor, buscando desnaturalizar as opressões e combater o assédio e a discriminação, proporcionando mais liberdade, descolada de coerções sociais sobre o que significa (e o que é esperado de) ser mulher. No entanto, o movimento não se restringe ao virtual. Como no movimento dos anos 1960, as mulheres também têm ido às ruas para protestar e exigir direitos já conquistados. Na verdade, virtual e real não se separam nesse campo, somam-se e interpenetram-se construindo um movimento marcado pela pluralidade, por maior humor e leveza.

Nesse contexto, Carla Rodrigues (2017) destaca o traço insurgente dos feminismos recentes, apontando como marcos a Marcha das Vadias, em 2011; as manifestações de rua de 2013 já mencionadas anteriormente, bem como o movimento *#primaveradasmulheres*, em setembro de 2015.

A Marcha das Vadias surgiu no Canadá, depois que uma autoridade policial, em uma palestra sobre segurança dentro de uma universidade, orientou as mulheres que se vestissem com mais decoro para não serem vítimas de estupro, declaração que gerou grande indignação e mobilização. A Marcha se espalhou mundo afora, inclusive pelo Brasil, onde também houve passeatas de mulheres engajadas na luta por respeito ao corpo feminino e na defesa da sua liberdade no uso de roupas, denunciando a naturalização do entendimento de que a roupa justificaria uma agressão.

Na mídia, em edição de 27 de janeiro de 2014, a *Revista Época* publicou a matéria “A nova luta das mulheres”, mostrando a difusão do ativismo feminista digital por meio de redes sociais e *blogs*, como, por exemplo, o Escreva Lola Escreva, o Blogueiras Feministas e o *site* Think Olga, responsável pela campanha “Chega de Fiu-Fiu”, lançada em 2013, para combater o assédio nas ruas.

Em 2015, o tom feminista pela igualdade dos sexos se fez presente na cerimônia de entrega do Oscar. Ao receber a estatueta pela sua atuação como atriz coadjuvante no filme *Boyhood*, a atriz Patricia Arquette, após os agradecimentos, reivindicou “a igualdade salarial de uma vez por todas e direitos iguais para as mulheres dos Estados Unidos da América”, ao que foi entusiasticamente aplaudida pelo auditório e, conforme o enquadramento da exibição televisiva, pela atriz Meryl Streep, que vibrou com a declaração. O tom de resistência também esteve presente nas famosas entrevistas com as estrelas no tapete vermelho da cerimônia. Quando questionada sobre seu visual, a atriz Reese Witherspoon respondeu “Somos mais do que nossos vestidos”, fazendo alusão à campanha #AskHerMore (Pergunte mais a ela), criada pelo grupo Representation Project, que denuncia o tratamento diferente a homens e mulheres por parte de jornalistas. Enquanto os homens são questionados sobre carreira e projetos, as perguntas direcionadas às mulheres se voltam, sobretudo, a questões estéticas e pessoais.

Também em 2015, ganhou visibilidade nacional e internacional o caso da jovem Valentina, de 12 anos, que, como participante do programa MasterChef Júnior (Band), foi alvo de comentários de cunho sexual nas redes sociais. A grande indignação pelo ocorrido levou a jornalista Juliana de Faria, da ONG Think Olga, a criar a *hashtag* primeiro assédio (#PrimeiroAssedio), para expor casos assim, e teve como resultado mais de 80 mil *tweets* compartilhando histórias de agressões.

No mesmo ano, é de se frisar a Marcha das Mulheres Negras, com mais de 50 mil mulheres negras ocupando Brasília e também os protestos contra o então presidente da Câmara Eduardo Cunha, diante do Projeto de Lei 5.069, que dificultava o atendimento às vítimas de estupro e o acesso à pílula do dia seguinte, consistindo em um retrocesso quando se considera a conquista de direitos das mulheres. Como bem ponderou João Gabriel Lima, em editorial da *Revista Época*: “Em países como os Estados Unidos, o feminismo se volta principalmente para os problemas das mulheres no mercado de trabalho. No Brasil, o foco ainda está em questões que envolvem sexualidade” (LIMA, 2015, p. 20). No mesmo sentido, o *Jornal El País* comparou: “Em outras nações, as mulheres lutam por salários iguais. No Brasil, para não retrocederem em suas conquistas” (EL PAÍS, 2015). Assim, essa conjuntura

impulsionou uma vasta mobilização das mulheres nas ruas defendendo seus direitos e sua liberdade de escolha.

Figura 16 – Manifestações: mulheres nas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro (2015)

Fonte: BRANDALISE, PEREZ (2015).

Além das grandes passeatas e da ampliação do número de coletivos feministas, a comunicação horizontal que se estabelece nas redes é bastante significativa desse momento histórico, no qual as novas gerações de mulheres parecem mais conscientes e dispostas a denunciar e reverter o quadro de opressão, pois já não se tolera o que antes era tido como “natural” em razão das diferenças de gênero. A repercussão alcançada por campanhas como #MexeuComUmaMexeuComTodas, #MeuCorpoMinhasRegras, #AgoraÉQueSãoElas, #EstuproNuncaMais, dentre outras, foi gigantesca, evidenciando a nova forma de construção de diálogo em torno do feminismo na rede e justificando o fato de 2015 ser considerado o ano da Primavera das Mulheres, como, aliás, foi objeto de reportagem de capa de duas importantes revistas semanais, *Época* e *IstoÉ*.

Figura 17 – Capas de revistas semanais de novembro de 2015

Fonte: Arquivo da autora.

Margareth Rago, historiadora ouvida nas duas reportagens, aponta que “o feminismo está na moda. Virou pop” (RAGO apud GARCIA, 2015, p. 80). A pesquisadora elogia o ativismo digital e vê no feminismo atual mais pragmatismo e menos conteúdo ideológico, como, aliás, ficou nítido na ampla reportagem da *Época*. Com 17 páginas, enfocando assédio, aborto, igualdade de gênero, mercado de trabalho, dentre outros temas, o periódico mostrou que a discussão sobre questões de gênero nunca esteve tão atual.

De fato, a tomada de consciência feminista para defesa dos direitos, respeito e liberdade é mais do que importante: a demanda é necessária e urgente. Enquanto nos encaminhamos para o fim da segunda década do século XXI, é lastimável perceber as graves questões de gênero que ainda estão longe de solução na sociedade. Os indicadores sobre a violência contra a mulher permanecem impressionantes. Restringindo os exemplos apenas ao Brasil, dados da Organização das Nações Unidas informam que o país ocupa a quinta posição no *ranking* de feminicídios,⁴¹ com uma taxa de 4,8 mortes para cada 100 mil mulheres. Considerando-se as mulheres negras, entre 2003 e 2013, o número de assassinatos aumentou 54%, passando de 1.864 para 2.875.

Conforme dados do Instituto Maria da Penha, a cada dois segundos, uma mulher é vítima de violência física ou verbal no Brasil.⁴² A promulgação da Lei Maria da Penha (Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006) significou um considerável avanço ao criminalizar a violência doméstica e familiar contra a mulher, tornando-se um instrumento de transformação social a partir da criação de mecanismos para coibir a ação dos agressores. Com o debate social em torno da lei, muitas vítimas têm quebrado o silêncio e denunciado, procurando pôr fim a situações complexas e humilhantes, em meio a uma busca de esperança e reinício com dignidade. Se hoje os números vêm à tona, trata-se de um sinal positivo (ainda que assustador) de que aumentaram as denúncias. Para Carme Alemany (2009), são muitas as formas das violências praticadas contra as mulheres devido ao seu sexo, contemplando sofrimentos físicos, sexuais ou psicológicos, a fim de atingir a integridade física e mental, como expressão de relações desiguais entre o masculino e o feminino.

A assimetria também se revela na grave disparidade salarial, apesar dos maiores índices femininos quanto ao tempo dedicado à escolaridade.⁴³

⁴¹ A Lei do Feminicídio (Lei 13.104/2015) alterou o Código Penal brasileiro para incluir esse crime, tipificado como homicídio cometido com requintes de crueldade contra mulheres por motivações de gênero. Feminicídio é, assim, o assassinato de uma mulher cometido por razões da condição de sexo feminino.

⁴² Para marcar os 11 anos da promulgação da Lei, o Instituto Maria da Penha disponibilizou o *site* “Relógios da Violência” (RELÓGIOS DA VIOLÊNCIA, 2017), que indica a quantidade de mulheres vítimas de qualquer tipo de violência, física ou moral.

⁴³ A diferença salarial entre homens e mulheres é analisada no capítulo 6 desta tese.

Todos esses indicadores são atravessados pela hierarquização entre homens e mulheres, cabendo aos primeiros maior prestígio e visibilidade, e ao feminino, o lugar da submissão e adequação. É nesse contexto social ainda marcado por profundas permanências de hierarquias de gênero que esta pesquisa se insere. Interessa-nos mais de perto os significados produzidos pelos modos de ser mulher exibidos na série e seus atravessamentos pela maior convivência intergeracional, associada ao envelhecimento.

4.1 Questões de gênero

A nossa entrada nos estudos acerca das questões de gênero, tão relevantes a esta pesquisa, exige-nos atravessamentos de aportes conceituais da sociologia e da antropologia para entender melhor um cenário em ebulição.

Em primeiro lugar, é preciso frisar que o gênero é uma categoria que afeta a vida pessoal e as interações sociais, e as relações de gênero não se restringem aos estudos sobre a mulher: “As relações de gênero atravessam toda a sociedade, e seus sentidos e seus efeitos não estão restritos às mulheres. O gênero é, assim, um dos eixos centrais que organizam nossas experiências no mundo social” (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 9).

Atualmente, os estudos de gênero abarcam uma rica gama de investigações sobre o indivíduo e suas identidades de gênero (homens, mulheres, transgêneros, transexuais, intersexuais etc.) e suas sexualidades (heterossexuais, bissexuais, lésbicas, gays, assexuais etc.). Entre tantas análises e correntes teóricas, há, ao que parece, uma forte tendência: os binarismos estão cada vez mais ultrapassados, dando lugar ao estudo da multidimensionalidade das experiências e das identidades de gênero plurais, em que há uma dissociação entre sexo, gênero, desejo e prática social (BUTLER, 2015).

No entanto, esse entendimento que vem se consolidando é recente. Precisamos, antes disso, buscar compreensão sobre o tema a partir de uma breve retomada da trajetória histórica dos estudos de gênero, pontuando alguns marcos importantes, principalmente no que concerne às relações entre feminino e masculino em razão da nossa perspectiva de análise.

Gênero é um conceito desenvolvido para contestar a naturalização da diferença sexual em múltiplas arenas de luta. A teoria e a prática feminista em torno de gênero buscam explicar e transformar sistemas históricos de diferença sexual nos quais “homens” e “mulheres” são socialmente constituídos e posicionados em relações de hierarquia e antagonismo. (HARAWAY, 2004, p. 211).

A nossa discussão inicia na noção bastante arraigada no senso comum que entende a diferença no corpo de homens e mulheres como justificativa para outras distinções e para a

hierarquia de funções a partir desses lugares. De acordo com Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015, p. 85), a ideia da diferença natural entre o feminino e o masculino se situa “no centro do senso comum sobre gênero [...]. Uma indústria inteira de psicologia pop nos diz que mulheres e homens são naturalmente opostos em seus pensamentos, emoções e capacidades”, servindo como fundamento para a dominância dos homens na sociedade.

No entanto, nos meios acadêmicos e na militância, esse discurso vem passando por um longo processo de desnaturalização. Nesse percurso, o lançamento de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, em 1949, causou tremendo impacto. A obra chamou a atenção para a condição feminina, criticando o essencialismo biológico como justificativa para as opressões. Embora não se refira à separação entre sexo e gênero, posteriormente desenvolvida na teoria de gênero, Beauvoir (2009) questiona a dominação masculina, concedendo especial importância à independência feminina por meio da educação e da carreira profissional como caminho da autonomia. Além disso, denuncia o caráter opressivo do casamento e da maternidade e condena o duplo padrão de moralidade sexual que concede mais liberdade aos homens. A avassaladora repercussão do livro mantém-se; ele, muitas vezes, é considerado a bíblia do feminismo, da qual surgiu a frase: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p. 361), até hoje repetidamente citada, no intuito de ressaltar a construção social do ser feminino na sociedade.

Embora a obra seja criticada pelo viés psicanalítico e principalmente pela subjetividade e falta de unidade, seus méritos são inegáveis ao propor o enfrentamento dos aspectos sociais que subjugam a mulher. Para Felipe Miguel (2014, p. 25), “o livro representou uma tentativa poderosa de entender a construção social do ‘feminino’ como um conjunto de determinações e expectativas destinado a cercear a capacidade de agência autônoma das mulheres”. Além disso, contribuiu para lançar ideias que foram posteriormente retomadas pela teoria de gênero, como o entendimento da divisão entre sexo e gênero: este associado à construção sociocultural, aquele entendido como natural, fisiológico e biológico. Tal discussão se adensou principalmente nos anos 1970 e 1980, a partir da tese do psicanalista Robert Stoller, que, em 1963, apresentou o conceito de identidade de gênero em um congresso, como resume Haraway:

[...] no quadro da distinção biologia/cultura, de tal modo que sexo estava vinculado à biologia (hormônios, genes, sistema nervoso, morfologia) e gênero à cultura (psicologia, sociologia). O produto do trabalho da cultura sobre a biologia era o centro, a pessoa produzida pelo gênero – um homem ou uma mulher. (HARAWAY, 2004, p. 216).

A partir daí, um dos primeiros textos das Ciências Sociais a utilizar o termo gênero foi o ensaio *Tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo*, de Gayle Rubin, publicado originalmente em 1975, no qual se pretende desenvolver o sistema sexo/gênero, tido pela autora como “conjunto de disposições por que uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e na qual se satisfazem essas necessidades humanas transformadas” (RUBIN, 1986 [1975], p. 97).⁴⁴

Para isso, parte da discussão natureza/cultura proposta por Claude Lévi-Strauss em *As estruturas elementares do parentesco* (1976 [1949]), que associa a presença de regras à cultura, enquanto a natureza é marcada pelo universal e pelo espontâneo. De forma muito sintética, podemos apontar que Lévi-Strauss identifica o tabu do incesto, proibição presente em todas as sociedades, como estágio no qual acontece a passagem da natureza à cultura por reunir as duas ordens exclusivas (a regra, da cultura; e o espontâneo, do natural). Devido a essa imposição, os homens efetuam trocas de mulheres para o casamento, que se dá, assim, não só entre casais, mas entre dois grupos sociais que se tornam aliados, o que é chamado pelo autor de Teoria da Aliança.

Com esse pano de fundo, Rubin interpreta que o tabu do incesto funda a opressão universal das mulheres, no sentido de que as mulheres são objetos transacionados, não tendo direitos sobre si mesmas e muito menos sobre a parentela masculina: “como para Lévi-Strauss, a essência dos sistemas de parentesco está na troca de mulheres entre os homens, implicitamente ele constrói uma teoria da opressão sexual” (RUBIN, 1986, p. 107). Além disso, todas as sociedades apresentam algum tipo de divisão sexual de trabalho, razão pela qual considera que o gênero é produzido pela associação entre dois fatores: a divisão sexual do trabalho e o parentesco. Ela considera, ainda, que o tabu do incesto se baseia no tabu prévio da heteronormatividade, razão pela qual sugere a necessidade de desconstruir o aparato de coerção sexual, pois “o movimento feminista tem que sonhar com algo mais que a eliminação da opressão das mulheres: tem que sonhar com a eliminação das sexualidades e os papéis sexuais obrigatórios” (RUBIN, 1986, p. 135). Como se vê, a análise da autora acerca do gênero estava sempre articulada à sexualidade. De fato, as noções de gênero e sexualidade a princípio se desenvolvem juntas nas pesquisas teóricas, mas paulatinamente vão se descolando.

A distinção entre sexo e gênero evidenciava, assim, o caráter de aprendizado cultural do gênero a partir das características físicas (corpo, órgãos genitais). De acordo com o

⁴⁴ A data entre colchetes se refere à edição original da obra, sendo indicada somente na primeira vez que a obra é citada. Nas demais, trazemos apenas o ano da edição por nós consultada.

contexto histórico e seus valores, homens e mulheres eram ensinados sobre formas masculinas e femininas de se portar como se isso fosse “natural”. Assim, o binarismo gênero (cultura e sociedade) *versus* sexo (natureza) se opôs à noção anterior de determinação biológica, até então considerada como justificativa das hierarquias entre o masculino e o feminino, contribuindo para essa tentativa de desnaturalização das persistentes assimetrias entre as mulheres e os homens na sociedade, com muita presença nos debates teóricos dos anos 1980 e início dos anos 1990.

Nesse contexto, o artigo “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”, publicado por Joan Scott, originalmente em 1988, aponta para a necessidade de desconstrução da naturalização, indicando as implicações das relações históricas, sociais e políticas na construção do que significa ser homem ou mulher. Scott salientou o caráter relacional do gênero enquanto categoria analítica, ou seja, como aspecto que possibilita analisar a relação homem/mulher inserida em dado contexto histórico e cultural. Destacando que o interesse teórico com a questão de gênero como categoria de análise só surgiu no fim do século XX, a autora define gênero como elemento constitutivo das relações sociais a partir das diferenças percebidas entre os sexos: “é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Com essa visão, ela ainda aponta quatro elementos interligados nessa conceituação: (I) a construção simbólica; (II) os conceitos normativos, ou seja, o que se prescreve e se considera ideal em cada cultura para homens e mulheres a partir da construção simbólica; (III) a concepção de política; e (IV) a identidade subjetiva. Como reforça a autora: “A história do pensamento feminista é uma história da recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino, em seus contextos específicos, e uma tentativa para reverter ou deslocar suas operações” (SCOTT, 1995, p. 84).

De fato, como observa Piscitelli (2009, p. 125) no seu interessante estudo que mostra a extensa trajetória do conceito de gênero, “as formulações de gênero que tiveram impacto na teoria social foram elaboradas a partir do pensamento feminista, na década de 1970”. Em busca da igualdade de direitos entre homens e mulheres, o movimento feminista articulou a ideia de diferença de gênero produzida pela cultura, com a preocupação com situações desiguais em que viviam as mulheres. Assim, associou a teoria com a prática, ou seja, a luta social com contribuições teóricas que se mostraram indispensáveis para a solidificação do movimento.

Desde já, impõe-se uma definição. Apesar dos diversos feminismos existentes hoje em dia, consideramos, de forma ampla, feminismo como um movimento plural que tem por objetivo uma sociedade sem hierarquia de gênero, ou seja, na qual homens e mulheres tenham

os mesmos direitos. Dito de outra forma, o feminismo busca combater relações desiguais e opressivas justificadas pela diferença de gênero.

O feminismo busca repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados, e onde as qualidades “femininas” ou “masculinas” sejam atributos do ser humano em sua globalidade. (ALVES; PINTANGUY, 2007, p. 9).

De modo sucinto, podemos lembrar que, desde a luta das primeiras feministas até os movimentos mais recentes, há uma divisão teórica em “ondas do feminismo”, isto é, fases definidas a partir do contexto histórico e das aspirações em comum, que passamos a pontuar sucintamente.⁴⁵

Inicialmente, costuma-se denominar como primeira onda o período marcado pela busca de direitos, como direito à educação, ao voto e à igualdade no casamento. Segundo Miguel (2014), tais pleitos remetem ao fim do século XVIII na Inglaterra, quando foi publicada a *Reivindicação dos direitos das mulheres* (1792), de Mary Wollstonecraft (1759-1797), considerada inclusive a fundadora do feminismo. Para o autor, a publicação é uma elaboração sistemática acerca da necessidade e dos obstáculos da emancipação das mulheres e “promove uma inflexão na direção da construção de uma teoria política feminista” (MIGUEL, 2014, p. 21). Como ele observa, apesar de o movimento se estender pelo século XIX, foi principalmente ao longo do século seguinte que o programa feminista se desenvolveu e alcançou os maiores resultados. Assim, embora saibamos que essa luta por direitos seja bem antiga, restringimo-nos aos movimentos mais recentes, a fim de buscar brevidade na explanação.

Nesse caminho, Piscitelli (2009) situa a primeira onda entre o final do século XIX e começo do XX, com as pretensões similares: voto, educação e posse de bens. Naquele momento, as Ciências Sociais vinham de uma longa tradição de pensamento em que considerava a diferença entre feminino e masculino como princípio universal de classificação. Mas, aos poucos, a produção teórica da época foi mostrando que as divisões não são fixas, e sim culturais e flexíveis, mostrando que as relações entre homens e mulheres são históricas, sociais e políticas.

⁴⁵ Acerca dessas divisões em ondas, é necessário destacar que o feminismo deve ser considerado um movimento não-linear e multifacetado, razão pela qual alguns autores se posicionam de forma contrária a essa delimitação. Trata-se, contudo, de uma tentativa teórica de apontar marcos temporais que contribuem para ilustrar o contexto histórico e os pleitos em comum a partir do eixo diacrônico, cuja complexidade é intrínseca. Assim, alertamos para a existência de possíveis contradições, visto que algumas correntes teóricas defendem outros marcos e períodos. No entanto, acreditamos que as indicações dessas fases, ainda que fluidas, contribuem para o entendimento acerca da evolução histórica das pautas e tendências do movimento.

Como expoente dessa fase, a antropóloga Margaret Mead, com base em pesquisa de campo realizada em três sociedades distintas, foi considerada pioneira ao constatar a maleabilidade da natureza humana para além da divisão entre traços de caráter femininos e masculinos, que, segundo ela, não passavam de construções culturais, ao contrário do que se acreditava na época. Nas suas palavras, “as padronizadas diferenças de personalidade entre os sexos são desta ordem, criações culturais às quais cada geração, masculina e feminina, é treinada a conformar-se” (MEAD, 1969, p. 269).

Na segunda onda, o feminismo ganhou força pautando a busca de igualdade no exercício dos direitos e no questionamento dos mecanismos de subordinação das mulheres. A militância dos grupos organizados de mulheres trouxe mais visibilidade ao movimento, bastante motivado pela publicação de *O segundo sexo* (1949), obra já mencionada, considerada precursora da segunda onda e referência suprema do feminismo. Miguel (2016) ressalta que a relevância de Beauvoir para o feminismo contemporâneo supera a de Mary Wollstonecraft nos seus primórdios.

É exatamente no contexto da segunda onda, na década de 1970, que vem à tona o sistema sexo/gênero de Rubin, que encontra um ambiente para discussão e repercussão, tornando-se também alvo de críticas, dentre as quais de ser uma visão “branca” e imperialista, conforme aponta Piscitelli (2009).

Feministas negras e do “Terceiro Mundo” consideraram que no sistema sexo/gênero o foco singular do gênero fazia com que essa categoria obscurecesse ou subordinasse todas as outras. Sublinhando as diferenças entre mulheres, elas exigiram que o gênero fosse pensado como parte de sistema de diferenças, de acordo com os quais as distinções entre feminilidade e masculinidade se entrelaçam com distinções raciais, de nacionalidade, sexualidade, classe social, idade. (PISCITELLI, 2009, p. 141).

De fato, inicialmente, foi necessário criar o sujeito coletivo “mulher”, a fim de alcançar força e legitimidade a partir da identidade em comum para lutar por causas importantes, com pouca atribuição de importância aos contextos sócio-históricos de cada uma delas. Nesse momento da segunda onda, “mulher”, “opressão” e “patriarcado” eram categorias bastante utilizadas na militância e na construção teórica, como se todas as mulheres sofressem o mesmo tipo de opressão em uma sociedade patriarcal.

A questão feminista parte da afirmação de ser a identidade feminina socialmente produzida. A partir dessa premissa estrutura-se uma prática política transformadora das formas como esta identidade se constrói, percebidas como opressivas à mulher. Nesse movimento, é requisito indispensável à instauração do discurso feminista a produção de uma categoria de mulher que lhe permita tanto identificar criticamente as formas

atuais e anteriores de ser mulher, quanto propor um novo existir, indicar direções de transformação. (FRANCHETTO, et al., 1981, p. 42).

Essa pretensa homogeneidade não era suficiente para abarcar a complexidade das questões relacionadas ao feminino, como se constatou a partir da pressão daquelas que não se sentiam representadas nessa noção de “mulher”. Como completam Bruna Franchetto et al., isso aconteceu com o fortalecimento da “percepção de que não existe a Mulher, e sim mulheres. Não existindo uma determinação natural ou ontológica dos papéis, não existe igualmente uma Mulher, enquanto gênero universal, mas uma pluralidade de mulheres” (FRANCHETTO, et al., 1981, p. 33).

Com base nesse contexto, fortalece-se o debate teórico das intersecções ou interseccionalidades, ligadas ao entrecruzamento do gênero como outros marcadores sociais da diferença (classe, raça, idade etc.) que intensificam os atravessamentos das relações de poder e a transferência de significado, prestígio e valor para os indivíduos. Ser mulher branca e jovem traz diferentes relações de poder e visibilidade de uma mulher negra e idosa, por exemplo.

Nas suas reformulações, o conceito de gênero requer pensar não apenas nas distinções entre homens e mulheres, entre masculino e feminino, mas em como as construções de masculinidade e feminilidade são criadas na articulação com outras diferenças, de raça, classe social, nacionalidade, idade [...]. (PISCITELLI, 2009, p. 146).

Assim, principalmente a partir do feminismo negro dos Estados Unidos, intensifica-se o estudo das interseccionalidades, objeto de maior aprofundamento na seção seguinte (item 4.2), em razão da relevância do cruzamento entre os marcadores gênero e idade nas protagonistas da série em análise.

Tal discussão acerca das intersecções é encampada sobretudo no que se convencionou chamar de terceira onda do feminismo, momento em que se defende que a categoria sexo também traz no seu bojo significados sociais, razão pela qual é importante desnaturalizar o pensamento binário, ressaltando a construção social e cultural da hierarquia.

Para a filósofa Judith Butler (2015), um dos maiores expoentes dessa discussão na contemporaneidade, não haveria, assim, distinções *a priori* entre sexo e gênero. A autora combate a divisão que norteou as teorias sobre o tema principalmente nos anos 1970 e 1980, ao tempo que alerta:

A complexidade do conceito de gênero exige um conjunto interdisciplinar e pós-disciplinar de discursos, com vistas a resistir à domesticação acadêmica dos estudos sobre gênero ou dos estudos sobre as mulheres, e a radicalizar a noção de crítica feminista. (BUTLER, 2015, p. 13).

Nas suas palavras, “o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura” (BUTLER, 2015, p. 27). Inspirada nos estudos de Michel Foucault, a filósofa entende o sexo como pré-discursivo, ou seja, como “efeito do aparato de construção cultural que designamos por gênero” (BUTLER, 2015, p. 28). Dessa forma, não existiria a noção prévia de sexo sobre a qual se construiria socialmente o gênero, pois o que significa ser masculino e feminino não está definido somente pelo corpo fisiológico. No momento de identificação de uma pessoa como menino ou menina no nascimento – ou ainda nos exames pré-natais – já se impõe sobre o indivíduo toda a carga cultural e discursiva dos significados de ser homem ou mulher. Exemplo significativo a esse respeito é a preparação do quarto do bebê com as cores culturalmente associadas a cada um: azul ou rosa.

Precisamos atentar, dessa forma, para o entendimento de que o feminino (como também o masculino) não é categoria estável, o que gera dificuldades e implicações ao construí-la como coerente e unificada. Contra a noção de identidade fixa e defendendo seu permanente processo de construção, Butler salienta que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída” (2015, p. 56). Essa tese da performatividade é central para a filósofa, sendo construída na repetição dos atos cotidianos, ou seja, na prática social, regulada a partir da coerência entre sexo, gênero, prática social e desejo. A “unidade e coerência a partir da heterossexualização do desejo compulsória e naturalizada” (BUTLER, 2015, p. 52-53), por muitos anos, manteve os “casos desviantes” como marginalizados. No entanto, como observa a autora, tal classificação restritiva entre homens e mulheres se mostra insuficiente para abranger, por exemplo, os intersexos, transexuais e travestis. No mesmo sentido, Piscitelli (2009, p. 143) reforça que a “Nova Política do Gênero resiste a classificações lineares como homens ou mulheres. Considera que a distinção entre masculino e feminino não esgota os sentidos do gênero”.

Esse tem sido um entendimento mais inclusivo acerca da noção de gênero na contemporaneidade, em defesa da pluralidade e maior convivência entre diferentes identidades de gênero e sexualidades, no respeito às suas experiências pessoais e expressões. Apesar disso, vergonhosamente o Brasil segue com alto índice de violência contra homossexuais, transgêneros e travestis, mesmo com a ampliação do debate público, campanhas de conscientização e discursos midiáticos a favor da diversidade.

Embora o nosso objeto empírico, a série televisiva *3 Teresas*, seja marcado por protagonistas que performatizam conforme a heteronormatividade, essa discussão prévia nos

ajuda a situar historicamente os caminhos do discurso a respeito da relação de gênero e da construção do feminino, importante para nossa investigação.

Em relação à sexualidade, adiantamos que no episódio “Turista acidental” (T01E06), a adolescente Tetê se envolve com outra garota e o namorado desta, buscando viver novas experiências, em interação com seu tempo em que a sexualidade pode ser explorada como “aspecto maleável do eu” (GIDDENS, 1993).

No entanto, ao longo das duas temporadas da série, a heterossexualidade surge de forma mais evidente, embora Nelson, o melhor amigo de Teresinha, personagem com grande presença e importância na trama, seja declaradamente homossexual. No início da produção, Teresinha encanta-se por ele, sonhando com uma relação romântica, e chega a beijá-lo, mas ele se declara gay, faz confidências à amiga sobre a dificuldade de assumir sua homossexualidade ao longo da vida e depois inicia um relacionamento homoafetivo, que gera ciúmes em Teresinha.

Para pensar a construção de gênero na série, retomamos ainda os estudos de Lauretis (1994), já mencionados quando abordamos a cultura das séries e a associação entre ficção e realidade. A partir da visão foucaultiana, essa autora propõe que “o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208).

A nosso ver, tal interpretação pode ser ampliada a fim de abarcar também as telenovelas e as séries televisivas, dentre outras produções teleficcionais, que podem ser consideradas “tecnologias de gênero”, na medida em que contribuem para a produção de valores e significados em torno dos padrões de comportamentos e modos de representação feminina, que se tornam parte do repertório social. Em entendimento similar, Almeida considera que:

Os padrões de comportamento, ou as atitudes consideradas legítimas para homens e mulheres, constituem-se nestas construções de gênero da mídia. As novelas, especialmente nos seus aspectos mais repetitivos, por características e elementos presentes em muitas histórias, legitimam algumas construções de feminino e masculino – como a figura da mulher batalhadora. (ALMEIDA, 2003, p. 191).

Transposta para a teleficção em geral, a noção de “tecnologia do gênero” (LAURETIS, 1994) reforça o lugar da televisão como prática cultural (WILLIAMS, 2016) como catalisadora entre política, comunicação e cultura (MARTÍN-BARBERO, 2009), na medida em que ilustra formas de ser mulher, por meio de práticas, costumes, hábitos, comportamentos, escolhas, opiniões e valores. Assim, “o que explica os conteúdos das

diferenças de gênero são os significados diferenciados quanto ao gênero e às posições diferenciadas colocadas à disposição de homens e mulheres no discurso” (LAURETIS, 1994, p. 224).

Dessa forma, é preciso ter em vista que gênero deve ser considerado como categoria social, relacional, dinâmica, performática e analítica. Precisa ser compreendida nas suas relações de poder, dentro de determinado contexto social a partir de onde está inserida. Adensamos nosso olhar, a partir de agora, para os estudos de gênero associados à construção social do feminino, e, para chegar às análises dos marcadores de idades/fases da vida, precisamos entender melhor as interseccionalidades.

4.2 Entre gênero e gerações: as interseccionalidades

No dizer de Butler: “Se alguém ‘é’ uma mulher; isso certamente não é tudo que esse alguém é” (2015, p. 21). De fato, se o entendimento de gênero já é complexo, não podemos esquecer que compreender essa noção como relação social nos exige, ainda, uma maior aproximação com as intersecções de raça, classe, idade etc.

O gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e [...] o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2015, p. 21).

A compreensão da categoria mulher como marcador relacional e analítico implica uma inevitável aproximação com o tema das interseccionalidades, ligado aos distintos marcadores sociais da diferença que se entrecruzam e geram complexas formas de opressão.

A preocupação com essa interconexão entre marcadores, embora ainda não com a adoção dessa terminologia, remonta ao contexto das políticas feministas negras dos anos 1960 e 1970, nos Estados Unidos, como enfatiza Patricia Hill Collins (2017), um dos principais expoentes dessa discussão. Nesse panorama, ela destaca algumas obras inovadoras cuja importância tem sido negligenciada, dentre as quais *The Black Woman*, editado por Toni Cade Bambara nos anos 1970, e o manifesto *Black Feminist Statement*, publicado em 1982 pelo Coletivo Combahee River de Boston. Essas obras precursoras já apontavam a necessidade de interconectar raça, gênero, classe social e sexualidade, a fim de evitar análises parciais e incompletas, já que a associação entre essas categorias configura a experiência da mulher negra. Por isso, “mulheres afro-americanas avançaram diversas dimensões do feminismo negro que foram claramente reconhecidas como interseccionais” (COLLINS, 2017, p. 8).

Na sua obra mais famosa, *Black Feminist Thought* ([1990] 2000), Collins se propõe a analisar e contribuir para o desenvolvimento do pensamento feminista negro como uma teoria social crítica, destacando a dialética entre opressão e ativismo, que marca o movimento, conferindo especial atenção às imbricações entre gênero, raça, classe e sexualidade, a fim de investigar a opressão vivida por mulheres negras, tema presente em *Women, Race and Class*, de Angela Davis (1981). Patricia Collins rejeita expressamente o modelo de “soma de opressões”, frequentemente mencionado para indicar a dupla (ou tripla) discriminação por que passam as mulheres negras, ao argumentar que as interconexões se relacionam de forma complexa, não simplesmente se sobrepondo:

A interseccionalidade refere-se a formas particulares de opressões que se cruzam, por exemplo, interseções de raça e gênero, ou de sexualidade e nação. Os paradigmas interseccionais nos lembram que a opressão não pode ser reduzida a um tipo fundamental e que as opressões trabalham juntas na produção de injustiça. (COLLINS, 2000, p. 18).

De fato, a noção de interseccionalidade busca desviar-se da suposta unicidade das mulheres, tão preconizada nos primeiros tempos de militância feminista e pesquisa acadêmica. Naqueles primeiros momentos, como mencionado, as mulheres eram consideradas como um bloco único no sentido de serem vítimas da opressão do patriarcado, não considerando a categoria raça e outros marcadores que estavam associados ao gênero. Mulheres *versus* patriarcado era uma perspectiva estreita, ligada à ótica do feminismo branco, de classe média, heteronormativo, que não dava conta de entender as múltiplas relações de poder, razão pela qual essa visão é tida como “um dos principais pontos de disputa entre feministas brancas e negras”, conforme analisa Cristiano Rodrigues (2013). Assim, essa discussão em torno das interseccionalidades emerge e vai se solidificando no desenvolvimento dos estudos acerca da invisibilidade das mulheres negras.

No Brasil, o feminismo negro começa a ganhar força no fim dos anos 1970 e começo dos anos 1980, como analisa Djanira Ribeiro (2014) ao ratificar o caráter excludente do discurso universal que critica a dominação. Se as opressões atingem as mulheres de diversas formas, a discussão sobre gênero exige considerar as categorias de classe e raça, tendo em vista as especificidades das mulheres.

Apesar do avanço da discussão sobre os entrecruzamentos gênero, raça, classe e sexualidade, é apenas em 1991 que o termo interseccionalidade surge no artigo “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, publicado pela jurista afro-americana Kimberlé W. Crenshaw na *Stanford Law Review*. Nele, Crenshaw (1991, p. 1296) aborda a interseccionalidade “como forma de enquadrar as várias

interações de raça e gênero no contexto da violência contra mulheres de cor”. Assim, Crenshaw focaliza a interseccionalidade sobretudo a partir da articulação entre as dimensões de raça e gênero, conferindo importância parcial ou periférica a classe ou sexualidade, como destaca Helena Hirata (2014).

A autora destaca que, muito antes do surgimento dessa terminologia, Danièle Kergoat já propunha, desde o final dos anos de 1970, entrecruzar as relações sociais de sexo e de classe a fim de investigar a divisão social do trabalho entre homens e mulheres em sua tripla dimensão: classe, gênero e origem (HIRATA, 2014, p. 65). Denominando a problemática de “consustancialidade”, Kergoat buscou articular as categorias sexo e classe social, e posteriormente, associou também o marcador raça. Em comum, Hirata considera que tanto Crenshaw como Kergoat se posicionam contra a hierarquização das formas de opressão. Além disso, dentre as críticas desenvolvidas por Kergoat à categoria de interseccionalidade apresentada por Crenshaw, Hirata lembra:

1) a multiplicidade de pontos de entrada (casta, religião, região, etnia, nação etc., e não apenas raça, gênero, classe) leva a um perigo de fragmentação das práticas sociais e à dissolução da violência das relações sociais, com o risco de contribuir à sua reprodução; 2) não é certo que todos esses pontos remetam a relações sociais e talvez não seja o caso de colocá-los todos num mesmo plano; 3) os teóricos da interseccionalidade continuam a raciocinar em termos de categorias e não de relações sociais, privilegiando uma ou outra categoria, como por exemplo a nação, a classe, a religião, o sexo, a casta etc., sem historicizá-las e por vezes não levando em conta as dimensões materiais da dominação. (HIRATA, 2014, p. 65).

Como complementa Hirata (2014, p. 66), a controvérsia central quanto aos conceitos de interseccionalidade e consustancialidade parece residir no que ela denomina de “interseccionalidade de geometria variável”, ou seja, no alargamento da noção para além das relações de gênero, classe e raça, englobando também outras relações sociais, como a de sexualidade, de idade, de religião etc.

Por ser recorrentemente referenciado como o ponto de origem da interseccionalidade, o artigo de Crenshaw de 1991 se situa como um marcador fundamental do tema, mas, como Patricia Collins (2017) sublinha, o texto traz o entendimento oriundo do feminismo negro e outros projetos de justiça social. Com isso, “mostra como os limites estruturais e simbólicos da interseccionalidade se deslocaram ao longo dos anos de 1990, quando este projeto de conhecimento foi afastado do movimento social e incorporado pela academia” (COLLINS, 2017, p. 10-11). Para a autora, essa incorporação em um contexto político e acadêmico aumenta o desafio da interseccionalidade como forma combater as múltiplas opressões, a fim

de dismantelar as injustiças sociais produtoras de desigualdades sociais nas experiências das mulheres.

Como se vê, a noção de interseccionalidade vai se constituindo a partir do movimento feminista negro e se firma academicamente por meio das pesquisas acerca das relações interseccionais entre gênero, raça, classe e sexualidade. Nesse sentido, Avtar Brah argumenta que:

Ao revisar debates feministas, sugiro que os feminismos negro e branco não devem ser vistos como categorias essencialmente fixas e em oposição, mas antes como campos historicamente contingentes de contestação dentro de práticas discursivas e materiais. De modo semelhante, argumentarei que a análise das interconexões entre racismo, classe, gênero, sexualidade ou qualquer outro marcador de “diferença” deve levar em conta a posição dos diferentes racismos entre si. Acima de tudo, sublinho a importância de uma macroanálise que estude as inter-relações das várias formas de diferenciação social, empírica e historicamente. (BRAH, 2006, p. 331).

O desenvolvimento dos estudos interseccionais propõe, dessa forma, uma maior percepção das variadas formas de ser mulher, a partir de um enfoque integrado que contemple as categorias raça, classe, sexualidade, idade, origem etc. Faz-se necessário, assim, pensar a construção do feminino articulada à multiplicidade de diferenciações, lembrando que não se trata de soma de opressões, mas sim de uma maior complexidade e fluidez na articulação entre os marcadores sociais.

A proposta de trabalho com essas categorias é oferecer ferramentas analíticas para apreender a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades. É importante destacar que já não se trata da diferença sexual, nem da relação entre gênero e raça ou gênero e sexualidade, mas da diferença, em sentido amplo para dar cabida às interações entre possíveis diferenças presentes em contextos específicos. (PISCITELLI, 2008, p. 266).

Em texto mais recente, Crenshaw reforça que “a interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as conseqüências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (CRENSHAW, 2002, p. 177). Como explica Piscitelli acerca do entendimento de Crenshaw:

A imagem que ela oferece é a de diversas avenidas, em cada uma das quais circula um desses eixos de opressão. Em certos lugares, as avenidas se cruzam, e a mulher que se encontra no entrecruzamento tem que enfrentar simultaneamente os fluxos que confluem, oprimindo-a. (PISCITELLI, 2008, p. 267).

Piscitelli reforça a necessidade de observar o “modo pelo qual o poder opera através de estruturas de dominação múltiplas e fluidas, que se intersectam” (2009, p. 141).

Mais especificamente sobre a temática de gênero, família e gerações, Márcia S. Macêdo (2010) salienta as ricas chaves de leituras que derivam dessa infinidade de cruzamentos a partir das interseccionalidades. Entretanto, seguindo o mesmo entendimento de

Collins (2000), Macêdo alerta para o risco da sobreposição de opressões, pois as múltiplas discriminações não podem ser encaradas como camadas que se acumulam. É preciso entender as interconexões operando em uma complexa rede de interação dinâmica, na qual cada mulher experimenta a opressão a partir de um lugar diferente, de tal forma que os pertencimentos dos sujeitos estão em permanente estado de reconfiguração. Assim, não podemos simplesmente sobrepor a opressão da mulher à da velhice: as relações sociais devem ser historicizadas, a fim de contextualizar e compreender com mais aprofundamento os níveis de leituras que daí advêm.

Especificamente em relação à intersecção gênero/geração, Macêdo (2010) pondera que o marcador geração ainda não adquiriu a mesma relevância teórica atribuída a gênero, classe ou raça/etnia, pois ela seria considerada “menor”: “ao operar numa lógica distinta, não seria geradora de processos de diferenciação entre os indivíduos, mas, ao contrário, tenderia a homogeneizar experiências, podendo inclusive ‘diluir’ diferenças, como, por exemplo, de gênero ou classe” (MACÊDO, 2010, p. 145). No entanto, contra essa crítica e a favor da defesa da complexidade analítica da idade/geração, a autora aponta a quantidade crescente de pesquisas que investigam a relevância teórica e política da categoria geração para entender os sistemas de hierarquização e o funcionamento das lógicas sociais, estruturando relações entre diferentes grupos etários na sociedade contemporânea, dentre os quais os estudos de Alda Britto da Motta (2000 apud MACÊDO, 2010, p. 146).

Trazemos à discussão também os estudos desenvolvidos por Debert (1994, 2006, 2012), que enfatiza a centralidade do marcador geração/idade na sociedade: “Se gênero é relacional e performático, gênero e idade são cruciais para entendermos certas categorias sociais como a velhice, particularmente a situação da mulher idosa” (DEBERT, 1994, p. 33). Ao analisar a ressignificação da velhice e sua reprivatização (DEBERT, 2012) em um contexto de valorização exacerbada da juventude, que se transforma em valor dissociado de idade cronológica, a autora evidencia as implicações sociais a partir da complexidade da intersecção gênero e geração.

Diante disso, defendemos que a crítica ao alargamento da interseccionalidade não deve inibir as análises que levem em consideração a construção do feminino no cruzamento com o marcador idade. No contexto familiar, esse marcador se torna ainda mais decisivo, como lembra Macêdo (2010), para compreender as dinâmicas sociais e até a manutenção de privilégios nas diferentes estruturas familiares.

Em se tratando do contexto familiar, a categoria idade/geração – e seu entrelace a outras categorias relacionais – permite que se possa entender

como as hierarquias que atravessam esse universo são definidoras de um conjunto de limites e possibilidades para os indivíduos que o constitui. Assim, ser mulher chefe de família, jovem, adulta ou mais velha, por exemplo, vai significar um momento na trajetória de vida das mulheres e também um instante do ciclo de vida familiar, sujeito a “marcos” que são socialmente impostos – como o “momento preferencial” do casamento ou da maternidade, por exemplo, ou ainda a ocorrência das rupturas conjugais por motivo de separação ou mesmo viuvez. (MACÊDO, 2010, p. 146-147).

A família deve ser compreendida como uma instituição marcada pela heterogeneidade, razão pela qual deve ser considerada no plural (famílias), diante da imensa diversidade de modelos e estilos de vida desse grupo. Além disso, representa “um dos mais relevantes contextos organizacionais responsáveis, simultaneamente, pela perpetuação e transformação nas relações sociais entre os sexos” (MACÊDO, 2010, p.153).

Assim, interessa-nos perceber as intersecções entre os marcadores de gênero e faixa etária na relação entre as três mulheres de uma mesma família, observando como as diferentes gerações lidam e são impactadas pelas estruturas de poder, tanto na família em si quanto na sociedade em geral.

4.3 Gerações e fases da vida: da juventude ao envelhecimento

Ser mulher e chamar-se Teresa são pontos em comum das três protagonistas da série. No entanto, entre elas os atravessamentos de diferentes idades fazem com quem tenham experiências distintas afetadas pela geração, como indica a noção de interseccionalidade. A complexidade dessa intersecção exige uma incursão na temática das fases da vida, principalmente nos extremos etários.

As noções de velhice e de juventude, apesar de atreladas a aspectos etários e biológicos, precisam ser consideradas no seu contexto sociocultural. Os comportamentos e significados são intrinsecamente associados a construções sociais, valorizadas ou subestimadas de acordo com sua época e contexto cultural.

Além disso, é importante perceber também as distintas formas como homens e mulheres se relacionam com a velhice. Por essa razão, os estudos de gênero apresentados anteriormente são fundamentais para entender melhor a transformação do feminino na contemporaneidade, principalmente num momento histórico marcado não só pela ampliação do envelhecimento, mas, sobretudo, pela feminização da velhice. Trata-se do fenômeno social da predominância de mulheres na faixa etária acima dos 60 anos, o que traz consequências

sociais, dentre as quais a maior convivência intergeracional. Assim, essas questões precisam ser levadas em consideração dentro de um processo cultural dinâmico.

Para abordar o tema gerações, é inevitável revisitar o clássico texto do sociólogo Karl Mannheim, *O problema sociológico das gerações* (1982), originalmente publicado em 1952. Assinalando a importância da perspectiva interdisciplinar para a compreensão do fenômeno, o autor faz uma distinção entre três categorias: situação da geração; geração real (ou geração enquanto realidade); e unidade de geração, que podem ser considerados em uma progressão desde a mais ligada ao biológico/etário (situação de geração) até a situação de maior coesão social (unidade de geração). Diante da complexidade da questão, Mannheim alerta que “se falamos simplesmente de ‘gerações’ sem qualquer qualificação, arriscamo-nos a confundir fenômenos puramente biológicos com outros que são produtos de forças sociais e culturais” (MANNHEIM, 1982, p. 94).

Como o autor esclarece, a situação da geração evocaria apenas uma potencialidade, baseando-se na circunstância de estarem os membros situados na mesma faixa de idade e, por isso, submetidos ao mesmo processo histórico-social. Já a geração real exigiria a exposição às correntes sociais e intelectuais características da sociedade da época, formando um vínculo mais concreto entre os membros, para além do simples compartilhamento de um tempo/idade, como na primeira categoria. Por fim, a unidade de geração proporciona vínculo muito mais concreto entre os membros, implicando uma afinidade e vínculo social entre os contemporâneos, ao reagir de forma semelhante e participar do destino da comunidade considerada histórica e socialmente.

Pode-se dizer que os jovens que experienciam os mesmos problemas históricos concretos fazem parte da mesma geração real; enquanto aqueles grupos dentro da mesma geração real, que elaboram o material de suas experiências comuns através de diferentes modos específicos, constituem unidades de geração separadas. (MANNHEIM, 1982, p. 87).

Assim, a noção de geração ultrapassa a simples ideia de faixa etária e exige o compartilhamento de certas experiências comuns nas mesmas circunstâncias históricas e sociais. Como o autor explica, a juventude urbana, por exemplo, pode estar na mesma situação de geração, ou seja, com a mesma idade e com a potencialidade de compartilhar experiências semelhantes, mas não necessariamente vivenciará e participará dos mesmos acontecimentos. Ao propor uma análise multidimensional que leve em conta a conjuntura histórica, política e social, o sociólogo ressalta que a conexão geracional impõe a atuação, real ou virtual, em uma prática coletiva, gerando um vínculo a partir da vivência e da reflexão coletiva em torno dos mesmos fatos. Os dados biológicos estabelecem o estrato mais básico

da geração, sendo necessário perceber “como eles se refletem nas forças sociais e culturais” (MANNHEIM, 1982, p. 94-95). O grande diferencial da abordagem mannheimiana, na visão de Elisa Castro (2009, p. 218), é a associação entre a marcação biológica a uma construção histórico-cultural e o reconhecimento como grupo social, partindo do princípio moderno da linearidade histórica, da sucessão em gerações. Em entendimento semelhante, Wivian Weller (2010) afirma que:

De acordo com Mannheim, não basta haver nascido em uma mesma época, ser jovem, adulto ou velho nesse período. O que caracteriza uma posição comum daqueles nascidos em um mesmo tempo cronológico é a potencialidade ou possibilidade de presenciar os mesmos acontecimentos [situação de geração], de vivenciar experiências semelhantes [geração real], mas, sobretudo, de processar esses acontecimentos ou experiências de forma semelhante [unidade de geração]. (WELLER, 2010, p. 212).

Vemos, assim, que quanto mais se avança nas categorias, desde a situação de geração (mesma faixa etária, potencialidade de compartilhar os mesmos acontecimentos) para a geração real (experimenta de fato os mesmos acontecimentos) e, enfim, para a unidade geracional (reage e processa de forma semelhante os mesmos acontecimentos), mais se intensifica a aderência social entre os membros. Com isso, na última camada, ou seja, na unidade geracional, fortalece-se ainda mais a concretude da adesão entre os membros, muito embora haja apenas uma conexão virtual, já que os indivíduos pertencentes à unidade geracional não se percebem como um grupo concreto, ainda que a ele se assemelhe.

Weller (2010, p. 215) apresenta, ainda, um exemplo bastante esclarecedor ao sustentar que “a forma como grupos de uma mesma conexão geracional [geração real] lidam com os fatos históricos vividos por sua geração (por exemplo, a ditadura militar no Brasil), fará surgir distintas unidades geracionais no âmbito da mesma conexão geracional”.

Com o olhar voltado para um estudo antropológico das mulheres na velhice, Lins de Barros (2006) também se debruça sobre o assunto e reforça que, para Mannheim, o pertencimento a uma mesma geração se associa a uma posição específica para a vivência de determinados acontecimentos, o que contribui para predispor os indivíduos a um determinado modo de experiência e de pensamento. Segundo ela, “as trajetórias de vida, assim como os projetos e a memória elaborados pelos indivíduos, têm uma circunscrição histórica e cultural que se apresenta diferentemente para cada geração” (LINS DE BARROS, 2006b, p. 114).

Nesse sentido, Debert (2006), também tendo a velhice como tema de pesquisa, indica que o conceito de gerações ultrapassa o círculo de relações familiares, indicando mudanças na dinâmica de grupos ao produzir memórias coletivas, tradições e alterações de comportamentos, pois:

A ideia de geração implica um conjunto de mudanças que impõem singularidades de costumes e comportamentos a determinadas gerações. Daí falar-se em geração do pós-guerra, da televisão, de 68. A geração não se refere às pessoas que compartilham a idade, mas às que vivenciaram determinados eventos que definem trajetórias passadas e futuras. (DEBERT, 2006, p. 60).

Nas últimas décadas, o conceito de gerações popularizou-se, sendo recorrentemente utilizado no contexto midiático, a fim de dar conta das alterações nos costumes e das dificuldades advindas da maior convivência intergeracional. Também a lógica do mercado se apropriou da noção de gerações no campo da administração e gestão de pessoas para propor maior dinamismo e interação dentro das empresas diante do convívio de funcionários de diferentes gerações; bem como no contexto do *marketing*, para classificar público-alvo de campanhas publicitárias e entender suas práticas de consumo. Acreditamos que se contextualizadas na dinâmica social, tais classificações podem ser úteis para situar a vivência de experiências em comum por uma geração, contribuindo para lançar luz sobre o entendimento de comportamentos, valores e hábitos semelhantes, que repercutem no seu cotidiano.

Com consciência da complexidade da questão no campo sociológico e afastada a pretensão de aprofundar o tema, tendo em vista os propósitos e os limites da presente investigação, tomamos, então, para o fim desta pesquisa, a noção de geração enquanto grupo de indivíduos que compartilham, além da faixa etária, a vivência comum de determinados acontecimentos, experiências e fatos históricos marcantes, o que seria a classificação mannheimiana de geração real, similar às noções trazidas por Lins de Barros (2006b) e Debert (2006), conforme a discussão acima. De fato, não bastaria considerar a época do nascimento, pois o fator cronológico deve ser visto apenas como parâmetro, já que não é suficiente, muito menos determinante, para entender os modos de ser e estar no mundo de determinado grupo etário. Em consequência, os acontecimentos sociais e o processo histórico precisam ser considerados na formação da trajetória social do indivíduo, pois são eles que vinculam os membros dos grupos geracionais.

Interessa-nos aqui, sobretudo, os três intervalos geracionais que correspondem às três protagonistas da série *3 Teresas*. Pela diegese, é possível recuperar a idade das três personagens, a fim de estabelecer alguns marcos cronológicos que servem como ponto de partida para entender a geração, tomando como parâmetro que a série se passa de fato nos anos em que foi veiculada, ou seja, 2013 e 2014, conforme nos confirmou o diretor em entrevista. Assim, Tetê tem 16 anos no início da série (2013) e completa 18 anos no episódio “De repente, 18” (T02E11), isto é, quase no fim da segunda temporada (2014). Com isso,

chegamos à época de seu nascimento entre 1996 e 1997. Sua mãe, Teresa, completa 44 anos em um aniversário comemorado no episódio “Condições anormais de temperatura e pressão” (T01E05), que se passa em 2013, o que nos faz interpretar que nasceu em 1969. Não há menção explícita à idade exata de Teresinha, mas um enunciado seu nos permite saber que ela engravida de Teresa aos 16 anos (declara “Eu já ia fazer 17”, no episódio “Vende-se”, T01E10), o que nos informa que ela tem 61 anos, considerando a diferença de idade entre Teresinha e Teresa de 17 anos. Assim, Teresinha nasceu entre 1953 e 1954. Esse não-dito sobre a idade de Teresinha é revelador da valorização da juventude. Não há comemoração de aniversário dela, embora sejam exibidas festividades das duas outras Teresas mais novas.

Em vista dessas informações, retomamos algumas tipologias de gerações criadas a partir desse “conjunto de mudanças que impõem singularidades de costumes e comportamentos a determinadas gerações”, conforme Debert (2006) acima. Mais uma vez ressaltamos que esses parâmetros não devem ser tomados como definidores, nem como categorias estanques, mas sim como indicativos de determinado tipo de experiência social a partir do contexto sócio-histórico vivido por seus membros, importando-nos o contexto histórico em que cada geração viveu, que fatos presenciou e compartilhou.⁴⁶

Consideramos, em primeiro lugar, a Geração Baby-Boomer, os filhos do pós-guerra, da qual faz parte Teresinha, personagem mais velha, mãe de Teresa e avó de Tetê. A expressão se originou nos Estados Unidos, para denominar o grupo que nasceu logo após a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente entre 1946 e 1964. Outros autores consideram os intervalos 1943-1963 ou 1940-1960, como informam Santos et al. (2011). De toda forma, foi uma fase marcada pela regularização da vida “normal” após a guerra, sendo um período de prosperidade econômica com ampliação nas taxas de natalidade, um verdadeiro *boom* de filhos, de onde emerge a denominação Baby Boomers. Um sentimento de necessidade de reconstrução de um mundo diferente era a tônica da época que viu surgir os anticoncepcionais e os movimentos feministas. Contestadora, a geração rompeu padrões e lutou pela paz, como se viu no Festival de Woodstock, considerado o símbolo da contracultura característica daquele tempo. Realizado em 1969, o festival reuniu meio milhão de jovens em “três dias de paz e música”, mote do evento, movidos pelo amor e sexo livre, e contra a Guerra do Vietnã, o estilo de vida americano, a cultura de massa e o capitalismo.

⁴⁶ Não nos detivemos na questão da duração de cada geração. Apenas convém indicar que, como informa Mannheim (1982), alguns autores estipulam a geração em 15 anos (por exemplo, Dromel), mas a maioria considera 30 anos como tempo necessário para formação e duração de cada geração. No entanto, o próprio Mannheim adverte que o deflagrador da mudança geracional não é o tempo, mas sim a dinâmica sócio-histórica: “Quer um novo estilo de geração surja a cada ano, cada trinta, cada cem anos, [...] depende inteiramente da ação desencadeadora do processo social e cultural” (1982, p. 94).

Entre as atrações musicais de Woodstock, estavam Janis Joplin, Jimi Hendrix, Santana e o grupo The Who, cujas canções compõem a trilha musical da série *3 Teresas* e serviram de inspiração para a composição da personagem Teresinha, como explicou o diretor em entrevista, mencionada na seção sobre a trilha sonora da série.

Em várias cenas, Teresinha lembra seu passado contestador e continua movida por um ímpeto de desobediência a normas, com sua conduta desregrada e transgressora, que emerge em pequenos furtos a estabelecimentos comerciais e no exagero de consumo de bebidas alcoólicas, principalmente conhaque. No entanto, engravidou aos 16 anos, casou, teve dois filhos e tinha uma vida pacata de classe média até a morte do marido. Rebeldia e conformismo oscilam na sua vivência. Aposentada, reinventou-se para ficar sozinha, inserindo muitas atividades no seu cotidiano, e depois teve de se reinventar novamente para receber a filha e a neta e manter a casa sob a dívida fiscal deixada pelo falecido marido.

Já Teresa estaria no que se convencionou chamar de Geração X. São os filhos dos Baby Boomers, também são conhecidos como “geração Coca-Cola”, conforme uma canção entoada por Renato Russo, um dos ícones brasileiros dos anos 1980-1990. Engloba os nascidos entre 1965 e 1980, embora Santos et al. (2011) apontem marcos temporais divergentes com base em outros autores, a saber 1960-1980 conforme Oliveira (2009 apud SANTOS et al., 2011), e 1964-1977 para Engelmann (2009 apud SANTOS et al., 2011). Trata-se de uma época marcada, dentre outros acontecimentos, pelo assassinato de Martin Luther King (1968), pela chegada do homem à Lua (1969), pela Guerra Fria e pela queda do muro de Berlim (1989), eventos transmitidos e acompanhados pela televisão. Sua penetração nos lares e sua influência na rotina familiar iam crescendo a cada década, em um momento de transformações nas relações familiares: muitas mães passaram a trabalhar fora ou já solidificavam carreira profissional, conquistavam independência financeira, e, em paralelo, aumentava o número de separações e divórcios com a regulamentação da prática em 1977 no Brasil, impondo modificações nas dinâmicas familiares e o surgimento de novos modelos.

De 1964 a 1985, o país viveu sob ditadura militar, período sombrio da nossa história, marcado pela repressão, censura, perseguição política e supressão de direitos constitucionais, especialmente a partir do Ato Institucional número 5 (AI-5), em 1968.⁴⁷ Nesse contexto, as diversas formas de expressão artística, como o teatro, a música e a dança, ganhavam

⁴⁷ Conforme sintetiza Fausto (2001, p. 265): “A partir do AI-5, o núcleo militar do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e de expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos e governo”.

importância como meios de resistência, expressando valores e posicionamentos contrários à ditadura militar. O período, sobretudo a partir da promulgação do AI-5, também foi marcado tanto pela forte ação da polícia reprimindo manifestações artísticas e seus autores como pela ação dos agentes de censura proibindo e/ou mutilando conteúdos considerados subversivos. Com a abertura política, pouco a pouco, novos tempos se firmaram.

Em menos de uma década, a ditadura foi substituída por uma forma mais eficiente de dominação; a economia de mercado, que se expandiu quase sem restrições a partir dos anos 1980, alimentou-se das moções de desejo e dos impulsos liberados pelas movimentações sociais do período anterior. Os filhos das gerações rebeldes dos anos 1970 herdaram os direitos e as liberdades conquistados por seus pais. Mais ainda: herdaram de seus pais o imperativo de desfrutar a vida, o dever da felicidade e a obrigação da liberdade. (KEHL, 2004, p. 107).

Esse “imperativo de desfrutar a vida, o dever da felicidade”, apontado por Kehl, é fortemente evidenciado na narrativa de Teresa. A busca pela vista para o mar, ou seja, por uma vida melhor em conformidade com seus sonhos, guia seus devaneios e suas decisões. Crescida num cenário marcado pela implantação e solidificação do neoliberalismo e consequente crescimento da cultura do consumo, sua geração associa o consumo à identidade e ao estilo de vida, principalmente a partir da globalização. Com maior variedade de marcas e itens disponíveis, a liberdade de escolha passou a ser celebrada como mote da cultura do consumo. Segundo Zygmunt Bauman (2008), o membro da sociedade de consumidores é definido como *homo elicens*, cujo maior compromisso é a obrigatoriedade de escolher: “nessa sociedade, o consumo visto e tratado como vocação é ao mesmo tempo um direito e um dever humano universal que não conhece exceção, nem diferenças de idade, gênero ou classe” (BAUMAN, 2008, p. 71). Teresa trabalha justamente fomentando o consumo por meio da criação de vitrines de lojas, criando universos lúdicos e atrativos com o intuito de atrair o consumidor para dentro do estabelecimento, no qual possa exercer sua obrigação (disfarçada de direito) de escolher e ser soberano.

Associado a isso, desenvolveram-se as tecnologias de comunicação, que impactaram as formas de trabalho e diversão, dentre as quais destacamos o videocassete, o computador pessoal e o *walkman*, itens que marcaram principalmente a década de 1980. As referências a essa década são abundantes no universo ficcional da trama. Como exemplo, Teresa ouve músicas de Steve Wonder, gravadas em fita cassete, enquanto se recorda da época do namoro com Ringo. Nesse ponto, objetos e gostos são marcadores importantes de um tempo e das vivências de cada uma das personagens.

Por sua vez, Tetê poderia ser enquadrada na Geração Y, isto é, os nascidos desde 1978-1980 até 1994-2000⁴⁸; ou ainda na Geração Z, que abrange os nascidos a partir de 1995 ou, para outros autores, a partir dos 2000. Como podemos perceber, os limites são fluidos a depender dos pesquisadores que apontam as delimitações e não há ruptura social que marque, assim, o fim de uma fase e começo de outra, como aliás não acontece em nenhum dos marcos geracionais.

De toda forma, interessa-nos a caracterização dos principais fatos vividos por essas gerações Y e Z que, para nosso objetivo, podem ser tomadas em conjunto. Reiteramos que tais classificações são apresentadas apenas para uma aproximação do contexto das faixas etárias. Crescendo em sinergia com o desenvolvimento tecnológico e o avanço da internet, com suas alterações na dinâmica social, seus membros interiorizaram as formas de sociabilidade por meio do computador – e mais recentemente do *smartphone* –, que se torna ferramenta para diversão (jogos e assistência a filmes, séries etc.), e também estudo, trabalho e compartilhamento social por meio das redes. Pesquisadores indicam o atentado às Torres Gêmeas, em setembro de 2001, transmitido ao vivo pela TV, como marco desse tempo caracterizado por fronteiras mais elásticas.

As mudanças nos modelos familiares se solidificaram de tal forma que se tornou comum ter pais separados e/ou ganhar novos irmãos oriundos dos sucessivos relacionamentos dos genitores. Trata-se de uma geração mais preocupada com o meio ambiente e em aproveitar a vida (experiências, prazeres, viagens). A atração e o desafio da carreira movem seus membros, cuja hierarquia organizacional importa menos que a estabilidade, razão pela qual são considerados instáveis nos trabalhos. Com intrínseco domínio da tecnologia e uma vastidão de informação a seu dispor, parecem ser autossuficientes.

Essa característica foi apontada pelo diretor Villaça na concepção da personagem mais nova: “a Tetê é uma possibilidade de a gente explorar uma coisa que é supersentida dessa geração que ainda tem uma coisa individualista, [...] que é muito sabedora de si ou acha que é muito sabedora de si na verdade, né?” (VILLAÇA, 2017). De fato, aos 18 anos, Tetê considera uma “prisão” os quatro anos de faculdade, razão pela qual não presta vestibular e decide fazer um “mochilão” pela Europa, para se conhecer e descobrir sua vocação, o que é interpretado por Teresinha como “uma desculpa ótima pra quem não sabe o que quer da vida”. Essas enunciações são indicativas da ânsia dessa faixa etária por fazer algo realmente

⁴⁸ A geração Y inclui, conforme Lombardia (2008), as pessoas nascidas entre 1980 a 2000; já para Engelmann (2009) são as que nasceram entre 1978 e 1994, conforme apontam Santos et al. (2011).

significativo e não apenas cumprir passos já estabelecidos socialmente – faculdade, casamento, trabalho, filhos.

Apesar desse delineamento superficial do perfil das gerações, fica evidente que elas não são categorias fixas e devem ser compreendidas sempre na sua perspectiva relacional, ou seja, constroem-se em relação umas com as outras, embora amparadas pela vivência comum de alguns fatos históricos. Para os fins dessa pesquisa, vale averiguar, sobretudo, em que contexto histórico, no que concerne ao papel da mulher na sociedade, essas personagens teriam vivido.

Nascida na primeira metade da década de 1950, Teresinha foi criada em uma época em que as determinações sociais instituía como sendo o “caminho natural” da mulher o casamento, associado à maternidade e ao ideal da domesticidade, muito embora já se observasse um inicial incentivo ao trabalho feminino, muitas vezes tido como complementação à renda familiar.

Já na geração de Teresa, nascida no fim da década de 1970, é mais nítida a mudança social de estímulo à educação e à maior independência financeira da mulher. Para Gilles Lipovetsky (2000), embora as mulheres sempre trabalhassem, a sua maior entrada no mercado de trabalho a partir dos anos 1960 inaugura um novo ciclo histórico de maior aprovação e incentivo à carreira profissional como ingrediente da formação da identidade. Nesse quadro, o autor elenca alguns fatores estruturais como elementos fomentadores de maior avanço na vida profissional, como o progresso do ensino das mulheres, a transformações dos grandes setores de atividade econômica (expansão do setor terciário) e a difusão de novos valores culturais.

Finalmente, na geração de Tetê, nascida na segunda metade dos anos 1990, podemos perceber uma maior autonomia de ação e decisão quanto ao futuro, além de novas dinâmicas no relacionamento homem-mulher: mãe e avó sabem (e aceitam) que Tetê dorme com o namorado na casa da avó, por exemplo, algo impensável na geração de Teresa, que fazia a mesma coisa, embora de forma absolutamente velada.

Nem uma das três personagens tem ensino superior. Na enunciação, Teresinha informa que não fez faculdade porque engravidou, e Teresa virou “vitrinista sem terminar a faculdade”. Ambas lamentam que Tetê não ingresse na universidade, mas respeitam a decisão dela. De toda forma, as nuances de diferenças geracionais são trabalhadas mais detidamente nas seções específicas acerca de trabalho, amor e outros assuntos, a fim de percebermos como cada geração lida com os temas.

Após essa breve digressão a fim de situar inicialmente as gerações da série, retomamos a discussão teórica trazendo os modelos desenvolvidos pela antropóloga norte-americana

Mead (1970), a partir das suas pesquisas com sociedades primitivas, ao indicar três categorias culturais definidas com base na interação entre as gerações e a consequente dialética entre estabilidade e mudança.

A primeira delas é a pós-figurativa, caracterizada pela forte influência da tradição e hereditariedade, em que os filhos aprendem com os seus genitores e os velhos fornecem modelos de vida, gerando pouca e gradual alteração. Como explica Martín-Barbero, no texto “Comunicación y construcción social de las edades” (2004a), esse modelo de cultura apresentado por Mead se caracteriza por ser completamente configurado, praticamente sem mudanças, sobrevivendo da fidelidade aos modelos do passado.

Já na cultura cofigurativa, crianças e adultos aprendem com seus contemporâneos em virtude do rompimento do vínculo e da proximidade com as gerações anteriores devido a grandes rupturas, como acontece no caso de catástrofes, guerras ou imigrações, por exemplo. Para a autora, “na sua forma mais simples, uma sociedade cofigurativa é aquela em que não existem avós. Jovens adultos migrando de uma região para outra podem deixar para trás os seus pais, ou podem deixá-los no velho continente quando emigrarem para um novo” (MEAD, 1970, p. 94). Ela destaca que, nesse caso, a adaptação ao novo estilo de vida pode ser mais fácil com a ausência dos avós, que poderiam reforçar valores antigos. Como observa Martín-Barbero (2004a, p. 175), nessa tipologia, os pais (a geração intermediária) “servem de cúmplice para que os filhos introduzam mudanças nos modelos de conduta, nos padrões de comportamento que eles – os pais – não se atreveram a introduzir”. Assim, aprender com os contemporâneos torna mais flexível a adaptação à nova cultura.

Quando a co-figuração entre companheiros da mesma idade é institucionalizada através da cultura, chega-se ao fenômeno da cultura dos jovens, ou cultura dos adolescentes, e a estratificação das idades, encorajada pelo sistema escolar, torna-se cada vez mais importante. Nos Estados Unidos, os efeitos culturais da co-figuração começaram a ser sentidos no início do século XX. Estabelecida a família nuclear, já não se esperava uma relação íntima dos netos, dos pais e dos avós, visto que estes perderam a sua posição de autoridade, uma vez deixada à criança a tarefa de estabelecer os seus próprios padrões. Por volta de 1920, essa fixação de estilo começou a passar para os meios de comunicação de massa. (MEAD, 1970, p. 113).

Finalmente, a cultura pré-figurativa se dá nos casos em que os adultos aprendem com filhos, rompendo a experiência anterior. Nesse caso, o conhecimento das gerações mais novas supera o das mais gerações mais antigas, especialmente por causa da velocidade e complexidade de informações tecnológicas. Conforme Martín-Barbero (2004a, p. 176) sustenta, diante desse quadro que se observa hoje, “o que chamamos de experiência não é o saber acumulado dos avós, e sim a capacidade dos jovens e adolescentes para experimentar a

velocidade, a sonoridade, o ritmo”. Como exemplo, tornou-se comum, nos dias de hoje, que os filhos e os netos ensinem os pais e avós a utilizarem ferramentas tecnológicas, como aplicativos de *smartphones*, acarretando, dessa forma, uma redistribuição de poder associado ao conhecimento, visto que essa geração mais nova, que cresceu imersa no desenvolvimento de internet, dispõe de mais familiaridade com o uso de tais recursos.

A série explora a relação das gerações com o uso da tecnologia e sua competência de leitura: a dependência de Tetê em relação à internet e a forte presença do *smartphone* para ouvir música, trocar mensagem com os amigos e como veículo de informação. No episódio “Como nossos pais” (T01E09), salta à vista o seu empenho para conseguir assistir uma fita VHS em um antigo aparelho de videocassete. Por outro lado, no episódio “Esse tipo de mulher” (T02E07), é sua avó, Teresinha, que enfrenta dificuldade para fazer funcionar um moderno aparelho de *home theater* do amigo Nelson, que acaba solicitando ajuda a um menino de 12 anos. Diante disso, Teresinha enuncia: “Saudades do videocassete. Tinha dois botões...” e completa: “Tecnologia e relacionamento é tão mais fácil entre a juventude, né?”

Contudo, como a autora argumenta, as diferenças não devem ser encaradas como dificuldades à convivência, e a saída estaria na possibilidade de um diálogo entre as gerações. Para ela, embora se sublinhe corriqueiramente a alienação dos jovens, é preciso ter em vista que os problemas de comunicação também estão relacionados à alienação dos mais velhos e à dificuldade de ajustar o vocabulário para que haja uma verdadeira comunicação. Nesse sentido, ela reforça também o abismo entre as vivências, pois “não é apenas a língua mas também a incomensurabilidade das suas experiências que os impede de se compreenderem” (MEAD, 1970, p. 143).

Como Martín-Barbero argumenta, o que Mead desejava era apontar o surgimento de um novo ator social (o jovem), enquanto queria “ajudar uns a conversar com os outros, porque um país, uma sociedade, um mundo sem diálogo entre gerações, é suicida” (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p. 179). No mesmo sentido, Mannheim combate a noção de uma possível oposição entre as gerações mais recentes e as mais antigas, mostrando como estas aprendem com os mais novos, ao mencionar que:

Com o fortalecimento da dinâmica social, a geração mais antiga se torna cada vez mais receptiva às influências da mais nova. Esse processo pode ser intensificado de tal modo que, com a elasticidade mental adquirida através da experiência, a geração mais antiga pode até mesmo atingir uma adaptabilidade maior em certas esferas do que as gerações intermediárias, que podem não estar ainda numa posição de renunciar à sua abordagem original. (MANNHEIM, 1982, p. 84).

Assim, entre a busca da manutenção da tradição e o desejo pelo novo, a dinâmica das gerações vai estabelecendo suas próprias configurações, em consonância com o processo sócio-histórico, os valores de cada época e os significados associados à juventude e à velhice.

4.3.1 Juventude

Nesse cenário, a própria noção de juventude vai se construindo na modernidade. O historiador francês Philippe Ariès, na obra *História social da criança e da família* (1986), observa a inexistência de uma separação entre o mundo dos adultos e o das crianças na Idade Média, em um cenário em que a vida era construída principalmente nos ambientes públicos, sem preocupação com a noção moderna de intimidade. Por volta dos sete anos de idade, quando não eram mais dependentes das mães ou das amas, as crianças já se misturavam com os adultos, ingressando na comunidade dos homens, “participando com seus amigos jovens ou velhos dos trabalhos e dos jogos de todos os dias” (ARIÈS, 1986, p. 275).

No início dos tempos modernos, há um prolongamento da infância a partir da maior preocupação com a educação, quando “passou-se a admitir que a criança não estava madura para a vida, e que era preciso submetê-la a um regime especial, a uma espécie de quarentena antes de deixá-la unir-se aos adultos” (ARIÈS, 1986, p. 277). Nesse cenário, o historiador identifica dois movimentos importantes: primeiro, o sentimento da infância ligado aos mimos e afagos das crianças pequenas no seio do lar quando vai se gestando o sentido de família e da necessidade de intimidade. Em segundo lugar, o crescimento do interesse pela educação moral, disciplina e racionalidade dos costumes, que contribuiu para o grande desenvolvimento da escolarização no século XVII. Com isso, “a família e a escola retiraram juntas a criança da sociedade dos adultos. A escola confinou uma infância outrora livre num regime disciplinar cada vez mais rigoroso, que nos séculos XVIII e XIX resultou no enclausuramento total do internato” (ARIÈS, 1986, p. 277).

Assim, as noções de infância e de juventude vão se formando na Modernidade, em paralelo com o fortalecimento da família burguesa, centrada na autoridade paterna. Como indica Castro, “a partir do processo de consolidação da família burguesa, forma-se a ideia de infância, e, a partir do século 19, as figuras da adolescência e da juventude, associadas a etapas de transformação físico-biológica” (CASTRO, 2009, p. 203).

A autora enfatiza a complexidade da definição de juventude, ao mostrar os diferentes significados atrelados aos jovens com o passar do tempo, bem como a grande heterogeneidade dessa população, razão pela qual defende falarmos em juventudes, no plural, diante da

complexidade de situações também na intersecção com outros marcadores, como de classe, local de moradia etc.

Para a antropóloga, a juventude é considerada período de formação, de não trabalho, caracterizada pela passagem da educação formal, razão pela qual o recorte etário mais comum para indicar a juventude é de 15 a 24 anos, como utilizado por organismos internacionais como a Organização das Nações Unidas (ONU) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em virtude de considerar a menor idade para o trabalho e o fim da escolarização aos 24 anos. Contudo, mais recentemente, esse espectro se alargou para incluir até os 29 anos de idade, como indicativo de mudanças sociais que repercutem na dinâmica das famílias e na dependência dos jovens em relação a seus pais durante um tempo maior.

Além do fator etário, contudo, a categoria juventude deve ser percebida como social, ou seja, construída pelo contexto sócio-histórico uma vez que “não há, do ponto de vista biológico ou hormonal, uma justificativa forte para uma distinção etária definitiva” (CASTRO, 2009, p. 204). Como explica essa autora, embora determinadas características sejam atribuídas aos jovens (rebeldia, delinquência etc.), tratam-se mais de “comportamentos imaginados como típicos” e não determinados.

Nesse sentido, Bourdieu, em “A juventude é apenas uma palavra” (2003), enfatiza a arbitrariedade contida nas divisões entre as idades, mostrando que a determinação da fronteira etária está associada a uma luta por poder. Para ele, a juventude e a velhice são construções sociais a partir da disputa entre os jovens e os velhos em um cenário complexo.

A idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável; [...] o fato de se falar dos jovens como de uma unidade social, de um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e de se referir esses interesses a uma idade definida biologicamente, constitui já uma evidente manipulação. (BOURDIEU, 2003, p. 153).

Nessa relação de poder entre jovens e velhos, constata-se na contemporaneidade uma forte valorização social da juventude. Mas, como analisa Kehl (2004), esse fascínio é recente. Ainda na primeira metade do século XX, os sinais sociais que traziam prestígio estavam associados à idade avançada, razão pela qual os rapazes de 25 anos buscavam vestir roupa escura e portar bigode a fim de conquistar respeito e seriedade. Naquela época, “homens e mulheres eram mais valorizados ao ingressar na fase produtiva/reprodutiva da vida do que quando ainda habitavam o limbo entre a infância e a vida adulta chamado de juventude ou, como se tornou hábito depois da década de 1950, de adolescência” (KEHL, 2004, p. 90). Isso

vai se alterando fortemente a partir da emergência de uma cultura adolescente na sociedade norte-americana na segunda metade do século XX.

No entendimento de Kehl, a noção da adolescência avança juntamente com a modernidade e a industrialização, quando a lógica de mercado constitui o adolescente como consumidor, tornando-o uma faixa etária privilegiada pela indústria cultural.

As forças do capital – as mesmas que contribuíram para evocar espíritos juvenis adormecidos e provocar a onda de demandas jovens da década de 1960 –, com seu senso imbatível de oportunidade, souberam reorganizar o caos em torno da chamada lógica do mercado. Ser jovem virou slogan, virou clichê publicitário, virou imperativo categórico – condição para se pertencer a uma certa elite atualizada e vitoriosa (KEHL, 2004, p. 92).

A valorização da juventude se torna, dessa forma, sintoma da cultura, uma vez que a liberdade, o hedonismo e o bem-estar estimulados pelo consumo associam-se ao *ethos* do espírito jovem, ao qual todos podem (e, segundo a lógica do mercado, devem) pertencer. Ou seja, “o efeito paradoxal do campo de identificações imaginárias aberto pela cultura jovem é que ele convoca pessoas de todas as idades. [...] O fato é que nas últimas décadas viramos jovens perenes” (KEHL, 2004, p. 93).

Nicolau Sevcenko (1998) também registra como, no começo do século XX, era comum uma busca por aparência física mais velha a fim de adquirir mais distinção entre seus pares. Os novos ricos precisavam aparentar autoridade e tradição, e para isso, recorriam a diversos produtos desde bengalas e cartolas, até pomadas para amarelar dentes e unhas. Denotar austeridade era uma necessidade social.

Na ausência da aura do tempo, apelava-se, como era bem o caso, para a arte da simulação e a truculência do esnobismo. O mercado logo percebeu que o artigo em maior demanda era o pastiche do ar senhoril. Novas fortunas se fizeram, do dia para a noite, vendendo pacotes de velhice instantânea. (SEVCENKO, 1998).

Também as mulheres logo que se casavam já procuravam “assumir ares de matronas”, ao contrário do que assistimos hoje na sociedade brasileira, em que a grande valorização do corpo e da juventude, e mais especificamente do corpo jovem, faz com que o envelhecimento esteja associado a um período de perdas para a mulher. Se “o corpo é um capital”, conforme Miriam Goldenberg (2007), envelhecer pode ser considerado uma perda de capital, razão pela qual o passar dos anos é tido como mais adverso para as mulheres.

Para Sevcenko (1998), as transformações se deram a partir da difusão do cinema e sobretudo da invenção do *close-up*: “o close-up tornou a juventude um imperativo. Ampliado na tela gigante e todo iluminado, o rosto tinha que ser jovem”. Com isso, criou-se a necessidade logo suprida da arte da maquiagem, transformada também em bem de consumo e

associada a item de desejo com a publicidade “das estrelas”. Como o autor complementa, mesmo assim, o padrão dominante permaneceu o dos adultos até o fim da Segunda Guerra. Daí em diante, outras alterações se impuseram. Segundo ele, a reação veio a partir das expectativas frustradas, e os jovens passaram a viver um mundo independente, que alcançou o pico em 1968 com a contracultura. Para o autor, “no contexto da expansão das comunicações, a imagem se libertou dos sentidos. A cultura se diluiu em entretenimento e publicidade. A juventude, a rebeldia, a autenticidade são traduzidas em imagens que se podem comprar e vestir” (SEVCENKO, 1998). Dessa forma, o autor conclui que o melhor é viver agregando os dois valores: a liberdade da juventude e o respeito da velhice, facilitadas pela estética consumista.

Ao analisar a penetração dos meios de comunicação na vida cotidiana e suas consequências, Morin (2009a; 2009b) destaca o surgimento e a formação de uma cultura adolescente na cultura de massas desde 1950, a partir da dialética entre determinação e indeterminação da juventude. Esta vem da incerteza criada pela proximidade e distância simultâneas entre o universo da criança e do adulto, ao tempo que a determinação se associa à participação na cultura adolescente e à sua condição de estudante, criando-se assim um lugar de pertencimento (MORIN, 2009b).

Promovendo ideais hedonistas ligados a lazer e bem-estar, a partir do destaque dos olímpicos e das narrativas dos heróis do cinema, a sensibilidade adolescente se infiltrou na cultura de massa. Para o autor, a cultura de massa propõe uma homogeneização do consumo a partir da atenuação dos limites entre as idades. Com isso, um dos elementos fundamentais da nova cultura é justamente a juventude: “O novo modelo é o homem em busca de sua auto-realização, através do amor, do bem-estar, da vida privada. É o homem e a mulher que não querem envelhecer, que querem ficar sempre jovens para sempre se amarem e sempre desfrutarem do presente” (MORIN, 2009a, p. 152).

Conclamando a beleza, o amor e a juventude, a cultura de massa destitui a importância dos velhos e da experiência, promovendo os valores juvenis, reforçando a democratização do rejuvenescimento, tanto nas próprias atitudes e comportamentos como pelo desenvolvimento da cosmética como efeito da dialética produção/consumo, que a própria indústria cultural alimenta e reforça ao misturar os estereótipos vinculados ao amor, à abordagem da felicidade e à apologia ao sucesso. No seu diagnóstico, “a velhice está desvalorizada. A idade adulta se rejuvenesce. A juventude, por seu lado, não é mais, propriamente falando, a juventude: é a adolescência. A adolescência surge enquanto classe de idade na civilização do século XX” (MORIN, 2009a, p. 153). Para o sociólogo, em razão da consistência sociológica que essas

tendências esparsas adquiriram por volta da metade do século XX, a classe adolescente constituiu-se em escala mundial.

Nesse ponto, podemos aproximar as ideias de Morin e Mead, quando a autora chama atenção para a institucionalização da configuração entre contemporâneos por meio da cultura a partir da fixação dos estilos nos meios de comunicação de massa desde os anos 1920. Na mesma direção, Martín-Barbero (2004a) aponta como estamos assistindo a uma radical inversão de sentido: os modelos de vida dos jovens são agora valorizados em detrimento do estilo dos velhos, já que estes estão em desacordo com os valores de produtividade e aceleração do tempo que prevalecem hoje.

Os meios de comunicação estão se encarregando de colocar atualmente os jovens como modelos de corpo, de vida, de comportamento, invertendo o sentido que essa relação teve na sociedade durante milênios em que os jovens não existiam, porque eles eram a etapa intermediária entre a criança e o adulto. (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p. 162).

Assim, a juventude é alçada a modelo de pertencimento. Como nos lembra Kehl (2004), a convocação é para todos, independentemente da idade. Mas, para Martín-Barbero (2004a), não se pode cair em simplificações para associar esse cenário à transformação dos jovens em atores sociais pelo mercado. Trata-se de um resultado de uma série de longas e profundas mudanças, ocorridas há mais de um século no trabalho, no casamento, na família, na política, mudanças essas catalisadas também pelos meios de comunicação, em especial na TV. Como ele salienta, “não foi a publicidade nem os meios que inventaram a juventude. Os meios e a publicidade estão sabendo rentabilizar a emergência das novas culturas que nem os antropólogos, nem pais, nem professores sabem ver agora. Esse é o problema” (MARTÍN-BARBERO, 2004a, p. 177).

De toda forma, os modelos apresentados pela cultura de massas se espraíram e continuam se fortalecendo em torno de um imperativo da juventude, que conclama a todos – de qualquer idade – a agirem e se sentirem jovens. Convertida em valor (DEBERT, 2012), a juventude pode ser encarada como sintoma da cultura, de acordo com a interessante análise de Kehl (2004). Com isso, o envelhecimento, na outra ponta da vida, entra em descrédito e invisibilidade, a não ser que seja também associado à juventude pelos atributos de atividade, felicidade e entusiasmo, como veremos a seguir.

4.3.2 Envelhecimento

Nas últimas décadas, as reconfigurações demográficas globais pelas quais temos passado indicam a tendência do envelhecimento crescente. Pesquisas recentes, como a da Organização Mundial da Saúde, divulgadas pela Agência Brasil (2015), informam que até 2050 o número de pessoas com mais de 60 anos⁴⁹ no mundo dobrará.

Essa tendência mundial se reproduz também por aqui, embora de forma bastante desigual, pois podemos vislumbrar “vários Brasis”, ou seja, diversos contextos socioeconômicos com significativas diferenças regionais associadas aos índices na queda da fecundidade e da mortalidade, que impactam fortemente no processo de envelhecimento populacional.

Considerado até pouco tempo um país jovem, o Brasil vem apresentando mudanças significativas na composição etária da população. A pirâmide demográfica, antes concentrada principalmente em uma expressiva base – marcada pelas crianças –, começa a se alterar de forma paulatina e constante, o que fica mais evidente quando se observa o contexto diacrônico.

Ao comparar o período de 2005 a 2015, a Síntese de Indicadores Sociais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2016) indica que a taxa de fecundidade brasileira, que, em 2005, correspondia a 2,09 filhos por mulher, valor equivalente ao necessário para reposição populacional, reduziu-se para 1,72 filho por mulher em 2015, o que significa uma queda de 17,7% nesse indicador, contribuindo para a mudança do padrão etário da população. Tal movimento de diminuição da fecundidade tem sido observado em todos os estados brasileiros.

Associado a isso, no mesmo intervalo temporal, observa-se uma expressiva redução no percentual de crianças e adolescentes até 14 anos (de 26,5% para 21,0%) e também no de jovens de 15 a 29 anos (de 27,4% para 23,6%). Simultaneamente, verifica-se um aumento na quantidade de idosos, de 9,8% em 2005 para 14,3% da população brasileira em 2015, crescimento que se processou em todos os grupos etários de idosos, isto é, nas faixas de 60 a 64 anos, de 65 a 69 anos, de 70 a 74 anos, de 75 a 79 anos e de 80 anos ou mais (IBGE, 2016, p. 50). A análise do IBGE ressalta não apenas a ampliação da população idosa, mas também a velocidade desse crescimento, sobretudo a partir de 2010, e suas implicações no perfil etário

⁴⁹ Consideramos a definição de idoso explicitada no Estatuto do Idoso (BRASIL, 2003), que assim denomina a pessoa a partir de 60 anos de idade, limite também adotado pelo IBGE. Em alguns momentos, buscando evitar a repetição de termos, utilizamos a expressão “terceira idade” para nos referirmos a essa faixa etária.

brasileiro, pois as projeções sugerem que a proporção de pessoas a partir dos 60 anos de idade pode chegar a 23,5% da população antes de 2040.

Trata-se do processo de transição demográfica ou transição vital que “caracteriza-se pela passagem de um regime com altas taxas de mortalidade e fecundidade/natalidade para outro regime, em que ambas as taxas situam-se em níveis relativamente mais baixos” (BORGES et al., 2015, s/p) e que também tem sido objeto de diversos discursos midiáticos.

A população está envelhecendo e o tema está nas ruas, na mídia e – por que não dizer? – “na moda”, constituindo o discurso circulante. Destacamos uma matéria jornalística, seguida de debate, veiculada no programa *Mais Você* do dia 25 de abril de 2016 (TV Globo, 2016), explicando especificamente a transição demográfica, bem como uma série de quatro reportagens especiais exibidas durante a primeira semana de janeiro de 2017 no *Jornal Nacional* (TV Globo, 2017), com duração de sete a oito minutos cada, sobre as mudanças sociais associadas ao envelhecimento. Além disso, parece haver uma profusão de documentários acerca da velhice, como analisamos em outro texto (DANTAS, 2017).⁵⁰

Contudo, sabemos que tal visibilidade da terceira idade pode ser considerada recente. Na década de 1970, Beauvoir denunciava a conspiração do silêncio em torno dos velhos. No Brasil, o interesse inicial dos pesquisadores com as questões relacionadas ao envelhecimento desponta nas pesquisas antropológicas nos anos 1970, como aponta Lins de Barros (2006b, p. 9), informando que tal novidade “acompanha o próprio movimento da descoberta da velhice por parte da sociedade”. Como a autora analisa, o tema emerge primeiramente no campo da medicina, tomando-se a velhice como problema social, e, só depois dos anos 1960, as ciências sociais passam a dedicar-se a essa questão. Barros registra a escassez de estudos sobre o tema até então, principalmente oriundos do Brasil e com enfoque na nossa realidade, em um momento em que se privilegiava a infância e a juventude, de acordo com o espírito de tempo de um país considerado jovem, em formação e com o futuro pela frente. Lamentando esse atraso acadêmico, a autora considera a velhice e o envelhecer importantes pontos para reflexão (LINS DE BARROS, 2006a).

Debert (2006, 2012) considera que é principalmente na década de 1990 que a velhice se transforma em tema notável, tanto pela crescente representatividade numérica dessa parcela da população como também pela expressão e legitimidade alcançados pelo envelhecimento, tornando-se um material privilegiado para pensar a vida social.

⁵⁰ Na televisão, por exemplo, o envelhecimento da população tem sido pauta de variados programas de jornalismo a entretenimento, com utilização de linguagem acessível, recursos visuais didáticos e exemplos do cotidiano em um contexto social brasileiro caracterizado pelo intenso debate acerca da Reforma da Previdência no Brasil.

Tratar da velhice [...] é buscar acessos privilegiados para dar conta de mudanças culturais nas formas de pensar e de gerir a experiência cotidiana, o tempo e o espaço, as idades e os gêneros, o trabalho e o lazer, analisando, de uma óptica específica, como uma sociedade projeta sua própria reprodução. (DEBERT, 2012, p.13).

Nesse contexto, a autora analisa os dois movimentos que se associam à transformação do envelhecimento em uma preocupação social: a socialização da velhice e a sua reprivatização. Primeiramente, a autora indica a socialização progressiva da velhice, que é transformada em questão pública, em problema social. Isso se dá num contexto de produção de uma nova categoria cultural (os idosos), tomada como independente e homogênea, visando à legitimação de direitos sociais. “Nesse movimento que marca as sociedades modernas, a partir da segunda metade do século XIX, a velhice é tratada como uma etapa da vida caracterizada pela decadência física e ausência de papéis sociais” (DEBERT, 2012, p. 14).

Vemos aqui uma similaridade com a evolução histórica dos estudos de gênero, em que, em um momento inicial, constituiu-se a mulher como ator político, considerado homogêneo em contraposição ao patriarcado, a fim de conquistar direitos e legitimidade enquanto grupo social. Em uma segunda fase, contudo, percebe-se a inexistência dessa pretensa homogeneidade e que as mulheres, sempre entendidas no plural, são atravessadas por marcadores de classe, etnia, idade, dentre tantos outros, que constituem as experiências vivenciadas, razão pela qual precisam ser consideradas na sua heterogeneidade.

O mesmo se dá com a categoria juventude, antes tida como grupo em formação e homogêneo, mas que deve ser considerado na sua pluralidade com as diversas intersecções, ou seja, várias juventudes; e, como vemos agora, também com o envelhecimento. Se, inicialmente, a velhice era tida como etapa da vida associada a perdas e declínio, mais recentemente, esvai-se essa simplificação da noção de uniformidade dos idosos.

A dissolução da velhice como experiência homogênea leva a dois tipos de reação que, embora antagônicas, apontam para dimensões que devem ser levadas em conta na reflexão. Por um lado, a tese de que a velhice é um problema por si só, capaz de sobrepor-se a diferenças socioeconômicas e étnicas, reaparece em estudos mais recentes. [...] o segundo tipo de reação vai em direção radicalmente oposta. A ideia de que a idade cronológica não é um marcador significativo na vida dos indivíduos é levada ao limite. (DEBERT, 2012, p. 93-94).

A flexibilidade da idade cronológica como marcador das fases da vida é relevante. Embora saliente que a idade cronológica é fundamental para a organização social, Debert (2012) pondera que é preciso rever as concepções da psicologia do desenvolvimento, que entende a periodização da vida como uma sequência linear. Somem-se a isso as mudanças ocorridas no processo produtivo, no mundo do trabalho, no domínio da família e na

configuração das unidades domésticas e dos costumes; chegamos, assim, à maior dificuldade em caracterizar a passagem de etapas da vida.

De fato, a delimitação do início da velhice é fato complexo. Apesar do Estatuto do Idoso (BRASIL, 2003) considerar o limite inicial de 60 anos de idade para a caracterização do idoso, muitos deles não se identificam como tal, uma vez que “idades não são mais marcadores pertinentes de comportamentos e estilos de vida” (DEBERT, 2012, p. 18). Com isso, não se pode perder de vista que a velhice deve ser entendida como uma categoria biológica, mas também sócio-histórica e discursivamente produzida.

A visibilidade alcançada pela velhice deve ser encarada como parte de um processo social que incluiu a criação do termo “terceira idade” na França, em 1962, e logo espalhado para outros países a fim de denominar de forma mais positiva essa etapa da vida a partir da ampliação do poder dos idosos diante da existência de “uma ‘comunidade de aposentados’, com peso suficiente na sociedade, demonstrando dispor de saúde, independência financeira e outros meios apropriados para tornar reais as expectativas de que essa etapa é propícia à realização e satisfação pessoal” (DEBERT, 2012, p. 19). Assim, mais que denominar um período da vida, a expressão pretende despojar a carga de significações anteriores, desassociando a aposentadoria da sua concepção de fase de descanso, ostracismo e exclusão da vida pública, buscando a valorização dos idosos e seu estímulo à atividade e ao consumo a fim de construir uma velhice bem-sucedida a partir da atitude.

Assim, na atualidade, os significados da velhice relacionam-se ao segundo movimento indicado por Debert, a saber, o processo de reprivatização da velhice, ou seja, a velhice é tida como responsabilidade individual (DEBERT, 2012), cabendo ao indivíduo seu próprio cuidado e bem-estar. A gestão da vida passa a ser guiada por um conjunto de práticas concretas que transformam o envelhecimento a partir de orientações acerca de estilo de vida, alimentação, prática de atividades físicas, cuidado com a saúde etc. Essas recomendações infundáveis seguem em total alinhamento com a reflexividade característica da modernidade proposta por Giddens (2002, p. 26) de acordo com “o uso regularizado de conhecimento sobre as circunstâncias da vida social como elemento constitutivo de sua organização e transformação”.

Na reprivatização da velhice, Debert salienta o importante papel de três atores sociais na busca reiterada desse envelhecimento bem-sucedido: os idosos, os gerontólogos (profissionais de saúde responsáveis pelo cuidado com a velhice) e a mídia, que, ao instaurar um amplo debate, amplia o conhecimento acerca do tema e contribui para a emergência do idoso como consumidor, de tal forma que “a interlocução intensa entre esses três atores

articula significações específicas num contexto em que o espaço social, o tempo e o curso da vida, o corpo e a saúde ganham novas configurações” (DEBERT, 2012, p. 16). Tal reconfiguração abrange a revisão dos estereótipos pejorativos ligados ao envelhecimento e o desenvolvimento de uma nova linguagem para dar conta das novas vivências experimentadas nessa fase, como é o caso da expressão “terceira idade”.

Lins de Barros sublinha em relação à noção de terceira idade uma assimilação de traços característicos da sociedade industrializada e urbanizada identificados por Norbert Elias como “o orgulho que têm as pessoas altamente individualizadas de sua independência, sua liberdade e sua capacidade de agir por responsabilidade própria e decidir por si” (ELIAS, 1994, p. 108 apud LINS DE BARROS, 2006b, p. 121). Para ela, a independência, a liberdade e a capacidade de agir da terceira idade estão alinhadas com a noção de reprivatização da velhice desenvolvida por Debert, pois como completa Lins de Barros:

A construção social do conjunto de idéias e práticas sobre a terceira idade se opõe ao estigma da velhice que é percebida como o fim da vida, como doença ou como solidão. Estes dois modelos de envelhecimento coexistem hoje na sociedade, não necessariamente como formas incorporadas nas trajetórias de vida, mas como pautas de questões e de referências para ação. (LINS DE BARROS, 2006b, p. 121).

Nessa direção, fortalece-se o modelo do envelhecimento ativo, em contraposição ao modelo do desengajamento, este marcado pelo crescimento da invisibilidade e redução da interação social. Imprescindível perceber que essa valorização acompanha o movimento de enaltecimento social da juventude, já comentados a partir das perspectivas de Morin (2009a, 2009b), Martín-Barbero (2004a) e Kehl (2004), que pode ser compreendido como a “juvenilização atual das idades”, nos termos de Britto da Motta (2012). Trata-se de um movimento pela qual as crianças passam por um processo de adultização precoce enquanto os idosos amoldam-se ao jeito jovem de ser e estar no mundo, encontrando-se os dois grupos no intervalo da juventude.

Justamente por ser a sociedade de consumo contemporânea especialmente direcionada a modelos de juventude e valores adulto-jovens, alcança-se esse clássico ponto de ambição e encontro geracional “jovem”, em cuja direção se mobilizam, ou para onde convergem todas as outras idades — tanto o pólo infância/adolescência quanto o pólo mais idoso. Adultizando-se as crianças e juvenilizando-se os maduros e os idosos, encontram-se. Acomodam-se no espaço heterogêneo e indefinido da adultez jovem (BRITTO DA MOTTA, 2012, p. 12).

A noção contém o paradoxo da contemporaneidade: quanto maior a longevidade, mais se acentua a juvenilização das idades. Com isso, os velhos querem parecer (e ser) cada vez mais jovens, incentivados pela cultura de consumo e por empresas e marcas que veem na

categoria velho um público com tempo e recurso disponíveis para o consumo de bens, experiências e tratamentos cosméticos que retardem os sinais aparentes do envelhecimento.

Conforme discute Lipovetsky (2007), está ultrapassada a associação da aposentadoria ao ostracismo, da velhice ao cansaço e à dedicação ao cuidado dos netos. Na sociedade de consumo, o período final da vida é caracterizado pela plena atividade, pelo hedonismo e principalmente pelo consumo, de tal forma que o aposentado corresponde à figura do hiperconsumidor, que dispõe de recurso, vontade de usufruir a vida e tempo livre, considerando-se, obviamente, as questões de classe social, uma vez que, no Brasil, os recursos de aposentadoria de grande parte da população idosa são insuficientes para imersões consumistas. No entanto, na sua argumentação, a valorização dos idosos pela lógica do mercado não implica em uma redução do juvenilismo, visto que, ao mesmo tempo que cresce a visibilidade midiática do idoso na publicidade, os velhos desejam permanecer jovens, muitas vezes negando o seu pertencimento à categoria velho.

Enquanto a sociedade e o mercado tendem a reconhecer os seniores, são eles próprios que querem cada vez mais se sentir jovens, experimentar novas emoções de todo tipo, reduzir os estigmas da idade. O juvenilismo não morre de modo algum: interioriza-se no mais íntimo dos seres. (LIPOVETSKY, 2007, p. 124).

A convocação para fazer parte da cultura jovem não escolhe faixa etária, é democrática e imperativa, visto que a juventude passa a ser um valor, como sabiamente identifica Debert: “a juventude perde conexão com um grupo etário específico, deixa de ser um estágio na vida para se transformar em valor, um bem a ser conquistado em qualquer idade, através da adoção de estilos de vida e formas de consumo adequadas” (DEBERT, 2012, p. 21). No mesmo sentido, Lins de Barros (2006b, p. 124) assevera que:

A juventude é eleita como modelo a ser seguido, e não é mais compreendida como um momento da vida, mas como um modo específico de representação de si, um modelo de comportamento e de expressão das emoções. A juventude, positivada neste modelo, apresenta-se como um contraste à velhice e como um padrão de vida que deve ser estendido a todas as faixas etárias. A velhice estigmatizada, por outro lado, não desaparece de nossa realidade. Ela é colocada, apenas, em outro lugar e adiada para outro tempo da vida de cada um de nós.

Assim é que se fortalece um deslocamento em torno da ideia de velhice bem-sucedida, associando-se agora à negação da idade e do próprio envelhecimento em um processo no qual os sujeitos precisam parecer felizes e ativos, plenamente engajados na construção do seu bem-estar e da sua “velhice jovem”. Como interpreta Lins de Barros acima, esse modelo abrange desde a representação de si, incluindo o comportamento e a expressão a título de enquadrar-se num modelo socialmente valorizado de juventude. Além disso, emerge também a negação da

categoria “velho”, vocábulo que, apesar dos esforços por novos significados por meio de linguagem mais inclusiva, ainda é tido como negativo, de tal forma que os idosos não se definem como velhos. A rejeição de muitos idosos ao assento preferencial nos transportes públicos é indicativo desse espírito do tempo contemporâneo em que todos querem ser jovens.

Nesse contexto, o envelhecimento com suas complexas reconfigurações é encarado de forma diferente a partir da perspectiva de gênero:

A preocupação recente com o envelhecimento e com a melhoria da qualidade de vida na sociedade brasileira muda não apenas a sensibilidade investida na velhice, mas tende a transformar o envelhecimento em uma experiência radicalmente distinta para homens e mulheres. (DEBERT, 1994, p. 34).

O predomínio de mulheres na faixa etária acima dos 60 anos é bastante acentuado no Brasil, pois são “aproximadamente 80 homens para cada 100 mulheres, resultado dos diferenciais de mortalidade entre os sexos, cujas taxas para a população masculina são sempre maiores do que aquelas observadas entre as mulheres” (BORGES et al., 2015, p. 147). Trata-se do fenômeno que se convencionou chamar de feminização da velhice, como analisa Anita Neri:

Percebida pelo prisma sociológico, a feminização da velhice coincide com mudanças nas normas etárias e de gênero que regulam os comportamentos e as expectativas de comportamento das mulheres idosas, as relações intergeracionais e os intercâmbios de apoio material, instrumental e afetivo entre gerações (NERI, 2007, p. 48).

Sua emergência se encontra associada a diversos fatores como a maior longevidade feminina; o predomínio feminino nos estratos mais velhos da população; o avanço do número de idosas como parte da parcela populacional economicamente ativa; e o aumento da quantidade de idosas como chefes de família. Em grandes centros urbanos, a diferença quantitativa é ainda maior. Em cidades como Porto Alegre, Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, o número de mulheres mais velhas ultrapassa o dobro do número de idosos do mesmo grupo etário (NERI, 2007).

Carmem Salgado (2002) também registra a proporção superior de mulheres a homens com idade avançada: “As mulheres vivem, em média, sete anos mais do que os homens e estão vivendo mais do que nunca. Outra característica deste grupo populacional é que existe uma maior proporção de viúvas do que em qualquer outra faixa etária” (SALGADO, 2002, p. 8). A viuvez das mulheres parece ser consequência da sua maior longevidade, o que gera novas demandas no quadro amoroso e sexual dessa faixa etária, cenário que será analisado no próximo capítulo.

De toda forma, os significados do envelhecimento costumam se apresentar de forma diferente conforme o gênero, como discute Debert (2012). A partir de pesquisa de campo com homens e mulheres idosos, a autora identifica a discrepância quanto às percepções acerca do envelhecimento. Enquanto os homens em geral fazem referências melancólicas à velhice do passado, quando os pais e avôs eram respeitados, as mulheres encaram a velhice como fase de maior liberdade e descobertas. Mas há que se considerar aqui o fator geracional entre os pesquisados, pois se trata de uma faixa etária em que muitas mulheres foram criadas sem perspectivas de estudos, carreira e independência, dedicando-se inteiramente ao casamento, filhos e lar no universo doméstico. De toda forma, as mulheres que hoje chegam aos 60 anos assistiram a uma mudança sem precedentes nos costumes e na dinâmica social, impulsionada a partir da segunda metade do século XX, e que impactou decisivamente sua trajetória: “no mundo contemporâneo, a conquista da liberdade feminina é, para elas, um fato irreversível e redefine o que é envelhecer. Pela primeira vez, é aberto um espaço para as mulheres de mais idade criarem novas regras e estilos de vida” (DEBERT, 2012, p. 185).

No entanto, essa liberdade parece ser relativa no Brasil quando se considera a exacerbada atribuição de valor a determinado modelo de corpo, jovem e magro, razão pela qual Goldenberg (2007) considera-o um capital. Dessa forma, nesse campo simbólico, o envelhecer se vincula à diminuição da atratividade e da beleza, enfim, à invisibilidade, tornando-se muitas vezes um processo penoso para as mulheres, muitas das quais tentam reverter os efeitos no corpo com cirurgias e uma infinidade de aparatos estéticos.

Por essas razões, concordamos que “a apologia do corpo perfeito é uma das mais cruéis fontes de frustração feminina do nosso tempo. A obsessão pela magreza virou uma epidemia. A busca do corpo perfeito pode ser vista como um retrocesso no processo de emancipação feminina” (GOLDENBERG, 2015, p. 58). Nesse quadro, ao analisar a velhice feminina na Alemanha e no Brasil, a antropóloga constata que enquanto as alemãs parecem confortáveis com o envelhecimento, o discurso das brasileiras é marcado pelo sofrimento a partir do não pertencimento a um modelo ideal de corpo.

No Brasil, tenho observado um abismo enorme entre o poder objetivo das mulheres pesquisadas, o poder real que elas conquistaram em diferentes domínios (sucesso, dinheiro, prestígio, reconhecimento e, até mesmo, a boa forma física) e a miséria subjetiva que aparece em seus discursos (decadência do corpo, gordura, flacidez, doença, medo, solidão, rejeição, abandono, vazio, falta, invisibilidade e aposentadoria). (GOLDENBERG, 2015, p. 40).

Essa incoerência entre a autonomia individual e a coerção estética de conformidade aos modelos sociais é analisada também por Paula Sibilia (2012, p. 88): “não é fácil ser um

corpo velho hoje em dia, por mais paradoxal que isso soe numa época que ampliou o direito à velhice de forma inédita e desativou quase todos os tabus que constrangiam as realizações corporais”. Ao se questionar acerca da razão de tamanho empenho por esse corpo que fatalmente se deteriorará, ela conclui que:

[...] nesta “sociedade do espetáculo” que insta a obter celebridade midiática para poder “ser alguém”, e que avalia quem é cada um pelo que se vê em sua superfície corporal e em sua atuação puramente visível, a velhice é um direito negado. Ou, pelo menos, se envelhecer ainda é inevitável para todos aqueles que tiverem a fortuna de não morrer prematuramente, proíbe-se exibir o aspecto que os avanços da idade costumam denotar. Assim, em meio a essa crescente tirania das aparências juvenis, a velhice é censurada como se fosse algo obscuro e vergonhoso, que deveria permanecer oculto, fora da cena, sem ambicionar a tão cotada visibilidade. (SIBILIA, 2012, p. 97).

No mesmo sentido, Gisela Castro (2016) evidencia como a inércia quanto aos sinais do envelhecimento se confunde de certa maneira com relaxamento e lassidão moral, uma vez que precisam ser camuflados e extirpados, na lógica da sociedade de consumo.

[...] o ideário do envelhecer bem [está] associado ao manter-se ativo, bem-disposto e jovem. No binarismo normativo e hierárquico entre velhos e não-velhos que permeia a construção social da juventude como padrão desejável, os jovens estão associados a atributos como saúde, beleza, sucesso. Para os mais velhos, reservam-se as conotações desagradáveis relacionadas com a deterioração de sua condição física e/ou mental na senescência. Fruto de uma combinação insidiosa entre idadismo e machismo, essa situação é mais dramática para as mulheres (CASTRO, 2016, p. 86).

A invisibilidade do corpo velho caminha no mesmo ritmo da valorização da juvenilização, essa tida como modelo e muitas vezes cultuada como atributo ligado à liberdade de poder se comportar como jovem. Ao que parece, há uma inversão trazida pelo modelo do envelhecimento ativo, que se torna tão opressor quanto o do desengajamento, que pressupunha o afastamento social e invisibilidade. A obrigatoriedade da juventude no comportamento, no corpo, na atitude engendra novas contrições às quais os velhos não parecem ter escolha: têm que se adequar sob pena de invisibilidade social em meio à “tirania das aparências juvenis” apontada por Sibilia (2012).

Como analisa Debert (2012), isso se torna ainda mais forte nos programas para a terceira idade, nos quais, apesar do louvável combate aos preconceitos, assiste-se a uma celebração do envelhecimento ativo, a partir do incentivo a manter-se jovem em qualquer idade. Ponderamos que o envelhecimento ativo não deve ser encarado como a única forma possível de felicidade e bem viver na última etapa da vida. Na medida em que busca combater os estereótipos negativos anteriormente associados à velhice, tal modelo cria novos preconceitos e rótulos, minando a heterogeneidade característica da categoria e esvaziando de sentido a riqueza das experiências da velhice.

Na análise de Britto da Motta, os jovens “tornaram-se o modelo universalmente preconizado ou desejado de ser social, espetacularizado, mas, ao mesmo tempo, despidos de características realmente específicas, porque o contorno de sua imagem social foi borrado pelo apagamento dos limites geracionais” (BRITTO DA MOTTA, 2012, p. 21). Como forma de responder a uma idealização da juventude preconizada como desejada, os velhos procuram viver à semelhança dos jovens, em decalque, como observa a autora. Portanto, jovens, adultos e velhos, todos parecem estar em não lugar, já que à procura de ser o outro acabam não realizando aquilo que verdadeiramente são:

A vaga de “adulto”, na nossa cultura, está desocupada. Ninguém quer estar “do lado de lá”, o lado careta do conflito de gerações, de modo que o tal conflito, bem ou mal, se dissipou. Mães e pais dançam rock, funk e reggae como seus filhos, fazem comentários cúmplices sobre sexo e drogas, frequentemente posicionam-se do lado da transgressão nos conflitos com a escola e com as instituições. (KEHL, 2004, p. 96).

Conforme afirma Gisela Castro, “torna-se imperativo desejar e trabalhar em favor da renovação dos sentidos que hoje embotam a dimensão sensível da comunicação” (CASTRO, 2016, p. 89).

Portanto, embora, a maior flexibilidade quanto aos papéis de cada faixa etária represente um notável avanço, a liberdade adquirida pelas mulheres jovens, maduras e velhas ainda não foi suficiente para sobrepujar os modelos culturais da juvenilização, estimulados pela lógica capitalista. Com isso, surgem novos tensionamentos e contradições, como a invisibilidade do corpo da idosa e o engessamento do modelo da velhice ativa, como se a pluralidade de modos de ser e estar no mundo dos velhos fosse minimizada para se ajustar ao *modus operandi* da juventude que ficou no passado.

4.4 Análise (I): Papéis familiares, convivência entre gerações e fases da vida

Passamos agora a observar como se delineiam os papéis familiares de avó, mãe e filha, entendendo que esses perfis só podem ser entendidos de forma relacional. Os papéis de filha, mãe e neta surgem na inter-relação entre as personagens e na posição familiar de cada uma em relação à outra. Desde já, emerge dessa dinâmica a expectativa social de cuidado, acolhimento e carinho por parte das genitoras em relação às suas descendentes. Trata-se de um aprendizado sociocultural pelo qual se compreende que a maternidade está associada à proteção e ao amparo dos filhos. Por essa razão, é esperado que Teresinha aceite e console a filha que chega com a neta por ocasião do fim do casamento.

Como analisa Lins de Barros (1987, p. 58), a partir de pesquisas com gerações de mulheres, a ruptura de casamento na geração dos filhos é considerada uma situação de crise que faz com que as relações de afinidade afluam. Nas narrativas trazidas pela autora, o processo de separação é tido como uma ameaça à vida familiar, que desestrutura as concepções básicas acerca de casamento e família e gera graves consequências não apenas ao casal envolvido, mas a todas as relações familiares (filhos, pais, parentes). No entanto, na trama, a solidariedade esperada entre as gerações não se estabelece.

Como exposto, o encontro entre as três gerações se dá no final do primeiro episódio (T01E01: “Vista para o mar”). As ações que acontecem até então são independentes, revelando um pouco do cotidiano de cada uma das Teresas. Como Ringo não deixa a casa da família como havia combinado previamente, Teresa resolve ir embora com a filha Tetê para a casa da mãe Teresinha, sem comunicar antes.

Ao abrir a porta e encontrar sua filha e neta, Teresinha se mostra surpresa, e percebemos que está alcoolizada. Trata-se da última cena do episódio inaugural: ela se passa na porta da casa, à noite, e retrata o encontro e o primeiro diálogo entre as três mulheres, o ponto de partida para o desenrolar da narrativa. Nas transcrições das enunciações a seguir, procuramos identificar também as marcações de corporalidade que contribuem para a composição do *ethos* discursivo.

TERESINHA [surpresa]: Que surpresa completamente inesperada!
 TERESA [séria]: Mãe, a gente veio morar com você.
 TERESINHA [debochando]: Alucinação alcoólica?! Não tenho uma desde 1972.
 TETÊ [brava]: A gente não, [Tetê olha para a mãe] ela! Eu fico só essa noite.
 TERESINHA [alterada]: Chegaram numa hora ótima!!
 TERESA [crítica]: Mãe, você tá bêbada?!
 TERESINHA [alterada]: Sim [ri com os olhos arregalados].

Figura 18 – A chegada de Teresa e Tetê à casa de Teresinha

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Vista para o mar” (T01E01).

A postura séria de Teresa ao chegar e comunicar que está se mudando para a casa contrasta com o ar de deboche com o qual sua mãe alcoolizada a recebe. Teresa, que havia discutido com Ringo, chega tensa, arrastando a filha que resistia em deixar o apartamento. Tetê deixa claro que não pretende permanecer na casa da avó, embora, logo nos dias seguintes, acostume-se rapidamente e aprecie a mudança. Teresinha, nitidamente alterada, não leva a sério a situação, considerando que seria uma “alucinação alcoólica”, diante da chegada inusitada em virtude do pouco contato mantido pelas três até então. As personagens são mostradas em plano médio, muito utilizado para as cenas de diálogo. É noite, e os tons escuros predominam. Em seguida, a câmera abre para o plano geral, mostrando a fachada da casa e as personagens, e vemos que elas entram na casa e fecham a porta, enquanto surge o *lettering*: “As três Teresas, segunda-feira, 20h13”. A trilha sonora inicia, a imagem escurece (*fade-out*), e entram os créditos finais.

Figura 19 – Plano geral mostra a casa das três Teresas

Fonte: *Frame* de cena do episódio “Vista para o mar” (T01E01).

A saída do apartamento e a entrada na casa da mãe podem ser caracterizadas como cronotopo da soleira, conforme Bakhtin. A forte carga metafórica da soleira está associada à mudança e ao limiar. Trata-se também de um momento decisivo (GIDDENS, 2002), que abre novas perspectivas às personagens, como analisado no capítulo seguinte. A partir da entrada na casa, da mudança das personagens, a trajetória ganha novo direcionamento.

Qualificaremos ainda um cronotopo impregnado de intensidade, com forte valor emocional, como cronotopo da soleira; [...] é o cronotopo da crise e da mudança de vida. A própria palavra “soleira” já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico; uniu-se ao momento da mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar). Na literatura, o cronotopo da soleira é sempre metafórico e simbólico. (BAKHTIN, 2010b, p. 354).

Além da surpresa da mudança repentina, podemos considerar que também é inesperado Teresinha se encontrar bêbada e agitada, na medida em que destoa do que se

espera do padrão tradicional da avó. Mas, como se percebe, Teresinha foge de muitos padrões. Nessa primeira cena analisada, Teresa está tensa, e Tetê, contrariada, ao passo que Teresinha não se contamina e nem esboça qualquer reação para consolar a filha, como se esperaria de uma mãe ao saber que a filha acabara de terminar um casamento. Não ocorre aqui a emergência da solidariedade e afinidade a partir do divórcio na geração dos filhos analisada por Lins de Barros (1987). Embora lúcida, a avó parece estar em um mundo à parte, buscando escapar da preocupação com a dívida da casa, situação que até então filha e neta desconhecem. O ar de deboche de Teresinha contrasta, dessa forma, com a seriedade de Teresa em meio à gravidade da situação da separação e da destruição do lar e dos sonhos depositados no casamento. A personagem lida com duas perdas: o marido (conforme seu desejo) e o seu lar, o apartamento da família (em desacordo do seu desejo).

O episódio seguinte (T01E02: “Temporariamente definitivo”) tem início com a continuação dessa cena. Como a anterior mostrava as três personagens entrando, somos levadas a entender que foram recebidas. No entanto, na sala da casa, Teresinha resiste em aceitar que filha e neta morem com ela. Para a produção de sentidos, é importante ressaltar que as três Teresas conversam de pé e têm dificuldade de se entender, falando alto e, muitas vezes, gritando.

TERESA: É provisório.
TETÊ: Definitivamente é provisório.
TERESINHA: Separar com essa idade?! Tava na merda, mas tava quentinho.
TERESA: Alguma vez você me entendeu?
TETÊ: Sou eu que não entendo. O quê que meu pai fez?
TERESINHA: O quê que vocês estão fazendo aqui?
TERESA: Seu pai não fez nada, como sempre. Quanto é que você bebeu?
TERESINHA: Quanta pergunta. Não se respeita mais uma senhora bêbada? Tenho que dar satisfação não. Moro sozinha!!
TERESA: Essa casa também é minha!
TERESINHA: Sua e do Rodolfo Jr. Quando eu morrer.
TERESA: Mãe, eu preciso, ok? Me ajuda? Só dessa vez. Ainda tem meu quarto aqui.
TETÊ: Mãe, o nome daquilo é depósito.
TERESINHA: Ateliê! Dei meu quarto para quem merecia que é minha máquina de costura, que me completa a aposentadoria, me ajuda com o supermercado...Você vai ajudar?
TETÊ: Olha, tá muito agradável essa celebração de família, mas eu tô voltando pra casa!!
TERESA: Você vai ficar aqui!! [puxa a filha pelo braço]
TETÊ: Saco!
TERESA: A gente pode ficar no quarto do Rodolfo. E sim!!! Eu faço mercado!!!
TERESINHA [fazendo careta]: Mas nem nos meus melhores dias eu tive uma alucinação alcoólica tão desagradável.
TERESA: É provisório, juro!

Nos enunciados, podemos perceber a “intenção discursiva de discurso ou a vontade discursiva do falante, que determina o todo do enunciado, o seu volume e as suas fronteiras” (BAKHTIN, 2010a, p. 281). No diálogo, as intenções discursivas das Teresas colidem, isto é, as vontades são incompatíveis a princípio. Teresa utiliza argumentos econômicos para atravessar a porta e ultrapassar o cronotopo da soleira, de tal forma que vai se delineando uma espécie de jogo no qual Teresa e Teresinha são antagonistas, e Tetê situa-se como coadjuvante.

Enquanto Teresa reclama que a mãe não a entende e pede acolhimento, Tetê ironiza a “celebração de família”, tentando convencer a mãe a deixá-la voltar para sua casa e seu quarto. A falta de apoio de Teresinha para sua filha é reforçada aqui quando pergunta “O quê que vocês estão fazendo aqui?”, ao tempo que condena a separação da filha depois dos 40 anos, menosprezando a infelicidade ao enunciar “Separar com essa idade?! Tava na merda, mas tava quentinho”. Sua atitude defensiva, na verdade, expõe a fragilidade da sua solidão, com a qual se acostumou: “Tenho que dar satisfação não. Moro sozinha. [...] Dei meu quarto para quem merecia que é minha máquina de costura, que me completa a aposentadoria, me ajuda com o supermercado. Você vai ajudar?” Na sua fala, a máquina de costura, o trabalho e o dinheiro advindo do trabalho são mais merecedores do espaço físico da casa do que a filha, que se apresenta como um peso adicional à instabilidade financeira da mãe, instaurando uma dialética entre a racionalidade de Teresinha e a emotividade de Teresa.

Como percebemos logo nas primeiras cenas em que as três estão reunidas, a relação mãe-filha ganha contornos que a diferem de outras produções que exploram o lado melodramático desse vínculo. A série subverte o ideal da mãe amorosa que abre mão da sua vida em função das necessidades da filha.

Com a viuvez, Teresinha reinventou a vida, preencheu o dia com atividades, mas sentia falta das descendentes que não mantinham contato com ela. Ao longo dos acontecimentos, vemos que ela vai “amolecendo” com a convivência e chega a admitir que não quer mais se afastar de Teresa e Tetê. No entanto, os primeiros tempos são bastante tumultuados, quando, como o próprio nome do episódio indica, a situação efêmera da mudança vai aos poucos tomando ares de duradoura.

Nesse quadro, a entrega de um colchão é motivo de muitos conflitos. Teresa havia comprado o produto para a nova fase de separada, acreditando que permaneceria no apartamento. Com a mudança de planos, decide que o colchão seja entregue na casa da mãe Teresinha, que não aceita a “invasão”, esbraveja e deixa a filha em um quarto pequeno para não instalá-la no quarto do filho Rodolfo, cômodo que permanece intocável mesmo com o

filho morando em outro estado há muitos anos. Teresa pede para ficar no antigo dormitório do irmão, mas a mãe intransigentemente não cede.

Assim, as duas discutem de pé na sala da casa, aos gritos: Teresa quer que o colchão fique na casa, Teresinha quer que a filha vá embora com o colchão. A cena alterna entre plano médio e plano de conjunto, no qual vemos a movimentação dos entregadores indecisos entre as duas mulheres que lhes dão ordens contraditórias. Essa situação revela a grande instabilidade emocional das personagens, ao mesmo tempo que há um borramento de fronteiras entre público e privado, na medida em que dois estranhos ouvem a tensa discussão entre mãe e filha.

TERESA: Repete isso.
 TERESINHA: Quantas vezes você quiser. Você não é bem-vinda.
 TERESA: Ele [o colchão] não cabe lá. [no quarto onde ela está instalada]
 TERESINHA: E você não cabe aqui.
 TERESA: Meu Deus, tudo isso só porque eu pedi para colocar o colchão no quarto do seu queridinho?
 TERESINHA: Não, tudo isso porque você invadiu a minha casa, queridinha.
 TERESA: Ai, quer saber, se é assim, eu prefiro voltar pro apartamento.
 TERESINHA [grita para os entregadores do colchão] Pode levar o colchão de volta pro caminhão!!
 TERESA: Detalhe: a reforma de 98 aqui fui eu que paguei. [grita para os entregadores] O colchão fica!
 TERESINHA: Porra, até minha família joga as minhas dívidas na cara?!
 TERESA: Como assim, minhas dívidas? Suas dívidas?!
 TERESINHA: Você quer ficar, você fica. Volta o colchão!
 TERESA: Que generosidade, não é Dona Teresinha... Não é isso que se espera de uma boa mãe?
 TERESINHA: Eu tenho mais o que fazer do que ser uma boa mãe. Se você não reparou, eu tenho uma vida!

Os enunciados “Você não é bem-vinda”; “você não cabe aqui”; “você invadiu a minha casa, queridinha” mais uma vez evidenciam a distância entre o comportamento esperado de uma mãe, ou seja, o seu papel social, e a real atitude de Teresinha, como fruto das diferenças entre mãe e filha e da relação conflituosa estabelecida entre elas ao longo dos anos.

Sentindo sua rotina ameaçada e preocupada com os gastos relacionados à presença da filha e da neta, Teresinha permanece irredutível. No seu enunciado, o uso de uma palavra afetiva (“queridinha”) se reveste de ironia e responde ao “queridinho” (com que Teresa se referiu a Rodolfo Jr.). A ironia de uma é devolvida pela ironia da outra. Naquele momento, a filha Teresa não é querida, desejada, não há acolhimento, ao contrário. Ela quer que a filha vá embora e a sua vida continue como era antes, como fica claro quando ela manda os entregadores levarem o colchão para o antigo apartamento.

Teresa, então, lembra que custeou uma reforma longínqua, o que ocasiona uma virada na discussão entre as duas. Teresinha se enfurece ainda mais (“Porra, até minha família joga

as minhas dívidas na cara?!”), mas quando Teresa questiona sobre o assunto, Teresinha transforma-se, ao que parece para esconder a dívida da casa e vislumbrando a possibilidade de uma ajuda financeira para solucionar a questão. O tom de voz diminui, tornando-se mais moderado, embora não por muito tempo. Logo, Teresinha mostra-se novamente na defensiva ao enunciar: “Eu tenho mais o que fazer do que ser uma boa mãe”.

Bastante representativa da personagem, com esse enunciado, Teresinha procura se desobrigar de ser uma boa mãe, fugindo da necessidade de seguir padrões convencionais de maternidade responsável, acolhimento e generosidade – como espera Teresa. De fato, a expectativa social da mãe zelosa que faz tudo pelos filhos não se realiza na personagem. No entanto, a preocupação com o bem da filha, o encaminhamento dos problemas e o afeto vai surgindo de outras formas que não a esperada. Assim, a personagem vai sendo construída no distanciamento entre o *ethos* discursivo e o *ethos* pré-discursivo (MAINGUENEAU, 2008), pois o público constrói representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale. No seu papel de mãe, espera-se que Teresinha se manifeste acolhedora e amorosa, conforme o dever-ser. Não é o que acontece; vemos se anunciar aqui a “recusa do papel” (HELLER, 1972). Assim, a discrepância entre o *ethos* esperado e o real é produtora de significações para que o espectador possa ingressar no mundo conflituoso das duas Teresas. Além disso, fica evidente o princípio dialógico de constituição da interação verbal, entendida de maneira ampla como princípio constituinte do ser humano pensante e consciente (BAKHTIN, 2010a).

Embora possa parecer que Teresinha não se importe em ser uma boa mãe, como evidencia a sua enunciação, no nono episódio da primeira temporada (T01E09: “Como nossos pais”), vemos uma brecha no sentido contrário. Na cena em questão, Teresa confronta Tetê pelo seu fraco desempenho escolar, culpando-se por ter outro relacionamento logo depois da separação.

TERESA: Você pode me explicar o que tá acontecendo com todas as vírgulas?
TETÊ: Não precisa se fazer de boa mãe. Ninguém tá vendo!
TERESA: Quando você crescer, você vai entender que quando um casal se separa...
TETÊ [interrompendo]: A filha passa a ter dois quartos e como, por sorte, hoje é sexta, eu vou dormir na casa do meu pai!!
TERESINHA: Não faz a Teresa, Tetê!!!
[Tetê caminha em direção à porta da entrada e abre-a.]
TERESA: Teresa, você não vai sozinha... Teresa...
[Tetê sai de casa batendo a porta. Teresa abre a porta e grita.]
TERESA: Teresa, eu ainda não acabei!!!
TERESINHA: Deixa, deixa. Você era igualzinha.
TERESA [fecha a porta irritada]: [...] Será que ter saído com o Arthur foi um erro? Eu quero ser uma boa mãe.
TERESINHA: Todas queremos.

TERESA: Por que que a gente não conseguiu?
 TERESINHA: A gente?? Eu consegui.
 TERESA: ah... [com descaso]

Figura 20 – Discussão das três Teresas na sala da casa

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Como nossos pais” (T01E09).

Em plano geral, vemos mãe e filha discutindo de pé, no ambiente da sala da casa, enquanto Teresinha observa da sala de jantar, emoldurada por uma estante que faz com que sua figura pareça um quadro em um rápido lance de vista. A figura emoldurada pelo nicho de uma estante antiga – decorada com um retrato também antigo e livros amarelados – remete a um tempo passado, a um retrato (sobretudo quando vemos o sorriso mais convencional pouco comum à personagem) e com a mão direita mostrada como se fosse um aceno tímido a um possível observador. Em outra perspectiva, pode-se imaginar que é Teresa que observa a cena da discussão entre Teresa e Tetê. Dessa forma, a *mise-en-scène* e a cenografia possibilitam uma cenografia discursiva que configura os enunciadores e os coloca em campos diferentes. Dessa forma, pode-se dizer que a imagem emoldurada de Teresa a reconfigura em outra dimensão espaço-temporal dentro do discurso; possibilitando-lhe, talvez, uma espécie de reexame de suas atitudes passadas e presentes como mãe.

O significado de ser uma boa mãe é tematizado entre as três gerações. Furiosa com o confronto, Tetê acusa Teresa de só tentar ser uma “boa mãe” para impressionar os outros e foge para a casa do pai. Teresa parte do pressuposto de que fracassou no papel de mãe, juntamente com Teresinha (“a gente não conseguiu”), mas esta personagem exclui-se, ponderando que conseguiu, sim, ser uma boa mãe, ao que Teresa parece duvidar a partir de sua experiência de filha, por um gesto que mostra desconfiança e descaso.

Disso decorrem os diversos significados imbricados em “ser uma boa mãe” que podem contemplar desde a concepção e dar à luz, como a noção mais ampla de cuidar ao longo da vida, envolvendo proteção e zelo nos primeiros anos, a subsistência com alimentação,

vestimenta, dedicação com a saúde, educação e encaminhamento. Abrange, assim, uma construção social marcada por doação e dedicação às necessidades do filho, tratando-se, dessa forma, de uma grande empreitada, na qual Teresa considera – ou enuncia – que Teresinha fracassou, muito embora ela e seu irmão estejam criados e, de certa forma, tenham conquistado uma vida tranquila. O discurso de Teresinha na chegada de Teresa pode ter contribuído para esta não caracterizá-la como uma boa mãe, muito embora aquilo que é dito na discussão nem sempre signifique a verdade de cada um.

A atribuição de significados sociais ao papel de mãe é culturalmente reforçada, fazendo parte do manual de instruções que a cultura, com suas normas e posições, constrói. A maternidade é tida como símbolo de amor verdadeiro, ternura, cuidado, segurança. Todos esses valores não precisam ser explicitados, são intrinsecamente associados às mães. E é a recusa desse papel por parte de Teresinha que causa estranhamento, curiosidade e interesse pela trama narrativa.

De toda forma, Teresa só consegue persuadir sua mãe a aceitá-la na casa quando evoca seu capital financeiro, informando que ajudará nas despesas, embora ainda não saiba da dívida. Assim, Teresa permanece na casa, mas não no quarto de Rodolfo Jr., que acaba ficando para Tetê. A relação desta com sua avó Teresinha é distinta, amistosa. As duas se entendem bem e dividem mais confidências entre si do que com a geração intermediária de Teresa. Essa relação emocional entre avós e netos parece ser uma constante, como identifica Andréa Alves na sua investigação sobre *Família, sexualidade e velhice feminina* (2005). Tal vínculo é movido sobretudo pelo afeto, ao passo que a função paterna e materna se fundamenta em autoridade, de tal forma que “autoridade e afeto constituem-se como eixos orientadores das relações e das posições das gerações dentro de uma família” (ALVES, 2005, p. 28).

Ao conversar com Tetê, a avó assume uma voz doce e gestos ternos, por exemplo, quando ela se desculpa com Tetê, no episódio “Temporariamente definitivo” (T01E02), pelo jeito como as recebeu.

<p>TERESINHA: Desculpa, viu? Se eu fui meio assim, é que eu queria deixar tudo como era. Esse quarto aqui, do jeito que ele tá, me dá a sensação de que as coisas são as mesmas. Sua mãe casou. Rodolfinho foi lá pra Juiz de Fora, seu avô... eu fui ficando sozinha. Comecei a não saber mais quem eu sou...</p> <p>TETÊ: Mas você é a pessoa que mais sabe quem é. No mundo!</p> <p>TERESINHA: Sou, não sou? [ri]</p>
--

A busca por “deixar tudo como era” aponta para uma marca comum nas narrativas dos idosos. Trata-se da busca de sentido a partir dos objetos e dos ambientes da casa, como local seguro de referência familiar. Como “lugar dos ritos que aglutinam os membros” (FERREIRA, 2006, p. 215), a casa⁵¹ evoca memórias, transmitindo lembranças de um passado às vezes mais feliz, marcado pela convivência com vizinhos e parentes, atrelada, assim, à sociabilidade.

A cumplicidade entre avó e neta vai se ampliando com o avanço dos episódios. Apesar da distância etária, há uma crescente proximidade afetiva entre as duas, muitas vezes com borramento de fronteiras. Assim é que vemos, por exemplo, Teresinha confidenciar à neta sobre a dívida da casa e, mais adiante, pedir conselhos sobre seu primeiro encontro amoroso pós-viuvez no episódio “Dinâmica de grupo” (T02E06). Tetê vibra com essa novidade da avó e, com naturalidade, numa conversa entre iguais, faz recomendações à avó sobre o que é apropriado para essa ocasião.

<p>TERESINHA: Eu tenho um encontro. Não sei o que fazer.</p> <p>TETÊ: Sério, vó?? Que incrível!</p> <p>TERESINHA: Tão incrível que tá difícil de acreditar. E se for golpe? Não tem aquele lá... boa noite cinderela...</p> <p>TETÊ: Se tem uma coisa que a cinderela ensinou é... se joga!!</p> <p>TERESINHA: Me ensina?</p> <p>TETÊ: Só não entrega tudo de cara. Se faz um pouco de difícil. É o truque mais antigo e eficaz do mundo. Todo mundo quer o que não pode ter. Por outro lado, é bom não fazer jogo... essa coisa de seduzir querendo dizer o contrário do que quer dizer já era. Hoje em dia nada é mais sedutor do que a sinceridade.</p> <p>TERESINHA: Pode deixar! Meu forte! [ela se levanta, animada e olha para as roupas espalhadas em cima da cama] Mas eu visto o quê?</p>

A inversão da expectativa na situação em que a avó ensina e a neta aprende é marca dessa série, mais uma vez reforçando a distância entre os *ethé* pré-discursivo e o discursivo. A segurança da neta contrasta com o medo da avó, que chega a desconfiar das intenções do convite.

A geração de Tetê, beneficiada pela vastidão do acesso à informação, apesar de ainda se encontrar em formação, considera-se sábia e entende “de tudo um pouco”, razão pela qual aconselha e instrui sem se achar melhor ou pior que os outros. A afetividade entre elas é facilitadora de troca de experiências e impressões, que acontece de forma natural, como, por exemplo, quando Tetê chama atenção para o seu vocabulário anacrônico: “Vó... eu vou te retribuir com outro conselho... Falar ‘pra lá de Marrakech’ e ‘tá russo’... te envelhece uns 15

⁵¹ A casa é objeto de análise mais aprofundada no capítulo 6.

anos”. Como analisam Bakhtin e Volochínov (2009), o processo de evolução social se reflete no dinamismo das palavras, na mudança das formas da língua, pois:

É portanto claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 41).

Como se vê, Tetê ajuda na atualização da avó e também da mãe, inclusive lhe oferecendo uma roupa quando Teresa vai a um jantar romântico depois da separação e se sente insegura sobre o que vestir, da mesma forma que a situação vivida pela avó acima. No caso de Tetê e Teresa, a inversão dos papéis entre mãe e filha acontece no sentido de aconselhamento e da busca de lidar com os dilemas que se apresentam. Como exemplo, quando confusa ao reencontrar um ex-namorado em um restaurante no episódio “Um bonde chamado desejo” (T02E08), Teresa telefona para a filha a fim de procurar apoio.

<p>TETÊ [atendendo o celular]: Oi, mãe!</p> <p>TERESA: Teresa, eu preciso de um conselho seu.</p> <p>TETÊ: Eu não sei se fico orgulhosa de mim, com pena de você ou muito preocupada com tudo que existe entre uma coisa e outra.</p> <p>TERESA: Eu tô vivendo uma situação estranha... mas que eu tô gostando. Mas que dá medo. Mas que empolga.</p> <p>TETÊ: Bem-vinda à adolescência.</p> <p>TERESA: Ai, era isso que eu não queria. Ironia.</p> <p>TETÊ: Quer que alguém te diga o que você já sabe... pra você continuar fazendo sei lá o que você tá fazendo... só que sem culpa.</p> <p>TERESA: Era exatamente isso que eu queria.</p> <p>TETÊ: Então fala, que eu vou falar o que você quer ouvir.</p> <p>TERESA: Não, você já falou. Brigada. Beijo.</p>

Ao não saber lidar com as emoções abafadas ao reencontrar Arthur (Sergio Siviero), o ex-namorado da adolescência, Teresa vive na confusão de sentimentos: estranheza, empolgação, medo e prazer. Deseja falar com ele e retomar o romance, mas busca na filha o apoio para ir em frente, de forma que diminua a culpa: “Quer que alguém te diga o que você já sabe... pra você continuar fazendo sei lá o que você tá fazendo... só que sem culpa”, enuncia Tetê. Com isso, Teresa parece se libertar e decide agir conforme sua vontade: vai falar com Arthur e voltam a namorar. No entanto, não se pode perder de vista que Tetê é uma adolescente, como ela mesma faz questão de lembrar ao enunciar, com tom pouco condescendente, que: “Eu não sei se fico orgulhosa de mim, com pena de você ou muito preocupada com tudo que existe entre uma coisa e outra”.

Em cenas assim, vai se construindo o *ethos* sensato e equilibrado de Tetê para lidar com seus próprios conflitos e com aqueles gerados ou vivenciados pela mãe e avó. Considerando que a juventude deve ser considerada no caráter relacional, como construção em relação a outros grupos etários (adultos, velhos), o que chama a atenção em Tetê é a maturidade apesar da pouca idade. O deslocamento entre o *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo também é constitutivo de sentidos em torno dessa personagem, da mesma forma que ocorre com a avó. Uma primeira aproximação em relação à aparência de Tetê, menina magra, aparentemente frágil, vestida de forma despretensiosa, com os cabelos quase sempre presos em um coque alto, gera uma expectativa de uma adolescente rebelde, talvez irresponsável, conforme o ideal moderno do jovem, o que não se confirma. À medida que a narrativa avança, sua corporalidade passa a ser avaliada em conjunto com o caráter que se revela, construindo um *ethos* discursivo diverso do pré-discursivo. Nesses momentos é que vemos a inversão pela racionalidade e sensatez que seriam esperadas da mãe e da avó.

Apesar de situada numa faixa marcada pela transitoriedade e subordinação aos mais velhos (CASTRO, 2009), Tetê com frequência se mostra mais preparada para resolver as questões que se impõem no dia a dia das Teresas, agindo como orientadora da família. Esse perfil responsável contrasta com a inexperiência característica da idade, como fica claro nessa enunciação da mãe Teresa com um amigo da família, Rodrigoão (Danilo Grangheia), no episódio “Tudo bem” (T02E09):

<p>TERESA: Se você realmente conhecesse a Tetê, você ia saber que ela é mais madura que eu e você juntos.</p> <p>RODRIGÃO: Por que ela é inteligente e articulada? É isso? Bom, pra mim, ela é só uma adolescente que fala do jeito que fala pra ninguém olhar pra ela como adolescente, mas ela só tem 17 anos.</p> <p>TERESA: Justamente. 17 anos. Menor de idade.</p> <p>RODRIGÃO: Eu não tô entendendo. [sorri] Ela só tem 17 anos ou é mais madura que nós dois?</p>

Essa dialética entre maturidade e inexperiência aponta para a oscilação entre determinação e indeterminação da juventude trazida por Morin (2009b), como vimos acima. A juventude de Tetê como momento de preparação para o futuro também é repleta de dilemas, como a de todos os adolescentes. No diagnóstico da personagem Rodrigoão, “ela é só uma adolescente que fala do jeito que fala pra ninguém olhar pra ela como adolescente, mas ela só tem 17 anos”. Buscando falar de igual para igual, Tetê parece ter resposta para tudo. Mas, a flutuação entre maturidade e inexperiência é marca da personagem, muito de acordo com o espírito do tempo. Na trama, ela se beneficia desses dois lados de acordo com a situação vivida e suas intenções. Quando precisa que a mãe confie nela, reforça a sua

responsabilidade; no entanto, em alguns momentos, entra em crise, torna-se rebelde, passa a faltar à escola e a beber, e, a partir da morte do pai, a rebeldia esperada da adolescente aflora, e ela permanece muito tempo na casa de Rodrigão, amigo do pai que passa a ocupar o espaço da figura paterna. Quando confrontada por sua mãe sobre suas atitudes, enuncia que foi “arrancada da adolescência à força”. Decidida a terminar o relacionamento, chateia-se quando Lucas toma a iniciativa, ao tempo que informa que ele e Ana Maria (Isabela Guasco), melhor amiga de Tetê, se apaixonaram. Contrariada, ela briga com os dois e tenta beijar Rodrigão, em um momento de carência e impulso, mas ele se afasta e a deixa mais constrangida. Seu desempenho escolar sofre as consequências da crise pessoal: reprova em Química. Em dúvida sobre qual profissão seguir, decide não prestar vestibular e fazer um mochilão na Europa. Vemos, dessa forma, que a determinação inicial de Tetê cede lugar a uma sensação de estar perdida, como confirma a sua enunciação em cena do episódio “De repente, 18” (T02E11):

TETÊ: Eu não tenho amor. Eu não tenho a vocação. [...] Eu tenho 18 anos nesse exato momento e não tenho ideia de pra onde eu quero ir daqui pra frente. Mas o que me deixa muito feliz, muito feliz mesmo, é que eu sei que eu posso ir tranquila. Porque eu sei que eu tenho pra onde voltar.

A personagem busca se descobrir e encontrar algo que realmente a motive na vida, assumindo, assim, um *ethos* jovem de curiosidade, descoberta e busca de sentido no que se refere ao trabalho e aos planos de futuro.

Assim, observa-se a construção da geração jovem na série atravessada pela dialética entre responsabilidade e rebeldia: inicialmente responsável, em desacordo com o que se espera dos jovens, o tom transgressor se fortalece a partir do episódio cinco da segunda temporada. Ela decide não seguir o caminho natural de estudos e faculdades e opta pela novidade, deixando para trás os amigos e o lar construído pela sua avó e sua mãe.

Outros sentidos acerca da juventude aparecem ainda nas enunciações das personagens com mais de 60 anos, Teresinha e Nelson, que fazem parte da mesma geração, tendo compartilhado os mesmos eventos históricos. Grande amigo de Rodolfo, falecido marido de Teresinha, Nelson se reencontra com a viúva na hidroginástica e se tornam grandes amigos e confidentes. Logo no início da convivência, em cena exibida no primeiro episódio da série, “Vista para o mar” (T01E01), Nelson enaltece a animação da viúva, enquanto Teresinha faz piada com a hidroginástica:

NELSON: Se o Rodolfo fosse vivo ia ficar contente de ver a mulher tão animada assim.
TERESINHA: Se o Rodolfo fosse vivo, ele ia morrer de rir de ver eu e o advogado dele nesse canjão.
NELSON: Canjão?!

MATILDE: Um monte de carne molenga dentro da água fervendo.
 [Os dois dão risada]
 PROFESSORA: E vamos lá, agora saltitando.
 NELSON: Você sabe que o Rodolfo era muito mais do que um cliente, era um amigo, né, Teresinha?
 Aliás, qualquer coisa que você precise, qualquer problema que você tenha, pode contar comigo, tá?
 PROFESSORA: Isso. Correndo e... trezinho! [Teresinha puxa o trezinho. Nelson a segue segurando nos ombros dela, mas ela puxa as mãos dele para a sua cintura e sai pulando na piscina, animada]
 TERESINHA: Seis meses é o tempo de uma viuvez cicatrizar, né, Nelson?
 NELSON: Ô!!!
 TERESINHA: Eu tenho mais é que seguir em frente.
 NELSON: Mas é lógico.
 TERESINHA: Você apareceu numa hora ótima.
 NELSON: Escuta, e aquela dívida enorme da casa? Resolveu tudo?
 TERESINHA [olha para ele assustada]: Dívida?!!

Figura 21 – Hidroginástica

Fonte: Frames de cena do episódio “Vista para o mar” (T01E01).

As cenas, cujos enquadramentos oscilam entre plano geral e plano próximo, ilustram a aula de hidroginástica, esporte muito procurado pelos idosos em razão dos benefícios da atividade aeróbica aliada ao baixo impacto proporcionado pela água. Na fala de Teresinha, a associação entre a “carne molenga” e a flacidez do corpo velho na piscina de água quente assume tom jocoso nesse discurso, de certa forma, autorizado, já que Teresinha se enquadra na categoria idoso e, pela própria construção da personagem, é debochada, não leva nada a sério, característica que vai se confirmando a cada novo acontecimento. Se o enunciador fosse jovem, talvez a piada pudesse ser considerada ofensiva e politicamente incorreta. Contudo, aqui, Teresinha brinca com sua própria condição, e a comparação surge em meio a sorrisos enquanto os dois personagens praticam os exercícios sob as ordens da professora. Mas, é de se registrar que tal linguagem parece deslocada desse momento de reprivatização da velhice, no qual o discurso mais inclusivo com os idosos é esperado.

Acompanha o crescimento desse mercado [dos idosos] a criação de uma nova linguagem em oposição às antigas formas de tratamento dos velhos e

aposentados: a terceira idade substitui a velhice; a aposentadoria ativa se opõe à aposentadoria; o asilo passa a ser chamado de centro residencial, o assistente social de animador social e a ajuda social ganha o nome de gerontologia. Os signos do envelhecimento são invertidos e assumem novas designações: “nova juventude”, “idade do lazer”. Da mesma forma, invertem-se os signos da aposentadoria, que deixa de ser um momento de descanso e recolhimento para tornar-se um período de atividade e lazer. (DEBERT, 2012, p. 61).

Teresinha se anima com a presença de Nelson, enxergando-o como um possível pretendente para dar fim à viuvez, como vemos no enunciado “tenho mais é que seguir em frente. [...] Você apareceu numa hora ótima”, e também no gesto de puxar as mãos do amigo para sua cintura, forçando intimidade e buscando maior aproximação. Contudo, essa empolgação dela logo é amenizada quando ele fala da dívida, que até então ela não tinha conhecimento.

Em outra cena, Nelson mostra preocupação com a possibilidade de a dívida da casa diminuir a alegria de viver que caracteriza a amiga. Para isso, ele nivela a juventude a outros atributos positivos, como a alegria e o humor ao declarar: “o que eu não quero é que essa dívida, Teresinha, tire essa sua alegria, esse seu humor, essa sua juventude”. Dissociada de fase da vida, a juventude é tida aqui como um valor a ser alcançado em qualquer idade, conforme Debert (2012), em tempos de incentivo à juvenilização, de acordo com Britto da Motta (2012).

Nesse sentido, um dos episódios mais expressivos é o “Prova de fogo” (T02E01), que abre a segunda temporada. Nele podemos perceber claramente a dialética entre os significados sociais atribuídos à juventude e à velhice. Numa das primeiras cenas, Tetê solicita dinheiro à mãe Teresa, ao que Teresinha completa: “Eu também vou precisar de um dinheiro no final de semana que eu vou sair com o Nelson”. Teresa retruca: “Ah, eu já lhe dei a sua parte desse mês”. Como já exposto, por conta da dívida fiscal, a aposentadoria de Teresinha passa a ser administrada por Teresa para que elas consigam economizar e saldar a dívida.

A enunciação de Teresinha pedindo dinheiro para sair no fim de semana mais se assemelha a um pedido de mesada de filha para mãe, pois, administrando as finanças da família, os papéis aqui se invertem. A destinação de recursos para a casa e para necessidades da família cabe não à dona da casa, mas sim à sua filha Teresa. Com isso, invertem-se relações de poder.

A questão da autoridade e do poder nas relações familiares também se faz presente na relação específica entre mãe e filha. A relação mãe-filha, que se estabelece no âmbito da família, deve ser compreendida numa perspectiva mais ampla da relação das mulheres. (LINS DE BARROS, 1987, p. 60).

A obediência às regras impostas por sua filha Teresa de certa forma já indica uma alternância nos papéis de mãe e filha, bem como nos perfis de idade. Em outra cena, aos oito minutos do episódio, novamente durante a hidroginástica, Nelson tenta convencer a amiga a acompanhá-lo em um baile.

NELSON: Vamo, Teresinha... qual o mal?
 TERESINHA: A pergunta é “qual o bem?”, Nelson.
 NELSON: Ah, qual o bem? Arejar, ver caras novas...
 TERESINHA: Acho tão desnecessário conhecer gente nova.
 NELSON: Teresinha... há quanto tempo a gente não dança junto? Vamos lá... Eu tô me sentindo um velho trancado dentro de casa, vamos lá! Ó, juventude é que nem músculo: não exercitou, murcha.
 TERESINHA: Tudo bem, mas só se for com emoção!!!

Ao revelar que se sente um velho trancado em casa, Nelson corrobora o entendimento do senso comum de associar a velhice à solidão e invisibilidade no espaço público, muito atrelado à teoria do desengajamento do idoso, que persiste ainda na dinâmica social. Emerge aqui o discurso da reação ao novo e da irrelevância de “conhecer gente nova” na fala de Teresinha, como uma marca de “ser velha”:

Uma pessoa é velha, em primeiro lugar, na medida em que passa a viver dentro de um quadro de referências específico, individualmente adquirido e baseado em experiências passadas utilizáveis, de modo que toda experiência nova tem sua forma e situação determinadas em grande parte antecipadamente. Na juventude, por outro lado, onde a vida é nova, as forças formativas estão começando a existir, e as atitudes básicas em processo de desenvolvimento podem aproveitar o poder modelador de situações novas. (MANNHEIM, 1982, p. 78).

Assim, não querer conhecer pessoas poderia ser considerado outro traço característico do desengajamento, uma vez que implica restrição da sociabilidade. Mais uma metáfora surge nesse diálogo trazendo significados imbricados nas noções da velhice: como enuncia Nelson, “juventude é que nem músculo: não exercitou, murcha”. Isso vai totalmente ao encontro do espírito do tempo de que a juventude não está associada à idade cronológica e que a atividade constante é tida como forma de se manter vivo. A juventude é valor desconectado da idade (DEBERT, 2012) e “modelo a ser seguido [...] e modo específico de representação de si” (LINS DE BARROS, 2006b, p. 124).

Na trama, Teresinha aceita o convite com a condição de ter “emoção”, metáfora para maconha, encomendada ao ex-genro, que lhe entrega de forma sorrateira quando vai à casa em que as três Teresas vivem e recomenda ter cuidado com Teresa ao enunciar: “Espera a dona da casa saber...”. Mais uma vez aqui, Teresinha parece se comportar como filha e Teresa

como mãe e dona da casa em mais uma inversão dos papéis esperados, cujo ponto culminante se dá quando, durante a festa, Nelson e Teresinha fumam maconha escondidos.

Figura 22 – Escondidos, Nelson e Teresinha fumam maconha na festa

Fonte: *Frame* de cena do episódio “Prova de fogo” (T02E01).

NELSON: Estou me sentindo um adolescente, Teresinha... Será que isso aí não vicia não?
 TERESINHA: Fumava todo dia nos anos setenta por dez anos, nunca me viciêi.
 NELSON: Então, dá... E se eu ficar estranho, ninguém gostar de mim?
 TERESINHA: Eu gosto de você! Que mania de ficar reprimindo a própria espontaneidade.
 NELSON: Então dá mais um pouco.

Pela enunciação e pela expressão corporal (observa ao redor de olhos arregalados, enquanto olha fixamente para o cigarro), vemos que Nelson parece oscilar entre duas atitudes opostas: por um lado, reforça a responsabilidade de um senhor de mais de 60 anos, que analisa objetivamente os riscos da sua conduta, como os efeitos da droga no seu comportamento e a adicção. Por outro, cede à tentação “juvenil” de correr riscos, razão pela qual se compara a um adolescente. Há uma transgressão aqui, um tom de clandestinidade emerge, mostrando os dois amigos desconfiados e receosos com a possibilidade de serem descobertos, o que não invalida a aventura. Com sua conduta mais liberal, Teresinha o incentiva a desfrutar o momento, afastando os temores do amigo ao expor sua experiência de ter fumado durante muitos anos no passado. A recordação de Teresinha estabelece um ponto de contato com a realidade dos anos 1970, marcada por experimentação, amor livre e drogas, da qual a personagem parece ter participado. Esse contato com o real por meio da experiência busca, assim, tranquilizar o amigo.

A espontaneidade estimulada por ela se evidencia no baile, pois, enquanto os outros idosos dançam de maneira comedida, Teresinha animadamente desliza pelo salão com os braços para cima, como resultado da mistura de conhaque com maconha a que ela se refere: “Maconha com conhaque é uma loucura!”, grita a personagem com entusiasmo. Entretanto,

esse êxtase é contido quando começam as canções mais lentas, e os casais começam a se formar. Olhando ao redor, sua feição muda, ela sente solidão e sai à procura do amigo Nelson. Encontra-o conversando com outro homem em clima de sedução e se mostra chateada por ter sido trocada por outra companhia. Aqui, a alegria passada é abafada pela realidade na qual se percebe solitária.

Na cena seguinte, Teresinha faz um lanche em uma loja de conveniência de um posto de combustível e, com a distração do atendente, tenta furtar alguns produtos, colocando-os na bolsa. Ao tentar sair da loja, o alarme dispara e à ameaça do funcionário em chamar a polícia “por ser norma do estabelecimento”, ela desabafa: “fui abandonada pelo meu melhor amigo, tô largada, sem ninguém. Então, segura um pouco aí essas suas normas, porque as normas da vida são mais complicadas e, no fim, elas prevalecem!”

Figura 23 – Teresinha discute com o vendedor após tentativa frustrada de furto

Fonte: Frames de cena do episódio “*Prova de fogo*” (T02E01).

Em contraste com a leveza e liberdade características da personagem na festa e na companhia dos amigos, nesse momento, aflora uma postura amarga e descrente. Teresinha briga com o funcionário, tentando convencê-lo da insignificância do furto em comparação aos problemas da vida. Além da enunciação, a própria corporalidade de Teresinha expressa a amargura, salientando a tensão e o desalento diante da sensação de abandono.

Teresinha então volta para casa, onde Nelson a espera à porta. O amigo revela sua preocupação por ela ter ido embora da festa, e ela logo parece recuperar seu jeito debochado ao sair do táxi quando diz: “Então, demonstra sua preocupação e paga o táxi pra mim”. O amigo paga a corrida, desculpa-se, eles se abraçam e vão entrando em casa. Nelson aconselha a amiga a tomar um banho, mas por conta de um problema hidráulico, o registro está fechado e não sai água do chuveiro. Ainda atordoada, Teresinha não dá importância ao fato e vai para o quarto, enrolada em uma toalha, sendo seguida por Nelson.

Ao fazer barulho, o casal acorda a neta Tetê, que dormia com o namorado no quarto ao lado de Teresinha, e levanta-se para ver o que está acontecendo. Ao se deparar com a avó e Nelson entrando no quarto, Tetê pergunta o que ela tomou. Agitada, a avó cumprimenta a neta com um sonoro “bom dia” e continua falando: “Fumei, no caso. Aliás, não recomendo. Maconha, conhaque, cachorro-quente... Vocês estão casados agora, é?”.

Figura 24 – Encontro entre avó e neta na madrugada

Fonte: *Frame* de cena do episódio “Prova de fogo” (T02E01).

O enquadramento da cena, em plano médio, mostra as quatro personagens em interessante divisão geracional marcada por uma parede que separa os quartos. Do lado direito, a adolescente, que dormia em casa na companhia do namorado; do lado esquerdo, dois idosos, voltando de uma festa; a avó alterada pelo efeito de drogas e álcool, depois de uma tentativa de furto. Coincidentemente (ou não), no sentido político, a esquerda tem a ver com a oposição, a contestação; e a direita, com o conservadorismo, traços que emergem das personagens assim posicionadas nessa breve sequência que evidencia um borramento de fronteiras no que concerne aos padrões estabelecidos pela idade e pelos papéis sociais.

No entanto, o deslocamento dos papéis sociais deixa entrever uma permanência: ao perceber que Lucas e Tetê dormem juntos, o discurso da avó assume um tom de bronca ao indagar se estariam casados. Pode-se observar, assim, uma contradição, pois ao lado do comportamento “liberal” da avó, que poderia ser interpretado como transgressor, coexiste a tradição, reiterando a obrigatoriedade do casamento como condição para divisão do leito como resquício da associação entre sexualidade/casamento, sobretudo para as mulheres. Bastante reveladora da contemporaneidade, a cena pode ser considerada um sintoma da transformação nos costumes, pois as mudanças sociais são percebidas nas práticas discursivas, que funcionam como um indicador silencioso do dinamismo do contexto social. No entanto, o deslocamento é gradual – há continuidades e alterações que convivem em graus variados.

Nesse sentido, quando se consideram os significados atrelados à questão de gênero na produção, em primeiro lugar, é evidente a questão do empoderamento, visto que são mulheres fortes que agem com certa autonomia e sem submissão e/ou discriminação por hierarquia entre masculino e feminino. O fim do casamento de Teresa com Ringo, a recusa à coabitação com um namorado são indícios de um perfil que não associa a felicidade ao casamento. A filha Tetê é ainda mais independente e consciente do seu papel como mulher que não tolera assédio e distinções a partir do gênero, como parece ser uma marca geracional. Também Teresinha se impõe na sua dinâmica social, embora confesse a Nelson: “Anda me fazendo falta uma energia masculina” (T01E04: “O inferno são os outros”).

De toda forma, as personagens apontam traços de mulheres contemporâneas, cujas caracterizações se afastam de estereótipos recorrentes nas produções teleficcionais, principalmente a personagem Teresinha, sem dúvida a que mais destoa do que seria esperado de uma avó e mãe. Recusando o papel de mãe dedicada, constrói-se um *ethos* transgressor (bebida, drogas, furtos) e “jovem”, no sentido de busca de atividade constante, alegrias e entusiasmo consoante à gestão do envelhecimento, a partir da lógica da velhice ativa.

A questão do papel social e do aprendizado cultural é tangenciada ainda no episódio “Sonhos de uma noite de verão” (T01E08), quando Tetê enuncia: “As mulheres dessa família parecem loucas, mas elas foram educadas para fazerem a coisa certa”, enquanto mãe e filha conversam sobre a possível venda da casa como solução para a dívida, em uma cena que se passa no quarto de Tetê.

Lettering: TERESA e TETÊ, quinta-feira, 16h02

TERESA: Preciso da sua opinião. O Arthur, o filho da Matilde...

TETÊ [interrompendo]: Sabia, você gostou dele...

TERESA: Claro que não, ele é um metido. Mas é um metido que vendeu a casa da Matilde por um valor quase obscuro. Daí eu pensei se não seria uma boa ideia a gente...

TETÊ [com o celular na mão, olha para mãe e depois volta a teclar]: Não precisa continuar, eu já entendi tudo. A vovó também vai entender. As mulheres dessa família parecem loucas, mas elas foram educadas para fazerem a coisa certa.

TERESA: Eu entendi errado ou você tá sendo realmente sincera?

TETÊ: Você me criou muito bem. Eu fui realmente sincera. Aproveita, deve ser a gripe.

[Tetê volta a teclar no celular e Teresa puxa a filha, a joga no colo e a abraça.]

TETÊ [ri e se desvencilha do abraço]: Taí o erro dos adultos. Achar que sinceridade tem que sempre virar pieguice.

TERESA: E o erro dos adolescentes é achar que sinceridade só pode existir com cinismo. [pausa] Eu também te amo.

TETÊ: Quem cala consente.

Além do aprendizado de deveres (“fazer a coisa certa”), a cena evoca a diferença de percepções associadas às gerações: na visão de Tetê, os adultos associam sinceridade a ser

piegas; na de Teresa, os adolescentes vinculam sinceridade a cinismo. Com isso, impõem-se sentidos sobre as marcações das idades e as inevitáveis diferenças que enriquecem o cotidiano, mas que também se constituem em desafios. Na cena, Tetê ainda revela à mãe a sua consciência de que “você me criou muito bem”, aprovando o papel materno de Teresa, apesar dos inevitáveis e constantes desentendimentos entre as duas.

Por fim, trazemos à análise um trecho do episódio “Vende-se” (T01E10), que se passa todo em um jantar na casa das Teresas, após a casa ser colocada à venda. Em meio ao clima inicial de tristeza, Teresinha chora, as três se abraçam e refletem sobre a raridade de contato físico e demonstrações de afeto entre elas, que associam abraço a sentimentalismo, emanando discussões sobre o aprendizado social pela imitação, conforme Heller (1972).

TERESA: Ah, então... não é só sua vó que não abraça? Você também não abraça? Vai ver ser afetuosa pula uma geração...

TETÊ: Nada nessa família pula uma geração. Quando você ia me buscar na escola, por exemplo, todas as mães voltavam abraçadas nas filhas, você ia andando rápido na frente e eu tinha que correr pra te alcançar.

TERESINHA: Sentí um certo sentimentalismo, hein?

TETÊ e TERESA [gritam juntas]: Nunca!!!

TERESA: Era sua vó que fazia isso comigo.

TERESINHA: Você tinha vergonha de dar mão. Ninguém podia chegar perto de você nem pra atravessar a rua.

TETÊ: Tá vendo? Uma tradição familiar.

Teresa se considera afetuosa, mas a filha destaca a sua pouca sensibilidade para expressar sentimentos. O aprendizado entre gerações se localiza na vida cotidiana, marcada pelo pragmatismo e espontaneidade, dispensando maiores reflexões acerca das tarefas (HELLER, 1972). Com isso, algumas continuidades são inevitáveis: mães aprendem com suas mães e passam às filhas aquilo que assimilaram, muitas vezes sem se darem conta das implicações e valores que também estão sendo transmitidos. Isso fica evidente na reclamação comum do pouco contato físico nas três gerações e aponta para o aprendizado a partir dos modelos familiares, bem como para uma dinâmica de manutenção em oposição à mudança. Esse tema emerge em outro momento ainda nesse episódio (T01E10: “Vende-se”), quando Tetê revela que gostaria de mudar de nome e não chamar Teresa, o que gera perplexidade e alvoroço na família.

TETÊ: Eu se pudesse, mudava de nome. [...] Até porque eu odeio chamar Teresa.
[Teresa e Teresinha ficam boquiabertas.]

TERESA: Você ficou louca?

TERESINHA: Eu vou fingir que eu não ouvi essa bobagem.

TETÊ: Não faz cinco minutos vocês tavam admirando meu discurso sobre mudanças...

TERESA: Sim, sobre mudar uma coisa que não tá boa. Mas onde já se viu mexer no que tá perfeito? Numa marca que é sinônimo de sucesso?

TERESINHA: Teresa, você carrega uma linhagem nas mãos. Você é a quinta! Tá ouvindo bem? Você é a quinta geração de Teresas nessa família!

TETÊ: No que depender de mim, a última! [...]

TERESA: Tetê, presta atenção, minha filha. Veja bem tudo que nós fizemos. [...]

TETÊ: Nós quem?? [...]

TERESA: Nós, as mulheres da nossa família!!! A sua bisavó, Maria Teresa, que infelizmente você não conheceu.... mas sua vó, eu... todas as Teresas da nossa família...

TETÊ: Por isso mesmo que eu queria ser Amanda... Pra acabar com esse ciclo! Mas como eu não consegui, eu vou deixar nas mãos da minha filha.

TERESA: Que filha???

TETÊ: Quando eu tiver uma. Ela vai se chamar Amanda.

[Teresa boquiaberta.]

TERESA [gritando]: Se... [dedo em riste] Veja bem, se... um dia... você tiver uma filha, e esse dia ainda está muito longe, é óbvio que ela vai se chamar Teresa.

TETÊ: Nunca se sabe. [...]

TERESA [falando calmamente tentando controlar a situação]: Tetê. Tetê, minha filha. Você sabe que eu sempre fui uma mãe liberal, que nunca gostei de proibir nada...

TETÊ: ann-rammm...

TERESA: Mas agora você tá proibida de duas coisas. De querer se chamar Amanda e de [eleva o tom e fala muito alto] pensar nessa história de acidente.

A tentativa de falar pausada e calmamente buscando controlar a situação contrasta com a revolta de Teresa diante das revelações da filha: o susto de uma possível gravidez. Do ponto de vista da construção do discurso, podemos perceber o receio de Teresa que nem mesmo enuncia palavras como gravidez ou gestação, mas se refere ao assunto como “história de acidente”, que também carrega um possível sentido para o termo história que pode estar relacionado a apenas algo imaginado, fictício. Por outro lado, a vontade de Tetê de mudar de nome, defendido como uma linhagem, é outro motivo de discórdia. A adolescente despreza esse legado de ser a quinta geração de Teresas na família (“No que depender de mim, a última!”). Ao que parece, temos aqui mais uma tematização da dialética entre tradição e modernidade: enquanto avó e mãe querem manter o legado do nome, acreditando na individualização pela permanência; Tetê almeja a novidade e a mudança, característica dos jovens, e defende que, quando tiver uma filha, será Amanda. Vemos que, apesar da aparente modernidade da mãe e da avó, elas prezam e defendem a ideia de continuidade e tradição quanto ao nome.

A questão das gerações está imbricada com a problemática das mudanças sociais e aparece nas reflexões sobre as formas de sociabilidade e sobre as experiências de vida de diferentes segmentos sociais. A relação entre as idéias de geração e de mudança está, também, presente na percepção do fosso entre as gerações, consequência do ritmo acelerado das transformações sociais e culturais. (LINS DE BARROS, 2006b, p. 120).

A possibilidade de uma gravidez precoce faz aflorar outra discussão na família diante da lembrança de que Teresa nasceu como um “descuido” de Teresinha aos 16 anos.

TETÊ: Saco, viu? Não sei por que tudo isso. Eu nem ia ser a primeira mulher na nossa família a ter um descuido aos 16 anos.
 TERESINHA: Eu já ia fazer 17.
 TERESA: Tá vendo por que a gente não conversa? Tinha que chegar nesse assunto... A Teresa foi fruto de um descuido.
 TETÊ: Não foi isso que eu quis dizer.
 TERESINHA: Claro que não... Nem pensa besteira.
 TERESA: Não precisa explicar.
 TETÊ: É que de repente você começa a olhar as coisas só pelo seu ponto de vista. E ok, eu tava só te provocando.
 TERESINHA: Eu e seu pai a gente não tinha planejado nada. Mas mesmo que fosse um descuido, poxa vida, vamos ver as coisas pelo lado bom. Você foi um descuido que valeu a pena.
 TERESA [zangada]: Não importa! Não importa o quanto as pessoas se corrijam. Parece que as coisas que a gente passou a vida inteira escutando são as nossas únicas certezas. Mesmo que a gente tenha certeza que elas não são mais verdade.
 TETÊ: É que eu não me conformo dos pais às vezes esquecerem quem eles foram. A vovó fez o que fez, você fez o que fez e faz o que faz.

Teresa analisa a marca deixada na sua trajetória por ouvir sempre que “foi um descuido”, vocábulo que se associa a erro, deslize e distração, fazendo emergir o sentido de não ter sido desejada, esperada, ainda que Teresinha enuncie que “você foi um descuido que valeu a pena”. No entanto, a personagem confessa que gostaria de ter cursado faculdade e construído outra vida, plano alterado pela gravidez que a fez abdicar dos estudos para dedicar-se à família, o que reforça o sentido de que seria melhor se Teresa não existisse. O papel de mãe dedicada, que abre mão da vida pelo filho, talvez esteja evidenciado nessa escolha pela família, ainda que haja um sentido de frustração diante da falta do curso e da profissão. E, nesse ponto, a presença de Teresa parece impor à mãe a lembrança da sua frustração pelo caminho que sua vida tomou.

Ainda é reveladora a enunciação de que “as coisas que a gente passou a vida inteira escutando são as nossas únicas certezas”, evocando novamente a questão da socialização familiar como formadora de valores e significados, contribuindo para os modos de ser e estar no mundo e no desempenho dos papéis sociais. E, por fim, Tetê reclama da intolerância com fatos semelhantes aos praticados pelas gerações precedentes: “É que eu não me conformo dos pais às vezes esquecerem quem eles foram. A vovó fez o que fez, você fez o que fez e faz o que faz”.

Como vemos, as relações entre as mulheres de uma mesma família são marcadas pela complexidade e pela tensão, como analisa o psicanalista Contardo Calligaris (2017a), a partir

do filme *Como nossos pais*, de Laís Bodanzky.⁵² Apesar da idealização da figura e da função maternas, as disputas de poder estão imbricadas no relacionamento mãe/filha. Retomando Freud, que pensava que a educação familiar tende a ser sempre essencialmente conservadora, o psicanalista considera que buscamos educar compensando as “falhas” que sentimos na nossa educação, por exemplo, procurando transmitir aos filhos o que não recebemos dos pais. Contudo, no esforço de construir sujeitos autônomos e confiantes que não reiterem padrões emocionais da infância, “a família educa pela neurose e distribui boas doses de sofrimento na vida adulta de todos” (CALLIGARIS, 2017b).

A observação do autor a partir do longa-metragem parece se adequar perfeitamente à tematização das relações familiares da série *3 Teresas*. As três gerações femininas passam a coabitar por uma necessidade circunstancial e financeira: a separação e a dívida da casa. Os conflitos que se estabelecem a partir daí contribuem para a construção dos perfis das personagens e seu respectivo *ethos* discursivo. Teresinha se esforça por recusar o papel de mãe, Teresa esforça-se para ser uma boa mãe, e Tetê tenta unir a mãe e a avó, razão pela qual se autointitula “a cola da família”. Esse universo é atravessado por hierarquias e poder (o domínio do território cabe à Teresinha; a administração financeira fica a cargo de Teresa), em meio a situações cotidianas nas quais afloram mágoas, ressentimentos e revelações.

Com o retorno de Teresa para a casa onde passou a infância e juventude, a personagem parece ter que regressar também para aquele tempo e para o papel de filha, necessitando da disposição da mãe para aceitá-la no seu lar, o que demora a ocorrer. Dá-se, dessa forma, um entrecruzamento do espaço físico com a construção da personagem, pois, ao mesmo tempo que independe do marido, Teresa volta para a casa materna como se não tivesse se emancipado. No entanto, a situação de dependência tende a se equilibrar quando Teresa passa a ajudar com a dívida da casa, contribuição que é definidora para que Teresinha aceite sua permanência.

Quanto à construção do *ethos*, os traços de caráter e corporalidade se entrecruzam produzindo os tons de cada personagem. Como analisa Maingueneau, “*ethos*, por natureza, é um comportamento que, como tal, articula verbal e não-verbal, provocando nos destinatários efeitos multi-sensoriais” (MAINGUENEAU, 2015, p. 16).

Na relação familiar, Teresa é notadamente tensa desde a cena em que as três gerações passam a morar juntas, e tal postura se adensa no decorrer das temporadas. A personagem se

⁵² Diante da complexidade do tema, registramos que a aproximação com a psicanálise nessa pesquisa se restringe a essa clara explicação de Calligaris (2017a, 2017b), a fim de indicar o universo de sentidos que advém da dinâmica familiar.

esforça por resolver suas questões com excessiva obsessão por deter o controle das situações e do território, motivo de embate com a mãe, que a considera neurótica. Já Tetê oscila entre a responsabilidade e a rebeldia, a seriedade e a ironia, assumindo um sentido de curiosidade e busca de sentido, característico da faixa etária. Por sua vez, considerando a dinâmica familiar, podemos considerar que Teresinha é a que apresenta mais complexidade, pois assume diferentes nuances com a neta e com a filha. Há um *ethos* liberal-transgressor marcante, mas, com a filha, seu tom é seco, acusador, intolerante; já na sua relação com a neta, Teresinha se torna mais terna e doce, ainda que a confronte algumas vezes, como ao condenar a neta por dormir com o namorado em casa, assumindo, assim, momentaneamente o papel de “vigilante dos bons costumes”, o que podemos considerar como o cronotopo dos anos 1960-70, de um momento histórico da mulher mais submissa ao homem e da vida sexual feminina vinculada ao casamento. Isso evidencia a presença pontual da identidade de avó com função conservadora abafado pelo predomínio do seu *ethos* liberal-transgressor totalmente de acordo com o modelo da juvenilização e da velhice ativa, em um cronotopo do cotidiano contemporâneo marcado por maior liberdade para as idosas.

O bem estar atual é construído através de dois conjuntos de oposições. Por um lado uma oposição entre a liberdade atual e as outras etapas da vida, sobretudo a juventude em que as mulheres eram vítimas da opressão dos pais e dos controles que a sociedade exercia sobre suas vidas. Por outro lado, uma oposição entre o que foi a experiência de envelhecimento das mulheres do passado e o envelhecimento hoje. (DEBERT, 1994, p. 48).

Com isso, podemos concluir que, principalmente nas personagens da neta e da avó, é acentuado o afastamento entre o *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo, pois as representações esperadas (pré-discursivo) e as reais (discursivo) são relevantes na construção de sentidos acerca das gerações. Portanto, se considerarmos como valores da juventude a construção moderna de rebeldia, transgressão e liberdade, podemos avaliar que o *ethos* de Teresinha se mostra mais jovem que o da neta, marcada por maior ênfase na responsabilidade e sensatez. Por essa razão, nesse entrecruzamento, podemos afirmar que os perfis das gerações femininas são reinventados a partir das novas formas de viver a cotidianidade.

5 REFLEXIVIDADE NA BUSCA DA FELICIDADE

A vida é assim mesmo, né? Uma linha meio torta que a gente fica tentando endireitar. (Teresa, no episódio “Adivinhe quem vem pra jantar” - T01E11).

Caracterizada pela oposição à tradição, a Era Moderna é marcadamente reflexiva, a partir da lógica da autonomia do indivíduo amparada nos ideais de razão, progresso e liberdade. O caráter reflexivo da modernidade (GIDDENS, 1991, 2002) se evidencia com ênfase na série em análise, sobretudo na voz da personagem Teresa, cujo anseio urgente pela felicidade, ideal promovido com o Iluminismo e incentivado ainda mais nas lógicas mercantis, sobretudo nas últimas décadas do século XX (FREIRE FILHO, 2010), constitui o vetor da narrativa.

Na série, a reflexividade permeia a vida cotidiana dessa mulher na faixa dos 40 anos, que se questiona continuamente sobre seus atos, escolhas e deveres. Movida pela busca da felicidade, ela deseja se reinventar e torna-se obsessiva com a necessidade de autogestão, a fim de “fazer a coisa certa”. Nas palavras da atriz Denise Fraga, que dá vida à personagem, “é uma pessoa desesperada pela felicidade, o que em si é contraditório” (FRAGA, 2017).

Assim, se a felicidade é valor moderno desde o Iluminismo, o que impressiona na alta modernidade é a dimensão alcançada pelo discurso reflexivo sobre a sua busca e o impacto dessa dinâmica na construção das subjetividades. A felicidade se associa também à procura do amor, do romance e ao desenvolvimento da sexualidade plástica (GIDDENS, 1993). Todos esses aspectos se constituem na vida social, amparados em forte reflexividade para incentivar o culto da *performance* (EHRENBERG, 2010) e atingir a autorrealização.

5.1 Reflexividade, autogestão e o culto da *performance*

Ao analisar as consequências da modernidade, Giddens (1993) defende que o principal traço da nossa época consiste no alto dinamismo da sociedade, pois a velocidade da mudança social supera a de qualquer sistema anterior. Além disso, a dimensão e a profundidade das transformações afetam as práticas sociais e modos de comportamento como nunca se processou em outra época. Como causas desse dinamismo, o sociólogo indica três aspectos: (I) a separação de tempo e espaço, como condição para interações sociais em longos intervalos de espaço-tempo, incluindo sistemas globais; (II) o desencaixe das relações sociais dos contextos locais pelo qual elas se dissociam dos seus lugares específicos; e (III) a

reflexividade indiscriminada, que extrapola a “monitoração reflexiva da ação” (GIDDENS, 1991, p. 47) das atividades humanas em geral para implicar numa reflexão e revisão infindáveis, que muito interessa na análise da série na qual o “eu” é construído e reconstruído reflexivamente a partir do surgimento de novos mecanismos de autoidentificação.

Com isso, o caráter reflexivo da modernidade ganha contornos próprios e incentiva o culto da especialização, principalmente no que diz respeito ao autoquestionamento e à descoberta de si.

Os novos especialistas são parte integrante da cultura terapêutica do narcisismo. Surgiu um “novo paternalismo” em que os especialistas de todos os tipos oficiam para as necessidades da população leiga. Muitas formas modernas de especialização não derivam do atendimento a necessidades genuinamente experimentadas; em boa parte os novos especialistas inventaram as necessidades que afirmam satisfazer. A dependência dos especialistas torna-se um modo de vida. (GIDDENS, 2002, p. 160-161).

Como declara o sociólogo, o desenvolvimento da reflexividade como componente intrínseco da modernidade está nitidamente associado ao surgimento e ao crescimento de tipos de terapia e de orientações, como manuais de autoajuda, que buscam trazer para os indivíduos a segurança e o esclarecimento que muitos deles não encontram na religião e nas instituições, como acontecia em sociedades tradicionais.

Diante da vastidão de informações disponíveis e acessíveis por meio dos especialistas, o sujeito se interroga a todo momento em um processo reflexivo nunca finalizado, em permanente estado de construção. Assim, há uma busca em construir narrativas biográficas coerentes e organizadas, exigindo constantes interpretações e decisões acerca de como viver, como agir e sobre quem ser: “viver cada momento reflexivamente é uma questão de intensificar a consciência dos pensamentos, sentimentos e sensações corporais” (GIDDENS, 2002, p. 71).

Tal quadro se associa à promoção da ideia de gerenciamento, advinda da lógica de mercado, que ganha centralidade na economia contemporânea, invadindo todas as esferas sociais. Como esclarece Joel Birman (2010), na nova ordem neoliberal, o Estado perde posição de regulador do espaço social diante da fragilidade das instituições, e o mercado emerge como suporte adequado para apresentar modos de construção da individualidade a partir de “receitas” de bem viver.

Com isso, cada indivíduo precisa administrar a própria vida como gestor a fim de obter sucesso, que pode ser alcançado – única e exclusivamente – como resultado da atitude perseverante e engajada de cada sujeito. Difunde-se, dessa maneira, um imaginário que incentiva a superação contínua no culto da *performance* (EHRENBERG, 2010), pelo qual o

paradigma da eficácia, até então localizado na esfera do trabalho e do esporte, é transposto para a vida pessoal, incentivando a autossuperação. Trata-se de:

[...] uma doutrina ou de uma utopia de autorrealização que dinamiza o individualismo contemporâneo, dando alento moral a novas formas de concorrência e de diferenciação social. O desejo de ser mais – desafiando e superando, sem trégua, os próprios limites – cativa o imaginário contemporâneo, mobilizando energias psíquicas, anseios narcísicos de reconhecimento e fantasias de onipotência. (FREIRE FILHO, 2011, p. 37).

Assim, assistimos à proliferação de aconselhamentos e orientações por meio de reportagens, programas de televisão, além de livros, treinamentos e cursos que, ancorados na reflexividade, estimulam a responsabilidade individual na condução da vida para alcançar as metas.

Conforme investiga José Luiz Aidar Prado (2013), a convocação à transformação de si se manifesta em um querer cultural e reverbera nos dispositivos comunicacionais por meio dos discursos modalizadores, isto é, aqueles que buscam promover uma atitude, incitada pelos verbos modais (poder, querer, fazer, dever, ser). Assim, “as modalizações biopolíticas se referem a projetos de boa vida a partir de modalizações dos analistas simbólicos, entre os quais jornalistas, médicos e psicólogos” (PRADO, 2013, p. 26), que correspondem aos especialistas analisados por Giddens (2002). Denominando a contemporaneidade de “era das convocações”, diante do vasto poder midiático e da força modalizadora do seu discurso, Prado (2013) destaca que os enunciadores das máquinas comunicacionais convocam os sujeitos à construção de uma vida esperada, com o apoio dos especialistas: “Os enunciadores mediáticos, do marketing e da publicidade são sujeitos-supostos-sabedores que convocam os receptores a uma experiência, fornecendo os saberes, na forma de mapas e receitas modalizadoras para as ações, homólogas aos livros de autoajuda” (PRADO, 2013, p. 30).

Ao analisar a expansão e difusão da psicologia positiva, modelo que pretende romper com o padrão da vitimologia pelo qual se atribui o sucesso ou insucesso a causas naturais ou de destino, João Freire Filho (2010) considera que “as novas ciências da felicidade nos ensinam que usufruir de um aumento sustentável em nosso bem-estar subjetivo é um projeto individual totalmente factível aqui e agora, desde que nos dediquemos, sem jamais esmorecer, a esse empreendimento vital” (FREIRE FILHO, 2010, p. 55). Com isso, ganha importância o comprometimento aliado à incorporação de práticas de gestão emocional e condicionamento mental como caminho para a felicidade.

No mesmo sentido, Francisco Rüdiger (2013) trata do racionalismo terapêutico, que associa o subjetivismo às exigências morais de equilíbrio e estabilidade da consciência. Investigando a literatura de autoajuda com ênfase na experiência amorosa, ele identifica os

traços de esforço e comprometimento que fazem parte dessas orientações a fim de conquistar o amor. Desde os anos 1960, “os relacionamentos se convertem em objeto que precisa ser investido por certas condutas específicas e devidamente administrado, se quiserem ter futuro” (RÜDIGER, 2013, p. 74). No entanto, ele pontua uma mudança de abordagem com o passar do tempo. Até os anos 1970, os manuais de autoajuda acerca de relacionamentos buscavam ensinar a desenvolver a capacidade de amar, contudo, a partir da década de 1980, o foco se transmuta para o combate aos problemas que vitimam os relacionamentos.

O pensamento terapêutico procura nos advertir para o fato de que o amor é algo que precisa ser trabalhado, cuidado, porque registra ou nota que o fundamento dos relacionamentos românticos é um subjetivismo virtualmente insustentável. As pessoas que sentem vontade de amar precisam se dar conta, segundo ele, de que isso depende de vontade e esforço, algo que, aliás, não é estranho ao romantismo. (RÜDIGER, 2013, p. 72).

Nessa perspectiva, considerando que os afetos se transformaram em objetos a serem pensados e trabalhados via tecnologias de manejo do eu, Eva Illouz (2011) denomina de “estilo afetivo terapêutico” o novo conjunto de práticas culturais surgidas a partir do avanço do interesse com a vida afetiva na cultura do século XX. A autora destaca que, tal como o cinema, a literatura de aconselhamento já emergia na década de 1920, vindo a se tornar um grande difusor de teses psicológicas e de criação de normas afetivas. Nesse contexto, as revistas femininas e o mercado editorial incorporaram e difundiram um vocabulário que reforçou a intelectualização dos laços íntimos, contemplando injunções infundáveis para a readequação da conduta e a consequente realização do indivíduo, em conformidade com o discurso modalizador analisado por Prado (2013) nas convocações midiáticas. Assim, a cultura de autoajuda, com pregação do estímulo ao autoaprimoramento, difundiu-se fortemente na sociedade dos Estados Unidos, porque os psicólogos apresentavam “uma linguagem – de pessoas, sentimentos e motivações – que pareceu corresponder e dar sentido às transformações em larga escala do trabalho norte-americano” (ILLOUZ, 2011, p. 28).

Conforme sua investigação, essa proliferação da autoajuda nos Estados Unidos contribuiu para a expansão do discurso feminista a partir da década de 1970, pois as mulheres se tornaram as principais consumidoras do aconselhamento terapêutico. A associação entre a psicologia e o feminismo, reforçando, por exemplo, a independência e a educação como valores comuns, concorreu amplamente para o processo de racionalização das relações íntimas. Com isso:

Os credos culturais da terapia, da produtividade econômica e do feminismo se entrelaçaram e se misturaram uns aos outros, fornecendo a lógica, os métodos e o impulso moral para retirar os sentimentos do campo da vida

íntima e colocá-los no centro da individualidade e da sociabilidade. (ILLOUZ, 2011, p. 56).

A tese principal da autora é que o desenvolvimento do capitalismo se fundiu fortemente a uma cultura afetiva intensamente especializada de forma a gerar uma mistura entre o econômico e o romântico, por ela denominado de “capitalismo afetivo”, que abrange uma associação entre os repertórios do mercado com as linguagens de construção do eu. Assim, “os afetos se tornaram entidades a ser avaliadas, inspecionadas, discutidas, negociadas, quantificadas e mercantilizadas”, em um contexto no qual “o imaginário cultural da psicologia tornou-se nosso ‘magma’ contemporâneo” (ILLOUZ, 2011, p. 153-154). Para ela, “a própria ideia de ‘autorrealização’ – que continha e ainda contém uma promessa psicológica e política de felicidade – foi central para o emprego da psicologia como um sistema de saber abalizado e para a penetração de repertórios de mercado na esfera privada” (ILLOUZ, 2011, p. 156).

Portanto, a reflexividade característica da modernidade ganha ancoragem e aparente solidez com os especialistas, “sujeitos-supostos-sabedores” (PRADO, 2013), a difundirem os saberes, por meio de recomendações e receitas, para a população leiga, que recebe orientações diversas sobre os mais variados temas – de estilo de vida à condução da carreira, da conquista amorosa ao desempenho sexual, da criação dos filhos à dieta que previne o envelhecimento, do investimento financeiro rentável ao roteiro turístico ideal para as próximas férias. Tudo passa a ser objeto de exame e reexame constante à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, como argumenta Giddens (1991, 2002), difundidas pelos convocadores midiáticos com seus discursos modalizadores, na expressão de Prado (2013), a reforçarem o discurso circulante da necessidade do gerenciamento individual da vida pessoal e profissional como caminho para a autorrealização.

Com isso, o culto da *performance* (EHRENBERG, 2010) se espalha por esferas variadas da vida do sujeito, em um ciclo sem fim alimentado pelo sistema capitalista e suas estratégias de consumo, fazendo o sujeito desejar sempre um trabalho mais desafiante, um romance mais apaixonado, uma casa mais confortável, como condutores para a sonhada felicidade.

5.2 A obrigação da felicidade

Na obra *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*, que busca investigar os impactos das representações da felicidade na configuração da subjetividade, o organizador

Freire Filho sustenta que vivemos “na era da felicidade compulsiva e compulsória” (2010, p. 17). De acordo com esse espírito do tempo, “dentro da moldura técnica e ética da nova ciência, a felicidade adquire a feição desconcertante de um eterno *work in progress*, feito com humor e otimismo” (FREIRE FILHO, 2010, p. 76).

No entanto, ressaltamos novamente que a procura da felicidade não é uma invenção contemporânea, como lembra Vera França (2010), pois é uma busca antiga do homem; o que tem se transformado é a resposta para a questão do que representa ser feliz. Trata-se de um valor definido de acordo com os significados ligados ao contexto sócio-histórico. O que parece novo nessa busca é a privatização da felicidade, tomada agora como questão individual, marcada pela urgência de ser feliz a partir de investimentos e transformações pessoais. Mais que isso, impressiona ainda o fato de que a felicidade foi alçada a “direito, mas também um dever que nos impulsiona e nos atormenta” (FRANÇA, 2010, p. 217).

No mesmo sentido, Birman (2010) trata da democratização da felicidade, pleiteada como direito, e de sua posição estratégica agora transformada em “imperativo, no sentido em que Kant nos falava da existência do imperativo categórico” (BIRMAN, 2010, p. 27), o que implica em exclusão para aqueles que não pertencem a esse imaginário de otimismo entusiasmado.

Para Lipovetsky (2007), trata-se de uma felicidade despótica imbricada em uma lógica que contribui para a expansão dos distúrbios psíquicos, pois “o direito à felicidade transformou-se em imperativo de euforia, criando vergonha ou mal-estar naqueles que dela se sentem excluídos” (LIPOVETSKY, 2007, p. 337). Na sua visão, a sociedade de hiperconsumo em que vivemos se desenvolve em nome da felicidade, associando duas dinâmicas complementares: a oferta incessante de técnicas e produtos que se atualizam e realimentam a lógica mercantil, somada ao discurso da busca da felicidade incentivando a “obsessão contemporânea por plenitude [que] representa a realização perfeita, irresistível, do programa da modernidade individualista e mercantil” (LIPOVETSKY, 2007, p. 337). Dessa forma, discurso e bens materiais se associam e reforçam esse ciclo da busca desenfreada em ser feliz.

Embora analise um contexto social bem anterior ao contemplado por Lipovetsky, Morin (2009a), ao escrever no início dos anos 1960, assinala que “a ideologia da felicidade” apresentada na cultura de massa não é limitada ao hedonismo advindo do conforto e consumo de bens, implicando além dos valores materiais (o ter), também os afetivos (o ser), consubstanciados nos “apelos ao consumo do amor” (MORIN, 2009a, p. 127), considerado por ele como tema central da felicidade moderna.

Há mais de cinco décadas, Morin já registrava uma conclamação exagerada à felicidade, imbricada em uma mitologia euforizante, muitas vezes envolvendo a utilização de álcool e medicamentos tranquilizantes, voltada a eliminar o fracasso e estimular o desejo e o prazer individual, justificados pelo direito de ser feliz. Para ele, “a felicidade é, efetivamente, a religião do indivíduo moderno. [...] Não há dúvida de que nunca houve, na história da humanidade, um apelo tão maciço e tão intensivo à felicidade” (MORIN, 2009a, p. 129-130). As trajetórias de vida dos olímpianos, com sua dupla face divina e humana, bem como as personagens dos filmes hollywoodianos fornecem, segundo o autor, modelos de vida que seduzem e alimentam a ideologia da felicidade associada ao consumo amoroso.

Como se vê, na contemporaneidade, embora com diferentes lugares de fala, o discurso midiático e de especialistas (sejam eles escritores de livros de autoajuda ou defensores da psicologia positiva ou da neurociência, entre outros) faz emergir diferentes vertentes de um discurso convergente no que diz respeito ao estímulo à felicidade obrigatória, incentivada como projeto de gestão individual, possível e democrática. Nas palavras de Lipovetsky (2007, p. 337), “eis o tempo do treinamento generalizado e da felicidade ‘modo de usar’ para todos”.

Hoje, com a difusão da internet e novos meios de compartilhamento de conteúdo, é de se destacar ainda a infinidade de vídeos tutorais que se difundiram amplamente no YouTube, criando uma intensa malha caracterizada pela troca de experiências na qual qualquer pessoa pode se considerar especialista, utilizando o termo de Giddens (2002), ou, para usar a expressão atual, *digital influencer*. É possível encontrar recomendações sobre cada aspecto da existência, alimentando a reflexividade na busca incessante do ideal da vida plenamente autorrealizada e do bem-estar, reforçando a mitologia euforizante e o programa da modernidade mercantil e individualista, como analisam Morin (2009a) e Lipovetsky (2007).

Nesse sentido, a série *3 Teresas* ilustra bem esse movimento contemporâneo. A busca da felicidade associada à reflexividade faz Teresa desistir de um casamento de 16 anos, pois acredita que pode conseguir um relacionamento mais prazeroso e que merece “a vista para o mar”, metáfora para a autorrealização a partir de uma vida em conformidade com seus sonhos e valores, fomentados ainda pelo discurso midiático. Na “era da felicidade compulsiva e compulsória” (FREIRE FILHO, 2010, p. 17), a personagem se sente estagnada em uma vida tranquila com um marido passivo que não corresponde às suas expectativas românticas, sendo bastante impactada pela “pressão exercida pelo ideal de desenvolvimento pessoal sobre as maneiras de perceber e de julgar a vida” (LIPOVETSKY, 2007, p. 337). Desejando “tomar as rédeas” da sua trajetória, Teresa reflete e se questiona demais, mas acaba agindo por impulso

muitas vezes, enquanto tenciona se conduzir com equilíbrio e sensatez, comprometida com seu projeto de felicidade, de acordo com o espírito do tempo.

No episódio “Adivinhe quem vem pra jantar” (T01E11), a personagem chega a enunciar que “A vida é assim mesmo, né? Uma linha meio torta que a gente fica tentando endireitar. Mas não te desespera que a nossa cabeça fique em espiral o tempo inteiro? E que nada disso tenha lógica e que... eu... que não vale a pena racionalizar tudo e tanto...?” A busca em racionalizar e a tentativa de ter vida perfeita apontam para a reflexividade, de forma a fortalecer a consciência dos pensamentos, sentimentos e escolhas, como ocorre na trajetória de Teresa, analisada mais detidamente na parte final desse capítulo. Antes, detemo-nos na investigação do relacionamento amoroso, elemento impulsionador da narrativa da personagem.

5.3 Amor, romance e sexualidade

Com suporte da reflexividade, a busca do amor se vincula intrinsecamente à obrigação da felicidade, como um dos elementos componentes da autorrealização. Mais que isso, podemos perceber uma valorização social do trinômio amor, romantismo e sexo, categorias que ora se atravessam, ora se distanciam na cultura contemporânea, expressando as mudanças de costumes que vêm se processando na dinâmica social. Assim, optamos por explorar teoricamente esses três eixos temáticos de forma conjunta devido ao entrelaçamento e à interferência entre eles, que geram uma dificuldade de delimitação, registrada, inclusive, por Giddens na introdução da obra *A transformação da intimidade* (1993, p. 10). O autor revela que, tendo a pesquisa sobre a sexualidade como ponto de partida, tornou-se inevitável abordar também amor e gênero. Nas suas palavras, “a transmutação do amor é tanto um fenômeno da modernidade quanto a emergência da sexualidade, e está diretamente relacionada às questões da reflexividade e da autoidentidade” (GIDDENS, 1993, p. 46).

Propondo-se a um estudo histórico e filosófico sobre o romantismo, tido como prática do amor puro na dinâmica da indústria cultural, Francisco Rüdiger (2013) se dedica a um retrospecto da transformação do ideal de amor desde a perspectiva cristã, considerando que a criação do amor seria obra do Cristianismo, engendrada com o seu novo princípio de civilização no Ocidente. Como destaca, o romantismo emerge em fins do século XVIII a partir do hábito de ler e de escrever romances em uma conjuntura de florescimento do individualismo, motivado pela procura de um amor mais livre, ou seja, pela liberdade de escolha no relacionamento.

O autor reconhece na família burguesa a grande responsável pelo impulso inicial de legitimação do princípio de liberdade de escolha proposta pelo romantismo, na medida em que procurava direcionar essa relativa autonomia para o casamento, buscando articular os relacionamentos pela dupla via do sentimento somado ao compromisso utilitário e/ou social.

Sobre o assunto, Lipovetsky (2000), ao investigar a transformação dos papéis sociais femininos, salienta a desigual ênfase atribuída ao amor por parte de homens e mulheres, mostrando como, ao longo dos séculos e principalmente depois do século XVIII, a mulher é estimulada a investir no amor, como se fosse uma vocação feminina.

Não se pode separar o lugar privilegiado do amor na identidade e nos sonhos femininos de todo um conjunto de fenômenos em que figuram, em particular, a destinação da mulher ao papel de esposa, a inatividade profissional das mulheres burguesas e sua necessidade de evasão no imaginário. A isso se acrescentam igualmente a promoção moderna do ideal da felicidade individual e a legitimação progressiva do casamento por amor. (LIPOVETSKY, 2000, p. 24).

Nesse sentido, Giddens (1993) aprofunda o tema ao analisar o contexto do final do século XVIII no qual o romantismo, por ele chamado amor romântico, começa a desenvolver-se. Em um momento histórico da invenção da maternidade, idealização do papel materno, crescimento da preocupação com a educação e construção das noções de infância e de juventude,⁵³ modificam-se as relações entre pais e filhos com a divisão das esferas de ação, a criação da ideia de lar e a separação maior entre casa e local de trabalho, conforme recapitula o autor.

Para Giddens (1993, p. 54), se o amor romântico era “essencialmente um amor feminilizado”, que vinculava a mulher ao ambiente doméstico, também possibilitou o domínio da intimidade por meio da fusão entre os ideais do amor romântico e da maternidade. Por outro lado, o forte apelo da literatura romântica, que vai se solidificando, rejeita a passividade, estimulando a esperança da busca de construção de uma narrativa individualizada, mais em consonância com as aspirações pessoais e dissociada de coerções sociais. Assim, “o desenvolvimento de tais ideias foi também uma expressão do poder das mulheres, uma asserção contraditória da autonomia diante da privação” (GIDDENS, 1993, p. 54). Com isso, o amor romântico associa o amor à liberdade e à autorrealização individual, superando o ardor sexual, muito característico do *amour passion*, que conecta o amor ao sexo.

Marcado pela urgência e pelo envolvimento que leva o sujeito a ignorar as rotinas e obrigações cotidianas diante do encantamento arrebatador que proporciona, o amor apaixonado (*amour passion*) é considerado perturbador e até perigoso sob o ponto de vista da

⁵³ Essa discussão já foi desenvolvida na seção 3.3.1 (sobre a Juventude) desta tese.

ordem social, o que justifica a imensa quantidade de histórias e mitos de variadas civilizações condenando a criação de laços permanentes baseados no amor apaixonado. Como explica o autor, diferentemente deste, que pode ser considerado um fenômeno universal, o amor romântico se constrói de acordo com especificidades culturais a partir de determinada época e “pressupõe a possibilidade de se estabelecer um vínculo emocional durável com o outro, tendo-se como base as qualidades intrínsecas desse próprio vínculo” (GIDDENS, 1993, p. 10), ou seja, desvinculada dos interesses econômicos ou de aliança familiar, como, aliás, reforça Rüdiger:

O Ocidente concebeu a figura histórica e social chamada amor e sugeriu que um dos modos mais vivos e intensos de praticá-lo é romanticamente, isto é, mediante um relacionamento afetivo e carnal em si mesmo, desvinculado de qualquer outra instituição que não aquela singularmente criada pelas sensações, pelos atos e pelas ideias de seus protagonistas. (RÜDIGER, 2013, p. 205).

Para chegar a esse ponto, é principalmente depois da Primeira Guerra Mundial que, alimentado pelo capitalismo e pelo individualismo, o romantismo se propaga intensamente e se legitima como princípio de realização individual entre várias camadas sociais, desenvolvendo-se de maneira entrelaçada à indústria cultural e situando-se no ideal moderno da felicidade. Iniciado “com os folhetins e romances populares da virada para o século passado, se consolidou com o cinema de massas do período entre guerras” (RÜDIGER, 2013, p. 41).

Tal aproximação segue a discussão efetuada por Morin (2009a) no começo dos anos 1960, ao apontar o amor como valor central da felicidade moderna, principalmente a partir da década de 1930, com a difusão das histórias de final feliz (*happy end*) pelo casamento nas narrativas cinematográficas, reforçando a necessidade absoluta da aventura amorosa romântica como fundamento nuclear da existência, refratando a realidade e fornecendo novos modelos. “Assim se dá o circuito entre o filme e a vida, entre o imaginário e o real: a necessidade de amor experimentada no decorrer da vida encontra no filme seus modelos, seus guias, seus exemplos; estes passam a aparecer na vida e dão forma ao amor moderno” (MORIN, 2009a, p. 136-137).

De fato, o amor romântico se espalhou pelo imaginário social de forma inquestionável. Além dos filmes e dos romances, é de se destacar a teleficção, especialmente as telenovelas, sobretudo no Brasil e outros países latino-americanos com forte tradição do melodrama, a reforçar a ideologia que associa a felicidade à realização amorosa, sobretudo para as mulheres. Desde crianças, a socialização das meninas é fortemente marcada pela fantasia de idealização amorosa, que se faz presente nas histórias de contos de fadas, nas quais se constrói

a identificação da menina com a princesa à espera do príncipe, em histórias encerradas com a célebre frase: “casaram-se e foram felizes para sempre”. A vinculação entre casamento e felicidade é, assim, historicamente alimentada (LIPOVETSKY, 2000), a reforçar a necessidade do amor e da sua busca na construção da subjetividade feminina. Del Priore (2013, p. 96) observa que até hoje, “as mulheres passam a juventude e a idade adulta sendo bombardeadas com mensagens sobre como é fundamental ter um ‘marido’ para serem consideradas ‘vitoriosas’”.

Analisando a construção do feminino e do masculino por meio do desenvolvimento de gêneros e formatos da cultura de massas, Maria Celeste Mira (2003) destaca a influência das histórias românticas na formação do imaginário feminino. Para a autora:

Essa relação tão íntima e de tão longa data não pode ser vista como mera alienação. O romance e a novela são constitutivos da história da mulher ocidental moderna. Mais amplamente, os gêneros narrativos não são impostos pela mídia, mas fazem parte da construção social das diferenças entre homens e mulheres na modernidade. Numa linguagem mais atual, pode-se afirmar que a expectativa da felicidade amorosa romântica torna-se parte da construção da identidade feminina. (MIRA, 2003, p. 27).

Como se sabe, durante muitos séculos, o “caminho natural” para as mulheres era o casamento, que proporcionava segurança econômica e *status* social. Desprovidas de autonomia social e jurídica, confinadas ao ambiente doméstico, viviam sobre o jugo do pai e passavam, com o casamento, para a submissão ao marido. O casamento era tido não como escolha, mas como etapa a ser cumprida, de forma que não casar representava um fracasso para a família e o indivíduo. Como comenta Rüdiger (2013), no século XVIII, quando se consubstancia uma divisão entre a minoria aburguesada, formada por donas de casa, e as mulheres trabalhadoras nas fábricas, o casamento se associa mais fortemente ao *status*, impondo constrangimentos às mulheres que não casam.

A figura da solteirona existia, certo, há muito tempo, mas a partir dessa época ela passou a transcender o registro folclórico, tornando-se motivo de forte preocupação social, sobretudo entre as mulheres das camadas dominantes. A solteirice passou a ser vista como uma espécie de estigma, porque privava a mulher do *status* que ela podia alcançar como dona de casa. (RÜDIGER, 2013, p. 154).

Assim, “o casamento continuou sendo considerado por muitas mulheres como o máximo de autorrealização durante a maior parte do século XX” (RÜDIGER, 2013, p. 154). Também Giddens (1993) comenta sobre a relevância do casamento, considerado por muito tempo como cerne da experiência da vida feminina, além de apontar a contradição de ser um meio para obter certa autonomia ao deixar a casa paterna, ainda que passando a depender de outra figura masculina – o esposo.

Contudo, ao longo das décadas, esse panorama vem se alterando, principalmente a partir dos anos 1960, em uma conjuntura de complexas transformações sociais, dentre as quais devemos citar a disseminação das ideias do movimento feminista, o aumento da escolaridade das mulheres, a maior participação feminina no mercado de trabalho e sua consequente emancipação financeira e a difusão da pílula anticoncepcional, resultando em maior liberdade feminina. Nesse longo processo, entremeado por mudanças e permanências, em uma reestruturação genérica da intimidade, o ideal de relacionamento romântico é remodelado com a autonomia sexual das mulheres e, na visão de Giddens (1993), de certa forma, sobrepujado pelo relacionamento puro, aquele em que os parceiros entram (e permanecem) apenas pelo bem-estar obtido com a relação em si mesma. Nas suas palavras:

Refere-se a uma situação em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, pelo que pode ser derivado por cada pessoa da manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfações suficientes, para cada uma individualmente, para nela permanecerem. (GIDDENS, 1993, p. 69).

Tendo o amor romântico como precursor, o relacionamento puro se baseia na liberdade de escolha e na intenção comum de construção de um vínculo emocional durável. Para o sociólogo, o relacionamento puro caminha em paralelo ao desenvolvimento da sexualidade plástica, ou seja, da sexualidade dissociada das necessidades de reprodução, condição prévia da revolução sexual. Com isso, a vida sexual ativa das mulheres não implica, necessariamente, em ter filhos, cabendo a elas escolher quando (e se) desejam engravidar. Na medida em que a autonomia sexual passa a ser democrática, para homens e mulheres, a sexualidade plástica reestabelece um equilíbrio de poder, implodindo, na teoria, o duplo padrão de moralidade entre homens e mulheres, embora, na prática, saibamos que os preconceitos acerca dos comportamentos sexuais ainda continuam se impondo mais intensamente, de forma clara ou velada, sobre as mulheres.

Na análise de Giddens (1993), na contemporaneidade, o amor romântico dá lugar ao amor confluyente, tipo de relacionamento puro baseado na intimidade, no conhecimento do outro, na reciprocidade e no prazer sexual. Como o aspecto erótico assume grande importância como elemento-chave para manutenção ou dissolução do relacionamento, o amor confluyente se caracteriza pela negociação da sexualidade. Assim, a monogamia, no sentido da exclusividade sexual, não é mais pré-requisito, devendo ser fruto de entendimento entre os parceiros.

Em um mundo de sexualidade plástica e de relacionamentos puros, a monogamia tem de ser “reelaborada” no contexto do compromisso e da confiança. A monogamia não se refere ao relacionamento em si, mas à exclusividade sexual como um critério de confiança; a “fidelidade” não tem

significado, exceto como um aspecto daquela integridade presumida na confiança no outro. (GIDDENS, 1993, p. 162).

De fato, nos relacionamentos e nas famílias, encontramos expressivos exemplos da reconfiguração de costumes por que temos passado nas últimas décadas, evidenciando uma maior flexibilidade de modelos de relacionamento, com novos códigos, dentre os quais, por exemplo, o poliamor, caracterizado pela multiplicidade de relações amorosas simultâneas. A liberdade alcançada pelas mulheres, especialmente quando se considera a autonomia sexual, impressiona pela rapidez das mudanças, sobretudo quando se compara com o contexto em que viveram as gerações anteriores, como a das nossas avós.

No entanto, parece um tanto radical considerar que o amor confluyente esteja eclipsando o amor romântico. Esse também é o entendimento de Rüdiger (2013), que sugere relativizar essa concepção da substituição do amor romântico, ainda predominante, pelo confluyente. Para ele, “o romantismo ocupa hoje uma posição hegemônica na dinâmica da indústria cultural, mas na prática cotidiana é apenas uma, entre outras, das alternativas de relacionamento existentes entre os seres humanos” (RÜDIGER, 2013, p. 216).

Embora a investigação de Giddens (1993) seja enriquecedora e traga elucidativos panoramas de discussão acerca da intimidade, defendemos que o amor romântico ainda permanece como modelo mais forte, compartilhado pelo imaginário coletivo e sendo alimentado fortemente pela mídia, ao lado de outros tipos de relacionamento, dentre os quais o amor confluyente. Afinal, nas próprias palavras de Giddens, “o *amour passion* jamais foi uma força social genérica da maneira que tem sido o amor romântico desde o final do século XVIII até períodos relativamente recentes” (GIDDENS, 1993, p. 56). Tamanha força do amor romântico não esmoreceu; ao contrário, tem sido permanentemente alimentada pelo modelo hollywoodiano de amor, pelas narrativas midiáticas em geral e pela lógica de consumo, que impulsionam o romantismo, ainda que compartilhado com novos modelos que surgem no cotidiano dos casais.

Nesse quadro, Illouz (2009) examina o amor romântico como prática cultural no sentido de que ele deve ser considerado “uma emoção complexa em que se entrelaçam histórias, imagens, metáforas, objetos materiais e teorias populares, ao mesmo tempo em que as pessoas dão sentido às suas experiências românticas individuais usando símbolos e significados coletivos” (p. 23-24). Nessa nova cultura da afetividade, ela argumenta que os relacionamentos amorosos passaram a ser contaminados pela linguagem do mercado e da reflexividade, como já examinado.

Embora o entendimento de Illouz na análise da intimidade seja semelhante, até certo ponto, ao proposto por Giddens, essa autora observa a limitação de que ele “não interrogou a própria transformação da intimidade que se propõe descrever” (ILLOUZ, 2011, p. 47). Por sua vez, a tese da convergência entre romance e negócio proposta por Illouz é considerada reducionista por Rüdiger (2013, p. 20, 110), que alerta para o perigo de apresentar a reificação mercantil do amor em termos absolutos, embora esse autor não deixe de apontar que “os relacionamentos afetivos sempre foram problemáticos. O verdadeiramente novo, portanto, seria menos a substituição do amor pelo sexo do que sua subsunção ao fetichismo da mercadoria” (RÜDIGER, 2013, p. 121).

Nesse cenário de intersecção entre o amor e o mercado, Bauman (2004, 2008) debruça-se sobre a investigação da crescente fragilidade dos vínculos ou dos amores líquidos, caracterizados pela efemeridade e pelo ininterrupto movimento de aquisição de novidade e subsequente descarte associado à lógica do consumo. Em um tempo de súbita abundância e disponibilidade das experiências amorosas, ele considera compreensível o atual “*boom* do aconselhamento” sobre o amor, sentimento tido como “uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável” (BAUMAN, 2004, p. 23).

Na mesma dimensão da cultura consumista que incentiva o prazer instantâneo e a satisfação imediata sem esforços prolongados, os relacionamentos passam a ser contaminados pelos valores dessa era, como leveza, velocidade e rotatividade, facilitando não só a criação do vínculo, como também, e principalmente, a sua dispersão e o seu rompimento, razão pela qual a efemeridade dos laços se torna, na sua opinião, uma constante.

A definição romântica do amor como “até que a morte nos separe” está decididamente fora de moda, tendo deixado para trás seu tempo de vida útil em função da radical alteração das estruturas de parentesco às quais costumava servir e de onde extraía seu vigor e sua valorização. (BAUMAN, 2004, p. 19).

Muito embora as mudanças nas questões relativas à intimidade, sexualidade e aos relacionamentos em geral sejam incontestes e suas consequências impactantes na dinâmica social, a definição do amor como “até que a morte nos separe” não parece tão desprezada como indica Bauman, haja vista a quantidade de casamentos e o sucesso do mercado de festas e viagens relacionadas a tal celebração.

Dados do IBGE relativos a 2014 apontam um incremento da ordem de 5,1% em relação a 2013 no número de casamentos no Brasil. Em 2015, foram 2,8% a mais que em 2014. Embora a ampliação tenha sido menor, a quantidade de matrimônios continua crescente. Conforme reportagem de Paula Monteiro (2017) para o programa *Pequenas*

Empresas, Grandes Negócios, são realizados anualmente cerca de um milhão de casamentos, praticamente três mil por dia.

Para além do discurso de autoajuda ligado à afetividade, o crescimento do mercado de consumo ligado a casamentos indica a permanência da crença no amor romântico. Desde o convite até a lua de mel, passando por toda a preparação como alimentação e bebidas, aluguel de espaço, decoração, som, iluminação, fotos, vídeos, vestuário, produção, brindes etc., o mercado de casamentos é um dos setores que mais movimenta a economia brasileira, com uma demanda crescente em todas as regiões, conforme reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo* (2017).⁵⁴

Além disso, é de se destacar a ampla variedade de programas de televisão, entre os quais muitos *realities shows*, cujo foco gravita em torno do casamento, exibindo a trajetória dos casais desde o pedido até a cerimônia (*Chuva de arroz*, GNT); o dia a dia de uma empresa especializada na realização dos casamentos (*Negócio dos sonhos*, Discovery Home&Health); a tarefa da escolha do vestido da noiva e madrinhas (*O vestido ideal*, Discovery Home&Health); entre outros.

Se o casamento passou a ser uma escolha para as mulheres diante da conquista de autonomia financeira, sexual e pessoal, abandonando “seu papel de organizador global da vida sexuada e familiar” (DEL PRIORE, 2013, p. 99), não podemos concluir que a instituição perdeu de todo seu valor, como parece sustentar Rüdiger (2013).

A preocupação com o casamento, em arrumar marido, que passou a acompanhar a mulher com o advento da família nuclear burguesa se metamorfoseia em seu declínio no estímulo ou na compulsão a investir seu capital erótico por parte de homens e mulheres, para poder enfrentar o novo mercado de relacionamentos. (RÜDIGER, 2013, p. 125).

Alegar o declínio do matrimônio talvez seja uma posição extremada, visto que os casamentos continuam ocorrendo em quantidade crescente nos últimos anos. “Unidos para todo o sempre, com véu, grinalda e buquê, as brasileiras continuam gostando de se casar. [...] Casar-se, na verdade, foi e é o sonho de muitas mulheres” (DEL PRIORE, 2013, p. 97). Assim, apesar das mudanças no quadro dos relacionamentos, com evidente ênfase na sexualidade e nos novos modelos de família, não se pode considerar que o casamento não desperte mais os ideais românticos e de autorrealização, fomentados durante muito tempo com mensagens fortes provenientes de muitos meios.

É necessário frisar que o aumento do número de casamentos também se deve ao crescimento de uniões de pessoas do mesmo sexo, bem como àqueles que se casam pela

⁵⁴ Os gastos com festas e cerimônias de casamento tem apresentado um incremento anual médio de 10,4%. Entre os anos de 2013 e 2016, o crescimento foi da ordem de 25% (O ESTADO DE S. PAULO, 2017).

segunda ou terceira vez, tornando frequentes as “famílias mosaicos”, como Del Priore (2013, p. 92) designa aquelas compostas por filhos de diferentes relações conjugais. No entender dessa autora, além do aspecto visível, a transformação da família também contempla alterações da ordem do simbólico, ou seja, no que ela representa, como uma maior individualização das relações familiares, que se consubstanciam em ponto de apoio e solidariedade entre os sujeitos. Os novos modelos de família e suas reconfigurações emergem, assim, como importantes indicadores da transformação dos costumes e valores em uma sociedade de acelerado dinamismo.

De toda forma, não se pode desprezar a atração que o casamento continua exercendo sobre as mulheres na contemporaneidade, principalmente quando se considera a constância da atribuição de valor simbólico a essa instituição na sociedade brasileira. Trata-se do que Goldenberg (2012) denomina de “capital marital”, utilizando-se do conceito bourdieusiano de capital associado às relações de poder, para identificar que além do corpo, também o marido é considerado um capital. A partir de pesquisa de campo com mulheres, a autora se surpreende com a importância que as entrevistadas concedem a um casamento sólido e satisfatório. Na sua interpretação, o vazio gerado pela falta do esposo gera muitas reclamações e tristezas. O fato de ter um casamento é visto como satisfação, razão pela qual conclui que “ter um marido é um verdadeiro capital para a mulher brasileira” (GOLDENBERG, 2012, p. 55). Esse resquício aponta para uma construção social da vontade de casar que permeia o imaginário feminino desde a socialização da criança, como aponta a autora em outra obra.

Cada um de nós, mesmo vivendo alternativas vanguardistas de conjugalidade, convive interiormente com um modelo tradicional de família e de casamento. A forma tradicional do casamento vem sofrendo inúmeras modificações, mas o casamento continua a constituir um problema que homens e mulheres sentem de maneira diferente. (GOLDENBERG, 2000, p. 121).

Diante da crescente inserção no mercado de trabalho e consciência de seu potencial, as mulheres ganham autonomia para decidir pelo casamento somente pela satisfação que dele pode advir, e não mais por encará-lo como indispensável. A motivação desloca-se, assim, da dependência econômica para a realização pessoal, a partir de um relacionamento amoroso enriquecedor.

No entanto, nessa transformação, é preciso observar os tensionamentos entre mudanças e permanências, visto que subsiste o entrelaçamento entre o casamento e o *status* que ele proporciona, reforçado pela valorização do “capital marital”, como se a situação de casada representasse uma superioridade em relação às solteiras e às divorciadas. Nesse sentido, não é incomum, mesmo em tempos de relacionamentos confluentes, a manutenção de

casamentos insatisfatórios com cônjuges infelizes, mas que não põem fim à relação tendo como justificativa os filhos, a situação financeira, o *status* familiar e até o comodismo. O casamento nem sempre implica felicidade, razão pela qual o anedotário popular é rico em ilustrar situações de conflito entre marido, mulher e, sobretudo, sogra, mas ele continua sendo altamente desejado como fator de realização pessoal.

Ao que parece esse desejo do casamento se perpetua também devido à supervalorização do amor pelas mulheres, que parecem associá-lo mais intrinsecamente à felicidade, consoante investigam Lipovetsky (2000), Goldenberg (2012) e Del Priore (2013), muito embora, como abordamos, as mudanças em curso apontem transformações variadas, de tal forma que as generalizações cada vez parecem mais inapropriadas.

De toda forma, como insiste Lipovetsky (2000), apesar de tantas rupturas, a mulher ainda tende a supervalorizar o amor como um dos fundamentos para a felicidade. Em contraste com uma maior exigência de posse de si como sujeito social nos aspectos profissional, familiar e sexual, elas parecem almejar uma “desapropriação de si” por meio da entrega afetivo-emocional plena em atendimento a suas demandas passionais. Para o autor, essa continuidade em um cenário de tantas mudanças é enigmática, já que é nítida a persistente assimetria em relação à menor atenção conferida pelos homens ao tema amoroso. Porém, sua análise aponta que é por meio do amor que a mulher busca um reconhecimento como pessoa única, uma valorização de suas qualidades, tornando-se, assim, convergente com o projeto de autonomia individual típico da modernidade e incensado pela reflexividade. Dessa forma, o sociólogo percebe nessa permanência a reconfiguração de um código antigo, no qual a mulher era cortejada, e que se adapta às novas solicitações contemporâneas.

Parafraseando Nietzsche, podemos dizer que as mulheres amam mais o amor do que propriamente o ser amado. O encantamento, a paixão e os ideais românticos ainda permanecem, com maior ou menor variação e exibição, no cotidiano feminino. Acreditamos também que essa persistência está intimamente ligada à construção social da dependência do homem e do relacionamento para a felicidade, incutida de muitas formas na subjetividade feminina, e que – aos poucos – começa a ser desconstruída, mas que ainda se mantém, muitas vezes de forma velada, tanto como crença masculina quanto também no ideal feminino.

Por outro lado, essa eterna busca da relação satisfatória que corresponda aos anseios amorosos pode explicar, em parte, porque as mulheres são responsáveis pela grande maioria dos pedidos de divórcio, cujo número também tem crescido, principalmente depois de 2010,

quando a Emenda Constitucional n. 66 simplificou o trâmite legal, ao extinguir a necessidade de prévia separação.⁵⁵

De 2004 para 2014, o número de registros de divórcios passou de 130,5 mil para 341,1 mil, correspondendo a um salto de 161,4% (GOVERNO DO BRASIL, 2015), índice que impressiona quando se considera o período de apenas uma década. Assim, verifica-se um crescimento do número de casamentos, mas também de divórcios, o que se coaduna ao entendimento de Bauman (2004), da maior facilidade de estabelecer relações e também de rompê-las. Prova disso é que a duração média dos casamentos também vem se reduzindo. Entre 1984 e 2014, houve uma diminuição no tempo médio entre a data do casamento e o divórcio, passando de 19 para 15 anos. Mas deve-se considerar aqui a redução do tempo para o divórcio a partir da mudança no ordenamento jurídico, pois antes o processo levava mais tempo. Nestas três décadas, pouco se alterou a idade média daqueles que se divorciam: a dos homens reduziu-se de 44 para 43 anos; já a das mulheres permaneceu inalterada: 40 anos (GOVERNO DO BRASIL, 2015).

É essa a faixa etária de Teresa, que se decide pela separação diante da estagnação na qual se encontra a sua vida em desajuste com suas expectativas fortemente infladas pela reflexividade. Ela é arrimo de família, e, conforme sua enunciação, a relação entre ela e o marido se restringiu a um relacionamento entre amigos.

Em uma sociedade na qual a mídia se encarrega de sexualizar o menor dos gestos, a obsessão pela realização sexual dentro do casamento também se tornou obrigatória. Velhos casais se sentem “obrigados” a se sentir atraídos fisicamente, como se fossem recém-casados. Bombardeados pela propaganda, cada membro começa a se questionar: ser feliz agora seria gozar indefinidamente? A excessiva fantasia alimenta a sensação de infelicidade e vazio, nutrindo, também, a insatisfação com a qualidade da relação. (DEL PRIORE, 2013, p. 98).

A independência feminina e maior consciência do seu poder contribuem tanto para a decisão sobre o casamento (não mais obrigatório) quanto para a decisão de romper relacionamentos fracassados, uma vez que “quanto mais as mulheres são independentes, menos aceitam um casamento desmoronado, em desacordo com suas expectativas de ternura, de compreensão, de proximidade” (LIPOVETSKY, 2000, p. 35). Sendo assim, quando o casamento não corresponde aos seus anseios, a mulher parece mais disposta a terminá-lo e retomar a busca por outras relações que envolvam cumplicidade, amor e sexo, componente que se consubstanciou em importante ingrediente para o sucesso e a durabilidade do relacionamento na atualidade, pois “embora represente um elemento essencial da experiência

⁵⁵ A Emenda abreviou e desburocratizou o divórcio ao suprimir o requisito de prévia separação judicial por mais de um ano ou comprovada separação de fato por mais de dois anos, como era até então.

romântica contemporânea, a sexualidade é subordinada aos mesmos discursos culturais de autorrealização, hedonismo e autoconhecimento que constituem o núcleo da nossa cultura do amor” (ILLOUZ, 2009, p. 23).

Como vimos, a sexualidade plástica, isto é, a desvinculação entre sexo e reprodução, representou uma considerável transformação na dinâmica social, possibilitando a revolução sexual e o afloramento de tipos diversos de relacionamentos, como o amor confluyente, no qual, segundo Giddens (1993, p. 220), todos podem se realizar sexualmente, já que tal modelo revitaliza o erótico, enfatizando o prazer.

De fato, o prazer associado à sexualidade ganhou centralidade inédita nos tempos atuais, quando a sexualidade emerge como mais um aspecto do indivíduo que deve ser trabalhado com vistas à realização completa no culto da *performance* (EHRENBERG, 2010).

Na sua abordagem sociológica da sexualidade, Michel Bozon (2004) alerta para a forte influência dos processos sociais na construção da sexualidade humana, para ele tida como “uma esfera específica – mas não autônoma – do comportamento humano, que compreende atos, relacionamentos e significados. E é o não-sexual que confere significado ao sexual, nunca o inverso” (BOZON, 2004, p. 14). O autor chama atenção para os limites movediços do sexual ligados ao contexto sócio-histórico de cada época: se antes a sexualidade estava associada à fecundidade e à reprodução, de acordo a representação androcêntrica do mundo, hoje tal aspecto se vincula prioritariamente à busca de prazer.

Na sexualidade contemporânea, a procriação ocupa apenas um lugar reduzido e marginal. Doravante, a sexualidade aparece como uma experiência pessoal, fundamental para a construção do sujeito, em um domínio que se desenvolveu e assumiu um peso considerável no decorrer dos séculos: a esfera da intimidade e da afetividade. O repertório sexual se ampliou, as normas e as trajetórias da vida sexual se multiplicaram. (BOZON, 2004, p. 43).

Nesse sentido, Rüdiger (2013) lembra a reorientação vivida pela literatura de aconselhamento afetivo e relacional ao propor uma nova forma de mediação da conduta amorosa com maior valorização da sexualidade e do companheirismo, em direção ao amor confluyente analisado por Giddens (1993).

Como vemos, as profundas mudanças sociais do século XX, dentre as quais as transformações das relações de gênero, impactaram na sexualidade, que hoje está desatrelada do matrimônio ou mesmo de uma relação estável. Como analisa Andréa Moraes Alves, a sexualidade, anteriormente subordinada ao casamento, agora se desvincula dessa instância: “Não é mais a idade ou o *status* conjugal que determina a vida sexual, mas fatores difusos que exigem do indivíduo um exercício constante da reflexividade nesse domínio” (ALVES, 2005,

p. 30). Se a vida sexual prescinde do casamento, quando este ocorre, ela se firma como condição basilar e estruturadora do vínculo, na medida em que esse eixo constitui a linguagem básica do relacionamento:

O que distingue o casal contemporâneo não é apenas a referência ao sentimento amoroso, mas também a importância crescente que nele possam ocupar – frente a um domínio conjugal em relativo declínio – os domínios e interesses individuais dos cônjuges, além do inédito papel assumido pela sexualidade para constituir e, depois, manter a relação conjugal. (BOZON, 2004, p. 48).

Como complementa o autor, com o borramento de fronteiras entre fases da vida em meio a uma valorização da juventude, emergem transformações no tocante à sexualidade. Um exemplo é o notável dilatamento do tempo da vida sexual, tanto no seu início devido à maior precocidade da primeira relação, quanto no fim com a continuidade da atividade sexual até idades mais avançadas, uma vez que a menopausa deixa de ser marcador categórico do encerramento da sexualidade das mulheres.

Reforçando a relevância da iniciação sexual na construção social do feminino e masculino em todas as culturas, Bozon (2004) identifica como objetivo da adolescência contemporânea ocidental o acesso à sexualidade, que ocorre com o controle das gerações mais velhas estabelecendo regras de conduta, muito embora as restrições estejam cada vez mais frouxas. Os laços sociais do adolescente se formam principalmente com pares da mesma idade, o que gera uma sensação de pertencimento importante para a autonomia do jovem frente ao núcleo familiar. Nesse percurso, depois da socialização na família e da associação com contemporâneos, a formação de vínculo com parceiro emerge e induz o início da vida sexual no adolescente.

Iniciar um relacionamento com um parceiro do outro sexo corresponde a um desejo de se ver e estar juntos, que cria um tempo e um espaço do relacionamento, mesmo passageiro, conquistado daqueles dos pares e da família. A passagem do flerte às relações mais estáveis e sexualizadas, eventualmente sucessivas, assinala a entrada em uma idade de maior autonomia sexual, a juventude. (BOZON, 2004, p. 66).

Diante do resultado de pesquisas realizadas na Europa e nos Estados Unidos, Bozon (2004) explica que muitas vezes o início da vida sexual do adolescente heterossexual acontece em etapas, em uma evolução de envolvimento sexual que vai de beijos a carícias corporais e genitais até chegar à penetração. Ele indica também a preferência pelo uso de preservativos até a estabilidade da relação, que, quando atingida, impulsiona a substituição do preservativo pela pílula anticoncepcional. Tais questões parecem ter sido incorporadas à dinâmica social no âmbito das transformações que vêm ocorrendo, de tal forma que a sexualidade ativa dos jovens hoje é socialmente aceita:

Uma das grandes mudanças nas relações de gerações entre os anos 1960 e 90 é que, de agora em diante, a geração dos pais renuncia a estabelecer condutas restritivas à sexualidade dos jovens, ainda que continue a se preocupar com isso, especialmente com os riscos da aids ou de uma gravidez não prevista. (BOZON, 2004, p. 71).

Se os pais parecem mais relaxados no controle, tornando-se, muitas vezes, cúmplices da sexualidade dos filhos, não se pode generalizar essa conduta sem levar em conta as diferenças culturais, distinguindo-se, por exemplo, o contexto da Europa, lugar de fala desse autor, e os países latino-americanos. No Brasil, com suas discrepâncias regionais e sociais, esse cenário de “aceitação” da sexualidade dos jovens é permeado por conflitos, como analisam Mary Castro et al. (2010, p. 63):

A juventude é o momento em que a experimentação da sexualidade vai possibilitar a estruturação de identidades para uns, de combinação de identidades para outros, de conflitos identitários para muitos. Assim, preconceitos e crenças organizam as possibilidades sexual-afetivas dos jovens.

Baseados em pesquisas realizadas no país, os autores observam a permanência da tentativa dos pais em impor limites aos jovens, também no que diz respeito à sexualidade, indo contra a proclamada ideia do exercício de uma liberdade sexual irrestrita e democrática. Nesse sentido, uma das questões mais polêmicas diz respeito à possibilidade de dormir com o(a) namorado(a) em casa, situação que é vivenciada na série *3 Teresas* e constitui um frequente ponto de atrito entre adolescentes e seus pais. Pela pesquisa desenvolvida por Castro et al. (2010), a maioria desaprova e/ou não permite que isso ocorra, mesmo quando os(as) filhos(as) já cursam nível superior. Outro achado da investigação por eles realizada é a presença de “uma sutil divisão ‘geracional’ de discursos sobre sexualidade”: enquanto com os amigos, explora-se a tematização de práticas e fantasias, o diálogo sobre sexo com os pais se restringe principalmente a questões ligadas a prevenção de gravidez e doenças.

Ainda na esteira das transformações dos costumes, verifica-se uma ampliação do tempo de vida sexual nas últimas décadas do século XX, em um horizonte de melhores condições físicas e mentais das pessoas idosas em associação com o estímulo à sociabilidade, ajudando a reverter os estereótipos negativos associados ao processo do envelhecer. No panorama social do culto à juventude como valor dissociado da idade (DEBERT, 2012) e da promoção do envelhecimento ativo em consonância com a lógica de autorrealização e busca da felicidade, a velhice deixa de ser etapa ligada à decadência sexual inevitável conforme esquema interpretativo básico que dominou os estudos sobre o envelhecimento durante algum tempo, como apontam Debert e Mauro Brigueiro (2012).

No entanto, os autores alertam que o tema da sexualidade dos idosos desloca-se entre extremos: do seu silenciamento anterior passa-se a um novo momento de erotização da velhice como imperativo, na mesma lógica da obrigação que norteia a era da felicidade compulsiva e compulsória (FREIRE FILHO, 2010). Assim, enquanto alguns especialistas em gerontologia apontam que a dimensão sexual plenamente realizada é imprescindível para o envelhecimento bem-sucedido, a partir de um perfil sexual heteronormativo no qual se estimula o redescobrimento do corpo e uma erotização difusa, é preciso ponderar que nem todas as mulheres desejam permanecer com vida sexual ativa. Como explicam Debert e Brigeiro (2012, p. 45), a partir de dados etnográficos sobre mulheres idosas, muitas delas consideram a velhice como melhor fase da vida pelo sentido de liberdade, inclusive em relação à obrigação da vida sexual, razão pela qual os autores recomendam:

[...] avaliar o significado do impacto do erotismo politicamente correto sobre as novas gerações de idosos, bem como o convite que está sendo feito para os babyboomers que estão envelhecendo num país que tem sido pensado como promotor do culto da beleza, da juventude e da sexualidade e num mundo em que a qualidade de vida e a felicidade estão estritamente relacionadas com uma vida sexual gratificante. (DEBERT, BRIGEIRO, 2012, p. 51).

Nesse quadro, outro aspecto a se destacar é a grande população de viúvas na faixa etária dos idosos. Como as taxas de longevidade femininas são maiores, elas preponderam, o que é chamado de feminização da velhice, e enfrentam dinâmicas próprias. Como avalia Bozon (2004), frequentemente a morte do cônjuge implica no fim da vida sexual feminina como efeito do desequilíbrio demográfico nessa faixa etária somado a fatores socioculturais: muitas vezes, os (escassos) potenciais parceiros escolhem preferencialmente mulheres mais jovens. Com isso, a situação de viuvez se consolida entre idosas, e muitas delas se acostumam e se encantam com a liberdade dessa nova fase. Isso permanece até que venha uma nova história de amor, romance ou sexo, ou com todos esses ingredientes misturados, como ocorre na série com a personagem Teresinha, como veremos na seção seguinte.

5.4 Análise (II): Reflexividade, felicidade, amor e sexo na série

Com base na análise dos discursos da série, podemos identificar dois “momentos decisivos” (GIDDENS, 2002) na narrativa, em torno dos quais a reflexividade desponta mais fortemente, e cujas consequências afetam as três personagens: a separação de Teresa e Ringo; e, na segunda temporada, a morte desta personagem. Na estrutura diegética, as duas ocasiões da série exigem que as personagens reinventem suas trajetórias.

Como investiga Giddens, os momentos decisivos trazem muitas implicações, assemelhando-se a uma encruzilhada em termos do planejamento geral da vida diante da necessidade de reinvenções exigidas. Assim, “são pontos em que, independente de quão reflexivo o indivíduo possa ser na formação de sua auto-identidade, ele deve parar para perceber as novas demandas e também as novas possibilidades” (GIDDENS, 2002, p. 134). Em termos de construção do roteiro e do arco narrativo da personagem, podemos considerar tais momentos como pontos de virada (McKEE, 2006; COMPARATO, 2009), na medida em que operam mudanças importantes tanto para a continuidade da narrativa quanto para o adensamento de conflitos.

Assim, a partir desses dois pontos norteadores, analisamos, em primeiro lugar, a narrativa de Teresa, a heroína romântica, no tocante à sua intensa reflexividade e obsessiva busca da felicidade associada ao trinômio amor/romance/sexo. Em seguida, investigamos os caminhos percorridos por Tetê e Teresinha também no tocante a essas temáticas.

5.4.1 Teresa em busca da vista para o mar: reflexividade e felicidade

Em primeiro lugar, temos como momento decisivo a separação de Teresa, deixando para trás o apartamento onde morava com a filha Tetê e o marido Ringo, mudando-se para a casa da mãe. Com a mudança, tem-se um momento decisivo da narrativa, consubstanciado no cronotopo da soleira (BAKHTIN, 2010b) como discutimos anteriormente. Trata-se de um vetor que impulsiona a história e leva as personagens a decisões a fim de buscar adequação a um novo momento da vida.

A justificativa para tal ação é a busca da vista para o mar, metáfora recorrente no seu discurso para indicar a felicidade ou, de forma mais abrangente, uma situação ideal à qual Teresa considera que teria direito, conforme o espírito do tempo em que a felicidade é tida como direito e dever (FRANÇA, 2010).

No episódio inaugural da série, Teresa já enuncia que “a felicidade existe, mas está em outro lugar”, em um diálogo com a amiga Márcia. Com isso, a personagem revela a insatisfação com o atual momento, colocando-se no papel de responsável por sua felicidade, que se torna obrigatória nos dias de hoje de tal forma que demonstrar tristeza ou sinal de infelicidade seria um indicativo de fracasso. Nesse sentido, nem mesmo a separação do seu marido, com quem vivera por mais de 16 anos, seria razão suficiente para mostrar infelicidade, pois a amiga enuncia: “Tô te achando muito pra baixo para quem está

separando”, exigindo uma postura alegre e entusiasmada, mais de acordo com o espírito do tempo.

De forma muito significativa, o toque de celular de Teresa é o som de gaivotas à beira mar, repetindo-se à exaustão durante as duas temporadas. O primeiro episódio inicia com uma cena de Teresa cavando na areia. Em plano detalhe, vemos sua mão segurando uma pazinha de brinquedo a coletar areia. Mas a ampliação do enquadramento da imagem para mostrar todo o cenário revela que ela está em um parquinho infantil, e não em uma praia, como se chega a imaginar. A câmera se movimenta intensamente, de forma instável, oscilando de forma nervosa. Durante a sequência, a câmera acompanha a personagem até o carro, onde ela deixa um dos sacos de areia, e depois volta, enquanto ela coleta mais areia, enchendo um segundo saco. Nos movimentos da câmera, nem sempre a personagem é mostrada na sua totalidade. Há um sentido de urgência e aflição, intensificadas pela trilha marcada por batidas ritmadas e nervosas.

Figura 25 – Primeira cena da série: areia

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Vista para o mar” (T01E01).

A vontade de estar na praia curtindo o relaxamento e a diversão que o ambiente evoca contrasta, dessa forma, com a tensão e correria da grande metrópole, onde um pequeno parque serve como entretenimento para as crianças e material necessário para obter areia para compor uma vitrine com um cenário de praia para coleção primavera-verão.

Enquanto Teresa trabalha na vitrine, Ringo chega à calçada em frente à loja, carregando sacolas com itens para compor o cenário. Ao adentrar o espaço da vitrine composta por vários castelos de areia e referências ao mar, Ringo pisa displicentemente em um castelo de areia e o destrói, o que é exibido em plano detalhe.

Figura 26 – Na vitrine: castelos de areia e lua de mel

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Vista para o mar” (T01E01).

Embora breve, essa cena é rica na produção de sentidos, pois é a metáfora do casamento desabando. Desmanchar os castelos de areia representaria a ruína do relacionamento de 16 anos, o fim do sonho de “viverem felizes para sempre”. O que tinha sido construído até então se desmorona nesse dia. Embora Teresa se dedique à construção do castelo na vitrine, nesse caso algo projetado para ser temporário, Ringo pisa e nem sequer se dá conta do que fez, como se sua desatenção também fosse a causa do fim da relação dos dois. Teresa assiste a isso com o semblante desanimado. A seguir, passam a lembrar do cenário de praia em que passaram a lua de mel: Ringo sugere uma nova tentativa e ela, desanimada, avisa que eles podem ir “como amigos, já que é só [...] [o que eles] tem sido nos últimos tempos”.

A recordação de lembranças da lua de mel de um casamento que chega ao fim é apresentada em um cenário colorido, de praia e, emblematicamente, em uma vitrine, lugar de visibilidade. Tudo isso acontece em meio à confusão do dia a dia, em um bairro comercial, onde pessoas passam para lá e para cá alheias ao que se passa ali. A visibilidade da vitrine contrasta com os dramas pessoais íntimos das duas personagens em cena, que se avolumam nos últimos minutos do episódio.

Apesar do acerto de que o marido deixaria o apartamento, Ringo permanece em casa, o que leva Teresa à decisão de deixar a casa com a filha, justificando: “Porque eu mereço a minha felicidade”. Questionada por ele sobre a possibilidade do adiamento da decisão, a personagem berra: “Não!!! Nada mais a prazo!” A urgência pela felicidade e pelas decisões para mudar a vida a impulsionam. Ao bater a porta, ela grita então: “Eu mereço vista pro mar!”, mudando-se para a casa da mãe e finalizando o episódio inicial.

Além do toque do celular, as referências textuais e visuais ao mar estão por toda parte: quando passa a viver em um quarto bastante entulhado na casa da mãe, ela enuncia, no segundo episódio, “Não foi bem essa vista pro mar que eu atinei”. Já na segunda temporada

(T02E01: “Prova de fogo”), ao fazer uma obra na casa, o pintor tece comentário sobre a cor da parede, dizendo que “verde-marinho tá fora de moda”, ao que Teresa imediatamente retruca: “Mar nunca sai de moda”. No episódio “Tudo bem” (T02E09), compara mãe e filha a “Duas âncoras me levando pro fundo do mar”. Antes disso (T02E03: “A banda mais bonita da cidade”), Teresa cita uma música composta por Ringo, chamada “Afogando em terra firme”. Esse título inclusive surge em intertexto em outra enunciação da personagem no episódio subsequente (T02E04: “A morte do caixeiro viajante”), quando tenta uma reconciliação com o ex-marido, ao perceber que na normalidade ou simplicidade da sua vida antiga poderia estar a chave para a sua tão almejada realização pessoal. Na cena, Teresa procura Ringo na casa de Rodrigo, e eles conversam de pé, no jardim da casa.

TERESA: Eu passei o dia pensando no que tinha falado... [ela o puxa pela mão e vai falando um pouco agitada] então não me interrompe. [ela para e olha para ele] Você sempre foi um cara fora do normal. Disso que as pessoas chamam de normal. E por isso a gente ficou junto. Mas aí... eu comecei a achar que a minha vida tava normal demais. E sabe o que eu consegui? Eu consegui uma nova vida tão anormal que quando alguma coisa tá normal, eu acho que tá faltando alguma coisa.

RINGO: Não entendi.

TERESA: Eu fico querendo vista pro mar. Mas eu nem sei nadar. Eu... Tudo que eu consigo é ficar em terra firme. Me afogando. E isso sempre foi o que eu menos quis...

RINGO: Você tá querendo dizer que você tá... tá... querendo voltar? A ser normal, comigo? É isso??

[Teresa beija Ringo. Ele a puxa para si e eles se beijam ardentemente.]

No trecho acima, encontramos uma boa síntese da trajetória da personagem na narrativa. A discussão em torno dos sentidos da normalidade e das expectativas sociais indica alguns pontos importantes. Ringo é considerado “um cara fora do normal”: não tem emprego fixo, é músico em uma banda amadora que não emplaca, mas acalenta o sonho de viver da sua música. Enquanto a fama não chega, consegue trabalhos temporários, como aulas particulares de bateria, ocupações com as quais não obtém recursos suficientes para sustentar a família, sendo financeiramente dependente de Teresa. É considerado um tanto passivo e bobo, mas é sensível e busca o melhor para sua filha e para a ex-mulher, por quem continua nutrindo sentimentos e esperança de reconciliação após o afastamento.

Teresa justifica a separação em razão da tentativa de fugir da normalidade, mas se revela insatisfeita também com a nova vida conquistada. Sua fala confusa não é bem compreendida por Ringo, que tenta confirmar o desejo da reconciliação. A metáfora da vista para o mar como felicidade é retomada: “Eu fico querendo vista pro mar. Mas eu nem sei nadar. Eu... Tudo que eu consigo é ficar em terra firme. Me afogando. E isso sempre foi o que eu menos quis...”. A personagem revela, assim, sua indefinição de desejos. Embora incorpore

o discurso circulante da procura da felicidade e da autogestão, ao racionalizar seus sentimentos e motivações pela reflexividade, ela se dá conta que seu novo cotidiano pós-separação também gerou insatisfação. Além disso, parece atribuir ao outro, no caso, o ex-marido, a obrigação pela sua felicidade.

Sobre a temática amorosa, depois da separação, Teresa procura encontrar outro par, principalmente quando descobre que Ringo já tem uma nova namorada, Michele (Luciana Paes), e entra numa lógica de competição com o ex-marido, chegando a beijar um desconhecido somente para provar que está bem e é desejada, situação que a deixa mais vulnerável. Em tempos de amores líquidos em que laços se fazem e desfazem com mais velocidade (BAUMAN, 2004), salta aos olhos a rapidez com que Ringo logo assume outra mulher, o que deixa Teresa fora de si, tentando encontrar rapidamente outra pessoa para substituir o ex-marido. Por isso, obriga-se a jantar com esse novo homem, Fernando (Marcelo Laham), apesar da insegurança quanto ao recomeço da intimidade, como vemos em cena do episódio “O inferno são os outros” (T1 E4), na qual ela se arruma para o encontro, enquanto a filha tenta fechar o zíper do vestido apertado enquanto Teresinha critica a roupa.

TERESINHA: Eu já usei vestido mais ousado que esse no tempo que nem era permitido mostrar as canelas.

Lettering: AS TRÊS TERESAS, sábado, 18h17

TERESA: Não quero ser ousada. Quanto mais casual melhor. Não quero que ele pense que ele é o primeiro homem com quem eu saio depois de... sei lá quantos anos.

TETÊ: Quem é ele?

TERESA: Fernando! Aquele que é meio insistente.

[...]

TERESINHA: Acho melhor você trocar de vestido.

TETÊ: Usa algo meu. [...]

TERESA: Eu tô mudando. Como vocês podem perceber. E isso inclui ser madura com essas questões todas de...

TETÊ: Novos amantes!

TERESINHA: Sexo depois da separação!

TERESA [faz cara de desespero]: Eu vou desmarcar!! [sai do quarto novamente]

Teresa vai ao jantar, mas logo percebe que tem pouco em comum com Fernando e, mais que isso, que não se sente pronta para outro relacionamento.

Essa sensação muda quando ela reencontra Arthur, filho da vizinha Matilde, que volta ao Brasil depois de um tempo no exterior. A princípio, estranham-se, provocam-se, mas acabam envolvidos e apaixonados, o que a deixa muito feliz e empolgada, embora resista a viver esse relacionamento por saber que logo ele voltaria para Barcelona, como vemos no

episódio “Adivinhe quem vem pra jantar?” (T01E11). Na cena, eles caminham no centro de São Paulo. Cada um vem segurando e comendo um cachorro quente.

Lettering: TERESA, sexta-feira, 16h40

TERESA: Escuta essa, eu tenho uma amiga que diz que duas pessoas só se conhecem de verdade quando elas se encontram no meio da tarde, assim num dia de semana.

ARTHUR: Pela tragédia que foram meus dois casamentos, a melhor coisa que as duas pessoas podem fazer para serem felizes juntas é nunca se conhecerem de verdade.

TERESA: Ah, é?! Bom saber...

[Teresa se suja de molho e Arthur limpa carinhosamente.]

ARTHUR: Se isso fosse um filme, eu ia limpar você, ia pintar um clima e a gente ia dar um beijo com gosto de molho.

TERESA: Não ia ser um filme romântico, ia ser um filme bem desagradável.

ARTHUR: Ê... sempre quebrando o clima, né? Mulher difícil...

TERESA: Calma. Falta pouco pra esses seus dias difíceis acabarem e você voltar para sua vida fácil em Barcelona.

[Arthur segura o rosto dela e a beija carinhosamente. Teresa gosta e fica sorrindo após o beijo.]

ARTHUR: E aí?

TERESA: E aí, o quê?

ARTHUR: Romântico ou desagradável?

TERESA: Os dois. [pausa] Não faz isso comigo.

ARTHUR: Isso o quê?

TERESA: Fingir que a gente tá num filme, me deixar apaixonada e ir embora.

ARTHUR: Consegui fazer você assumir que tá apaixonada.

TERESA: Ah, tá vendo, não dá! Eu não assumi nada. Eu falei que isso não vai acontecer. Eu não vou me apaixonar por você. Quero meu filme com um final feliz.

ARTHUR: Mas eu não tô pensando no final.

[Ela se volta e o beija apaixonadamente.]

Figura 27 – Clima de romance entre Teresa e Arthur

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Adivinhe quem vem pra jantar?” (T01E11).

O comentário de Arthur sobre a “tragédia que foram meus dois casamentos” evoca a multiplicidade de relacionamentos, além da descrença na instituição e na real intimidade dos cônjuges e na efemeridade dos relacionamentos (BAUMAN, 2004).

A menção aos filmes e seu ideal de amor romântico aflora, reforçando a importância dos modelos hollywoodianos e do *happy end* na construção ideal do amor moderno, conforme Morin (2009a), e como tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994). Assim, Teresa pede a ele: “Não faz isso comigo. [...] Fingir que a gente tá num filme, me deixar apaixonada e ir

embora”. Resistindo a se apaixonar para não ter que lidar com a distância, a personagem oscila entre preservar-se ou entregar-se ao sentimento, idealizado com as histórias de amor dos filmes, com as quais se identifica nesse momento.

Ela então deixa envolver-se, e, logo depois, Arthur some por uns dias e a deixa sem notícias. Teresa entra em crise e tem relações sexuais com Ringo no apartamento, quando são flagrados por Tetê e Michele, namorada de Ringo. Esse é um dentre vários reencontros do casal, que continuam próximos afetiva e fisicamente, pois o ex-marido sempre busca ajudar Teresa, embora nem sempre consiga.

Logo depois, Arthur volta a procurar Teresa e propõe que eles morem juntos na Espanha (T01E13: “Todos dizem eu te amo”), oferecendo “Barcelona com vista pro mar”, conforme o desejo da personagem em toda sua trajetória, parecendo anunciar-se, assim, o *happy end* tão esperado. No entanto, é mais um momento de quebra de expectativa, que se dá pela disjunção entre o *ethos* discursivo e o *ethos* pré-discursivo (MAINGUENEAU, 2008). Teresa titubeia e se torna ainda mais reflexiva. Diante da possibilidade da conquista da “vista pro mar”, passa a se perguntar se esse é seu real desejo, fica atordoada com a proposta e tenta racionalizar as decisões.

<p>TERESA: Eu tô dizendo que eu não viajaria com você por causa de uma vista pro mar. ARTHUR: Mas não era o que você mais queria? TERESA: Pra eu ir com você pra Barcelona... nós... os dois, a gente precisaria estar muito apaixonado. ARTHUR: E a gente não tá? TERESA: Acho que sim. ARTHUR: Olha, então eu vou repetir a pergunta pra não desperdiçar as dez juras de amor. Teresa, vem comigo, Barcelona com ou sem vista pro mar.</p>

A falta de entusiasmo da personagem ao ouvir a proposta, somada aos enunciados “a gente precisaria estar muito apaixonado” e “acho que sim” são indicativos de que não estaria tão apaixonada por Arthur, conforme as expectativas do amor romântico, difundidas e ampliadas pelo imaginário construído pelas histórias de amor de filmes que alimentam a necessidade de amor como analisado por Morin (2009a). Assim, a expectativa parece mais animadora do que a concretização do seu sonho de ter uma vista para o mar ao lado do homem amado. A iminência da decisão gera dúvida sobre seus sentimentos, embora, em um primeiro momento, ela se anime com a proposta, chegando a compartilhar a novidade com a filha e a mãe, quando se declara tendente a aceitá-la.

<p>TERESA: Eu sei que parece uma loucura, mas é que eu tô sentindo uma coisa que eu não sentia há muito tempo e que eu nem sabia que se podia sentir, sei lá... depois dos 40 anos... E eu tô falando isso pra vocês porque a Teresa de cinco anos atrás daria risada, acharia tudo isso</p>
--

ridículo, mas a Teresa de hoje tá tentando não ter mais medo de viver, não quer mais fugir da própria felicidade e então eu tô pensando em aceitar.

TETÊ: E eu?!

TERESINHA: E a gente?!

TERESA [para Tetê]: Você vem junto, né?

TETÊ: Tem uma interrogação nessa frase? Quando a gente veio pra cá, que é a sete quilômetros, não tinha.

TERESA: Bom... era uma pergunta, mas se você preferir eu posso te obrigar a fazer o que eu quiser.

TERESINHA: Olha... Você saiu de dentro de mim, há 44 anos, eu vejo você ser quem você é, mas hoje nesse exato momento, eu sinto como se não te conhecesse.

[Teresinha levanta do sofá e sai furiosa. Vai até a cozinha e bebe conhaque. Teresa a segue.]

TERESA: Eu sei que você quer dizer que tá muito feliz com a minha felicidade.

TERESINHA: Mas às custas de quê, não é mesmo?

TERESA: A gente veio pra sua casa de surpresa, a gente pode ir embora em uma grande surpresa. Sinceramente, pra você eu não vejo onde tá o lado ruim.

TERESINHA: Olhando só pro seu lado, você não vai ver nenhum outro lado mesmo.

[Teresinha bebe.]

TERESA: E você vai poder ir passar férias na Europa sempre que quiser.

Teresinha faz cara de desprezo pela proposta.

A revelação de Teresa gera surpresa e discussão, pois a mudança para Barcelona implicaria em nova fragmentação do grupo familiar e interrupção das rotinas construídas em meio a afetos e conflitos. Teresinha e Tetê não desejam se separar uma da outra. Enquanto Tetê se assusta com a possibilidade de morar em Barcelona, deixando para trás sua rotina, escola, amigos e namorado, e Teresinha enxerga na situação a volta à sua vida antiga, isto é, morar sozinha, o que não deseja mais, pois se (re)acostumou com a convivência familiar, como confia ao amigo Nelson, mas não a Teresa, sua filha, que desconhece o fato de que ela aprecia a coabitação. No entanto, Teresa vê sua partida como um alívio para a mãe, fazendo tudo voltar ao que era antes, e enuncia que “não quer mais fugir da própria felicidade”, retomando o discurso da felicidade a partir da gestão do comportamento. A oferta de férias na Europa é tida como provocação por Teresinha, já que esta não deseja se afastar da neta e da filha, acusando-a de egoísta.

Confusa e buscando decidir-se sobre a ida a Barcelona, Teresa procura então o ex-marido Ringo, a quem confessa suas incertezas quanto à viagem no episódio “Todos dizem eu te amo” (T01E13).

RINGO: Boa viagem!! será que a gente ainda se vê antes de você ir?

TERESA: Eu não sei se... se eu tô preparada pra largar tudo assim...

RINGO: Tudo... ?

TERESA: Tudo. A Tetê, minha mãe... [ela se aproxima dele], você...

RINGO: Não entendi, você tá querendo que eu te peça pra ficar?

[Teresa se irrita.]

RINGO: Não, desculpa, tô meio lento, né?

TERESA: Eu não sei o que eu quero, Ringo.

RINGO: Vai, Tê!

TERESA: Parece que eu tenho tudo sob controle... mas... Quê que você falou?
 RINGO: Vai. Teresa, a gente... quando a gente casou... eu achava que eu ia conseguir... mas eu era só um moleque... E agora, acho que eu continuo tentando ser um moleque, mas... eu sei que eu não vou conseguir. Eu não vou conseguir te dar a vida que você merece.
 TERESA [com lágrimas nos olhos e voz doce]: Ringo, eu tô te dizendo que você faz parte da vista que eu amo. Você,... a Tetê,... a minha mãe...
 RINGO: Você não merece a vista, Teresa. Você merece o mar. [ele alisa o rosto de Teresa, a beija rapidamente na boca, se afasta e vai embora]

Figura 28 – Despedida de Ringo e Teresa, em dúvida sobre Barcelona

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Todos dizem eu te amo” (T01E13).

Ringo confessa sua incapacidade em fazê-la feliz e a incentiva carinhosamente a aceitar a proposta, mas ao mostrar que ainda nutre sentimentos por Teresa, deixa-a ainda mais desnorteada. A possibilidade de retomar o relacionamento com Ringo – depois concretizada – é mais um ponto que a faz refletir.

Quando um relacionamento termina, uma imagem do outro, hábitos associados ao outro e a expectativa de que possa ocorrer uma reconciliação persistem posteriormente por muitos anos, não apenas para a pessoa abandonada, mas até mesmo para quem toma a iniciativa da separação. (GIDDENS, 1993, p. 116).

Na tentativa de tomar a “decisão certa” e deter o controle da situação, ela volta à pracinha das crianças, onde a série começou, fechando um ciclo de acontecimentos no último episódio da primeira temporada (T01E13: “Todos dizem eu te amo”). Lá fuma, parece pensativa, não atende o telefonema de Arthur. O olhar de Teresa mais reflexivo para si e para sua vida parece conferir um afastamento do eu, ou seja, a examinar de fora sua vida e suas escolhas, num sentido de exotopia (BAKHTIN, 2010b).

Depois disso, ela volta para casa e declara para a mãe e a filha que não vai a lugar algum, afirmando: “vocês são minha vista pro mar”. Com emoção e abraços, Teresa decide permanecer com a mãe e a filha na mesma casa onde cresceu, recriando a nova rotina ao lado dessas personagens, deixando para trás a mudança para Barcelona com Arthur. A convivência familiar é, dessa forma, privilegiada em detrimento do amor romântico, algo incomum quando

se considera a preponderância do amor nas narrativas cinematográficas, conforme Morin (2009a) e Rudiger (2003), bem como nas teleficções, como importante lócus de construção de modelos de relacionamentos amorosos. Ao renunciar ao que parecia ser o grande ideal amoroso da história, a personagem reforça que sua verdadeira busca está em descobrir o que realmente a faria feliz na “era da felicidade compulsiva e compulsória” (FREIRE FILHO, 2010).

Como vemos, a iminência da separação das três personagens faz Teresa decidir permanecer ficar e abrir mão da sua mudança, associando a felicidade à convivência familiar. No entanto, no final da segunda temporada, é Teresa que fica sozinha, pois as duas outras resolvem deixar a casa: Tetê desiste do vestibular e opta por uma viagem pela Europa finalizada com um curso de moda em Paris, e Teresinha decide viver com Waltércio, o amor que surge quando ela não espera mais.

No último episódio da segunda temporada (T02E13: “Uma mulher sob influência”), enquanto Tetê e Teresinha procuram a melhor forma de contar a Teresa sobre suas decisões, receosas da reação, ela entra em casa já ciente de tudo e, ao contrário do que seria esperado, não tenta convencê-las a desistir.

TERESA: Eu já sabia. Eu pra sempre vou achar que não fazer faculdade é a pior escolha da sua vida, e que é um exagero ir pro outro lado do oceano só pra poder se perder pra se descobrir. Ninguém precisa disso pra decidir o que quer. E você... [olha para Teresinha] sempre achei que meu pai fosse o homem da sua vida e que depois do homem da sua vida fica difícil existir qualquer outro. Já achei que você tá perdendo completamente o juízo, e você tá, mas... as coisas mudam tanto que perder o juízo pode ser a coisa mais sensata que uma pessoa pode fazer. A minha vida inteira foi feita de piores escolhas e perdas de juízo, e é uma mentira eu dizer que eu me arrependo disso.

Teresa havia ficado sabendo das decisões por Nelson, amigo de Teresinha, e se mostra generosa ao estimular as duas a seguirem com suas escolhas, em um belo momento final, marcado pela expressão de afetos. A cena se passa na cozinha da casa: Teresa entra e coloca conhaque em três copos e os distribui entre ela, a mãe e a filha. Teresa levanta o seu copo propondo um brinde.

TERESINHA: A gente nem foi embora. Ela já tá comemorando.
TETÊ: Agora, ela diz que tava sendo irônica, faz um drama e implora pra gente voltar.
TERESINHA: Eu espero que não seja agora que ela diz que vai vender a casa e dormir no meu sofá-cama.
[Teresinha e Tetê olham pra Teresa, que respira fundo e olha para baixo, para o seu copo, começa então a falar pausadamente, tentando segura a emoção]
TERESA: É agora que ela diz que ela sabe que o dia que vocês forem embora vai ser um dos dias mais tristes da vida dela, mas que apesar disso, ela tá feliz, de ver vocês se tornando quem vocês são... quem a gente é. Aprendendo a nadar em mar aberto, cada uma do seu jeito.

[Tetê começa a chorar.]

TERESA: Então, esse foi o jeito que ela achou de dizer que vocês estão certas em fazer as escolhas erradas e de comemorar o fato de vocês terem a coragem que ela precisa descobrir onde colocou.

TERESA: Vai, Tetê!! Vai, mãe!!

[Todas choram.]

TETÊ: O que você disse?

TERESINHA: Ela disse pra gente ir.

TERESA: E quando vocês se sentirem meio perdidas, ou se afogando, vocês vão poder olhar pra areia, que essa Teresa vai estar lá, parada, olhando pra vocês. Porque ver vocês nadarem é o jeito dela dizer, a distância, que vocês são a vista pro mar que ela tanto quis.

TERESINHA: Eu vou tomar um golinho... [bebe o conhaque]

TETÊ: Eu vou morrer de saudade.

TERESA: Eu vou viver com.

[Todas bebem o conhaque ao mesmo tempo. Tetê e Teresa se abraçam. Teresinha vem junto e as abraça também.]

Figura 29 – Emoções e abraços marcam a última cena da série

Fonte: Frames de cena do episódio “Uma mulher sob influência” (T02E13).

O discurso de Teresa novamente utiliza as figuras relativas ao mar para invocar a dialética entre movimento e permanência, respectivamente nadar e ficar na areia. Teresa enuncia sua admiração pela mãe e pela filha que estão prestes a “aprender a nadar em mar aberto”, o que significa lançar-se a novos desafios, descobrir coisas novas, abrir mão da segurança e da zona de conforto. Para Tetê, é viajar pelo mundo, vislumbrar outras paisagens, conhecer gente desconhecida, falar novos idiomas, enfim, crescer. Para Teresinha, é permitir-se um novo relacionamento com mais maturidade, viver em uma outra casa, amar e ser amada, aproveitando a última fase da vida com sabedoria e vivacidade.

Seu enunciado “vocês estão certas em fazer as escolhas erradas” aponta para a fluidez da classificação de condutas e decisões: o que parece errado para ela é certo para a filha e a mãe. A obsessão com a felicidade como sua responsabilidade a atrapalha diante dos desafios. Mais uma vez, Teresa deixa clara a sua busca em fazer a coisa certa a fim de alcançar a vista pro mar. Finalmente, é só nesse último episódio que Teresa parece perceber que prefere viver sua vida com estabilidade e tranquilidade, ou seja, continuar parada na areia, com a segurança que precisa, ao contrário da lógica de autossuperação incentivada pelo espírito do tempo,

assistindo à realização das outras: “Porque ver vocês nadarem é o jeito dela dizer, a distância, que vocês são a vista pro mar que ela tanto quis”, como enuncia. Assim, é na felicidade da mãe e da filha que Teresa encontra a sua felicidade, tão buscada.

O uso da terceira pessoa por Teresa segue no modelo da enunciação de hipóteses levantadas pela filha e pela mãe (“Ela já tá comemorando”; “ela diz que tava sendo irônica”; “ela diz que vai vender a casa”), mas parece ter um sentido adicional de distanciamento. Torna-se mais fácil para Teresa lidar com a situação de perda utilizando-se da terceira pessoa, como Teresinha e Teresa já estavam fazendo, como se Teresa não estivesse participando da conversa. Pelo discurso, é como se a personagem tomasse para si um lugar fora do enunciado e da narrativa, em uma posição privilegiada de observadora, novamente pelo recurso da exotopia (BAKHTIN, 2010a, 2010b). Isso se dá tanto pela forma, como pelo conteúdo, já que a própria enunciação traz esse afastamento de Teresa, como observadora do sucesso da filha e da mãe.

Podemos interpretar também uma metáfora para os nossos dias em que se exige exibição de felicidade, atividade e realizações como se fosse caminho para a felicidade, e esta depende unicamente dos valores de cada um, não atrelada ao consumismo, ao conforto ou à riqueza, como comumente os convocadores midiáticos reverberam. Ao ser questionada pela mãe se “vai ficar aí parada para sempre?”, Teresa filosofa que “Parada aqui pra sempre pode ser um bom resumo da minha vida”. E, em seguida, completa: “Mas eu não tô achando ruim”. Parece ser, assim, o despertar para seus verdadeiros desejos, dissociados do discurso da felicidade e do culto da performance.

Embora o primeiro movimento da personagem seja pela mudança e pela impulsividade – ela sai de casa, força-se a conhecer novas pessoas, principalmente quando fica sabendo que o ex-marido já tem outra pessoa em uma dinâmica de competição, sucesso e *performance*, buscando a vida mais “perfeita” –, Teresa se dá conta que gosta da aparente tranquilidade da sua vida.

Isso acontece com a ajuda do seu chefe imediato Jorge (Emílio de Mello), que se transforma em confidente e amigo, chegando inclusive a ajudá-la em um trabalho além do horário do expediente e socorrê-la financeiramente em um momento difícil. Logo, vemos crescer um interesse romântico entre os dois, até que Teresa o beija, mas ele a afasta e a confronta, fazendo-a perceber a confusão instalada na sua vida. No seu discurso, Jorge destaca que Teresa não sabe de fato o que deseja e só então ela se dá conta disso, concordando com o amigo no último episódio da segunda temporada (T02E13: “Uma mulher sob influência”).

JORGE: [...] Você sabe o que você quer?
 TERESA: É claro que eu sei.
 JORGE: O quê?
 [Teresa permanece em silêncio.]
 JORGE: Não, Teresa, você não sabe para onde você tá indo. Mas eu sei de onde você tá vindo, de um monte de frustração, de um ex-marido que morreu, de histórias que deram errado... aí você vê um cara como eu, que te ajudou...
 [...]
 TERESA: Eu só queria uma vista pro mar.
 JORGE: E o que isso significa? Não, assim, de verdade, sem metáfora. O que você quer?
 TERESA: Sei lá, Jorge. Uma vista pro mar, ué! Não dá pra entender?
 JORGE: Não. Nem você tá sabendo explicar.
 TERESA [enxugando as lágrimas]: ô, Jorge, eu acho que...
 JORGE: Teresa... eu queria nadar com você mas... Mas agora eu tô sendo só a sua boia salva-vidas e... não é assim que eu quero. Me desculpa. Me desculpa.
 TERESA: Você vai me deixar eu me afogar, é isso?
 JORGE: É assim que a gente aprende, né? A nadar...
 TERESA: Você tá certo. Desculpa, eu confundi tudo. Eu não sei mesmo nadar. Talvez eu nunca aprenda. Talvez eu tenha sido feita mesmo pra terra firme.

Figura 30 – Teresa e Jorge

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Uma mulher sob influência” (T02E13).

Durante as duas temporadas, Teresa segue em busca da realização completa por meio de escolhas que considera corretas. Ela segue se reinventando, consoante a lógica contemporânea, como no episódio “Navegar é preciso” (T02E10), no qual ela revela a intenção de tornar-se mais sensata, em consonância com a ideia de autogestão e de culto à performance (EHRENBERG, 2010; BIRMAN, 2010; FREIRE FILHO, 2011).

TERESA: Mas hoje eu acordei decidida. Hoje é o primeiro dia de uma nova Teresa.
 TERESINHA: É a sexta ou a sétima vez que a gente escuta isso?
 TERESA: Abandonei aquela Teresa impulsiva... agora eu tô muito mais sensata.

No entanto, essa sensatez é uma utopia. Teresa age impulsivamente, envolve-se ao mesmo tempo com Arthur e com Paulo Roberto, diretor da empresa em que ela e Jorge trabalham. Com isso, acaba sendo demitida e vê sua procurada estabilidade se esvaír rapidamente. Só então se dá conta que “Talvez tenha sido feita mesmo pra terra firme”, como

enuncia na conversa com Jorge. Com obstinação, a personagem busca tomar as decisões corretas, mas se dá conta de que as escolhas erradas também foram importantes na sua trajetória. O seu *ethos* reflexivo vai se reforçando durante toda a série e se confirma no último episódio, quando ela descobre que a felicidade pode ser mais simples do que se supunha.

5.4.2 A morte de Ringo e suas implicações

O segundo acontecimento que pode ser considerado um momento decisivo e ponto de virada na narrativa é a morte de Ringo, ex-marido de Teresa e pai de Tetê, no final do episódio “A morte do caixeiro viajante” (T02E04). A personagem sofre um acidente automobilístico justamente quando estava se reconciliando com Teresa e ia buscá-la para um fim de semana romântico fora da cidade de São Paulo. No episódio seguinte, que se passa um mês depois do acidente, as três Teresas estão de luto, como enfatiza o *lettering* adornado com a ilustração de uma fita preta.

Figura 31 – Nelson, Teresinha e Teresa: vida segue sem Ringo

Fonte: Frame de cena do episódio “De onde estou já fui embora” (T02E05)

Ao que parece, quanto mais Teresa busca segurança e tranquilidade, mais a sua narrativa traz reviravoltas. Mal voltara a namorar Ringo e logo fica sabendo da fatalidade: um acidente tirara sua vida. Os desdobramentos dessa morte emergem sobretudo no episódio seguinte (T02E05: “De onde estou já fui embora”), cuja maior parte exhibe um longo diálogo entre as três Teresas tendo como cenário uma lanchonete e a sala de espera do advogado que cuida do inventário de Ringo. A longa demora pelo atendimento faz aflorar discussões, acusações e lembranças nas personagens tomadas pelo luto e pelas emoções. Em certo momento, Tetê se chateia com a mãe e sai caminhando. Teresa a segue e as duas conversam

na Galeria do Rock,⁵⁶ local onde Teresa rememora o relacionamento com Ringo, enquanto trocam impressões sobre os relacionamentos em geral.

TERESA: Eu e o Ringo, a gente vinha muito aqui. Não que fosse um lugar especial, um lugar só nosso, a gente nunca teve esses romantismos... Acho que é porque a gente acreditava que a gente ia ser pra sempre. Aí não precisava inventar nada pra lembrar a gente disso.

TETÊ: Não foi a morte dele que separou vocês, mãe.

[Teresa olha pra ela.]

TERESA: Não. Não foi. A culpada disso fui eu.

TETÊ: Você queria não ter se separado dele?

TERESA: Não sei.

TETÊ: Normalmente, quando um adulto diz “não sei” pra esse tipo de pergunta, quer dizer “não”, mas não tem coragem de dizer.

TERESA: Isso não é verdade.

TETÊ: Você acredita que dá pra ficar com alguém até que a morte os separe?

TERESA: Não sei.

TETÊ: Viu?

TERESA: “Quando um adulto diz...” Você reparou que você tá falando como se você ainda fosse uma menina...?

TETÊ: Ah, e eu não sou? [...]

TERESA: Você é?

TETÊ: Não sei. Significando “não sei” mesmo. Nunca me senti tão adulta e criança ao mesmo tempo.

TERESA: Acho que a gente sempre se sente assim quando alguém que a gente ama morre. Isso não depende da idade.

Como vimos, a relação de Ringo e Teresa era marcada por reconciliações e afastamentos. Embora ela negue o teor romântico desse relacionamento, pois não havia declarações derramadas e/ou piegas, há um relevante componente da modalidade de amor romântico analisada por Giddens (1993), no que diz respeito ao estabelecimento de vínculo emocional durável, reforçado pela protagonista quando enuncia que “acreditava que a gente ia ser pra sempre”. Ao mesmo tempo, quando questionada pela filha, parece não acreditar que a relação possa durar eternamente, como, aliás, a realidade diegética acabara de mostrar.

Também com Arthur, a trajetória não é linear. Apesar da recusa de Teresa em mudar-se para Barcelona, eles continuam namorando a distância, situação que a satisfaz. Mas, quando ele retorna para São Paulo e, novamente, sugere que eles deveriam morar juntos, a relação desanda: ela termina tudo, pois não deseja coabitar com outro homem. Ao que parece, deseja um namoro, mas sem maiores intimidades de compartilhar o lar, experiência que já teve com Ringo e que parece não querer repetir. No entanto, sempre volta a ter relações sexuais com Ringo, e eles se aproximam cada vez mais. Apesar disso, sente-se sempre insegura, reflete muito, considera o retorno dessa relação como um retrocesso. Mesmo assim,

⁵⁶ Conhecido centro comercial na cidade de São Paulo que concentra muitas lojas de produtos ligados ao universo do rock, como CDs e vinis, camisetas de bandas de rock, etc.

voltam a namorar escondidos e decidem reatar o romance, interrompido bruscamente pela morte de Ringo em um acidente.

Algum tempo depois do falecimento de Ringo, Teresa reencontra Arthur com outra namorada. Mesmo assim, voltam a se encontrar em uma espécie de amor confluyente (GIDDENS, 1993), mais fluido e mantido enquanto satisfatório para ambos. Nesse contexto, Teresa se envolve sexualmente com seu chefe Paulo Roberto no primeiro emprego fixo, que lhe garante mais estabilidade. A manutenção de dois relacionamentos simultâneos é motivo de crítica pela família e por ela mesma, que se condena e, apesar de feliz com a dinâmica, decide terminar com Paulo Roberto depois de um diálogo com mãe e filha, em casa, sentadas à mesa, no episódio “Tudo bem” (T02E09).

<p>TETÊ: [...] Você tá saindo com seu chefe, com seu ex-namorado ou com os dois ao mesmo tempo?</p> <p>TERESINHA: Eu conto três complicações.</p> <p>TERESA: Isso é uma outra história.</p> <p>TETÊ: Você tá dando lição de moral na gente sem ter moral pra isso?</p>
--

A questão da moral evoca o duplo padrão de moralidade quando se considera a sexualidade de homens e mulheres. Enquanto o namoro de Arthur não é questionado, como se aos homens fosse permitido – e até socialmente incentivado – manter várias mulheres ao mesmo tempo, Teresa é condenada moralmente por sair com dois homens, demonstrando a dinâmica diferente dos relacionamentos e triângulos amorosos e os preconceitos que cercam os comportamentos sexuais, mesmo depois da sexualidade plástica.

O modelo do amor confluyente [...] proporciona a possibilidade de uma revitalização do erótico – não como uma habilidade especial das mulheres impuras, mas como uma qualidade genérica da sexualidade nas relações sociais formadas pela mutualidade, ao invés do poder desigual. (GIDDENS, 1993, p. 220).

A satisfação por meio do prazer sexual encontra expressão no encontro das personagens Paulo Roberto e Teresa, cujo relacionamento é marcadamente sexual, podendo ser classificado como *amour passion* na acepção apresentada por Giddens (1993). Com ênfase no erótico e na atração sexual, essa tipologia é considerada perturbadora, podendo influir na rotina dos envolvidos. No caso de Paulo Roberto e Teresa, a relação também se caracteriza pelo atravessamento das relações de poder. Como exemplo, em uma das cenas, Paulo Roberto provoca Teresa no ambiente de trabalho, e eles fogem para um motel no horário do expediente. Ao que parece, a relação ganha ares de proibição pela questão hierárquica, que se mostra atrativa para Teresa como vemos no episódio “Um bonde chamado desejo” (T02E08).

PAULO ROBERTO: Posso saber o motivo do atraso?
 TERESA: Desculpa. Eu tive um imprevisto.
 PAULO ROBERTO: Nem entra. Foge comigo. Tira um dia de folga.
 TERESA: Não posso. E meu chefe tá me esperando.
 PAULO ROBERTO: Humm... Cara de sorte... Sorte que o chefe do seu chefe sou eu.
 [Paulo Roberto beija Teresa. Eles se beijam ardentemente.]
 TERESA: Achei que você tinha dito que a gente precisava ser discreto. Era melhor manter isso aqui só entre a gente.
 PAULO ROBERTO: Então hoje você tem um almoço de trabalho, só entre a gente.
 TERESA: Uma hora? Pro chefe do meu chefe?

Apesar de a situação se mostrar fascinante para Teresa, ela se sente culpada por isso e logo põe fim ao relacionamento, ao que Paulo Roberto reage com tranquilidade, parecendo não se importar, de acordo com a fluidez do relacionamento confluyente. No entanto, depois de abandonado, a personagem passa a prejudicar profissionalmente Teresa, solicitando tarefas a mais, reprovando tarefas sem motivos, tratando-a mal, o que poderia ser considerado assédio moral. A situação leva Teresa a enfrentá-lo, de forma irritada, enunciando, na frente de Jorge: “Você não tá sendo profissional, muito pelo contrário. Você tá tentando me punir [...]. Você tá sendo antiético!” Demonstrando calma, Paulo Roberto a alerta sobre o tom e, como ela continua, demite-a. Depois disso, ao saber por Jorge que Paulo Roberto é casado, Teresa fica furiosa e invade o escritório para tirar satisfação.

PAULO ROBERTO: Eu sabia que você ia querer uma segunda chance.
 TERESA: E se eu quiser, o emprego é meu?
 PAULO ROBERTO: Emprego e todos os benefícios que ele inclui.
 TERESA: Meu e de mais quem?
 [Teresa joga a bolsa em uma poltrona e vai até ele, atrás da mesa.]
 PAULO ROBERTO: Não tô entendendo esse tom.
 TERESA: Esse é o tom quando se descobre que você é um escroto profissional.
 PAULO ROBERTO: Peraí. A gente tá falando do que eu acho que a gente tá falando?
 TERESA: Me responde você.
 PAULO ROBERTO: Eu ia te contar.
 TERESA: O quê? Que você é casado, que tem dois filhos, que me enganou ou que eu sou só mais um caso de escritório?
 PAULO ROBERTO: Tudo isso. Ainda. [Paulo Roberto se levanta e vai tentando abraçá-la] A gente ainda é só um caso de escritório, mas pode ser muito, muito mais...
 [Teresa empurra Paulo Roberto de volta na cadeira.]
 TERESA: Eu vim pedir demissão.
 [Paulo Roberto levanta e segura-a pelo braço, aproxima-se do seu rosto.]
 PAULO ROBERTO: Você foi a melhor coisa que aconteceu na minha vida. Foi a primeira vez que eu me entreguei de verdade. Eu e a Estela, a gente já tá muito mal, mas eu não posso me separar dela porque ela tá doente.
 TERESA: Eu entrei aqui achando que você era só um canalha, machista, antiético e mentiroso, mas você é ainda mais que isso, você é um clichê ruim.
 PAULO ROBERTO: Não fala assim. Eu tô falando a verdade. Ia te contar tudo. Vamos recomeçar do jeito certo.
 TERESA: De jeito nenhum. Como eu disse, eu só vim pedir demissão.
 PAULO ROBERTO: Impossível. Eu já te demiti.

TERESA: Não! Você só acha que me demitiu. Porque o fato de você ser quem agora eu sei que você é não te dá moral pra me demitir e me dá moral para não aceitar ser demitida por você. Portanto, tecnicamente, eu que tô me demitindo. Nesse exato momento.
[Teresa sai da sala.]

Novamente a questão de ter moral no sentido de autoridade volta à enunciação. A descoberta de que Paulo Roberto é casado e que ela tinha sido só mais “um caso de escritório” deixa Teresa muito decepcionada. O relacionamento é mencionado como um “benefício” do emprego em um discurso machista e desrespeitoso diante do qual Teresa protesta e demite-se. A disputa pela autoria da demissão indica uma disputa por poder, pois, na visão da mulher, o chefe não teria moral para demiti-la.

Diante desse quadro, ela confia a Jorge que nunca mais se relacionará com ninguém, sem perceber que ele começa a se interessar por ela; tornam-se confidentes e se aproximam ainda mais. A ele conta sobre as dúvidas acerca de Arthur e percebe que não há razão para manter esse relacionamento, ao qual põe fim. Teresa, então, acredita que iniciará um romance com Jorge, mas ele a confronta sobre a busca da vista para o mar, e sua confusa trajetória. Nesse momento, fica subentendida a possibilidade de namoro entre eles, que, no entanto, não chega a realizar-se.

Assim, considerando a narrativa de Teresa quanto à temática amorosa-sexual, podemos perceber que seus relacionamentos trafegam entre o *amour passion*, tendo o sexo como eixo condutor (principalmente com Paulo Roberto), e entre o amor romântico, que predomina com Ringo. Com Arthur, podem-se encontrar elementos tanto da relação confluyente quanto do amor romântico, tipologias analisadas por Giddens (1993) e retomadas por Rüdiger (2003).

O amor romântico vincula o amor à liberdade e à autorrealização individual, não se restringindo ao sexo, sendo caracterizado principalmente pela intenção de firmar um vínculo emocional estável com a outra pessoa, como ocorre com Ringo. Mesmo com a separação, os dois mantêm o vínculo e, de certa forma, o desejo de reatarem e se ajudam mutuamente.

Já o amor confluyente indica um relacionamento mais fluido, no sentido de que sua manutenção é condicionada à satisfação de ambas as partes. Assim, quando a relação deixa de ser interessante para um dos envolvidos, dissolve-se. Pelo discurso de Teresa, ela parece estar em um momento em que não deseja se comprometer com Arthur, razão pela qual – apesar de gostar dele – não aceita morar junto, nem em Barcelona nem em São Paulo. Da perspectiva de Arthur, no entanto, o relacionamento apresenta traços de amor romântico, visto que ele parece estar interessado na perenidade da relação e faz ofertas com esse intuito.

Como vemos, o *ethos* que vai se confirmando na trajetória amorosa de Teresa é o da heroína romântica, isto é, “que luta pelos seus desejos, pela plenitude afetiva e sentimental, embora aceitando os erros de julgamento e aberta à reavaliação de suas decisões tanto quanto a novas experimentações amorosas” (RÜDIGER, 2013, p. 137). Movida pela reflexividade e ávida pela felicidade, ela faz escolhas que são constantemente reavaliadas, volta atrás muitas vezes, como quando retoma relacionamentos encerrados com Arthur e Ringo. Podemos, assim, perceber um *ethos* romântico-reflexivo. No entanto, renuncia à ida a Barcelona, como seria o *happy end* esperado da primeira temporada, pela sua ligação afetiva com mãe e filha. Assim, segue buscando novos relacionamentos que a satisfaçam, sem submissão ao outro.

Como último ponto a ser analisado, lembramos que a mesma amiga Márcia que cobra de Teresa um entusiasmo no dia da separação, ainda no episódio inaugural, define o novo *status*: “separada é solteira com experiência”, reverberando o discurso dos manuais de autoajuda que estimulam encarar as situações com uma postura mais leve e otimista, procurando enxergar as vantagens de cada situação. Teresa gosta dessa enunciação e a repete, toma para si, numa tentativa de adequação e valorização da nova situação de separada. Logo depois, ao comprar um colchão – símbolo da nova fase dormir sozinha (ou em nova companhia, como ela sonha) –, a personagem repete a definição durante um diálogo com o vendedor.

<p>VENDEDOR: Sinta o encaixe perfeito do seu corpo no colchão. Não é isso que todo mundo quer? Eu digo, merece.</p> <p>TERESA: Isso, isso, merece. Merece. Eu mereço! [se deita no colchão com os braços abertos].</p> <p>VENDEDOR: Esse colchão não é um sonho distante como muita gente pensa.</p> <p>TERESA: Muita gente esquece que merece.</p> <p>VENDEDOR: É! É pra você?</p> <p>TERESA: Só. Inteiro, todinho pra mim. Pra mim... [se vira na cama de um lado para outro e de repente se senta]. Mas também pode não ser, não sei.</p> <p>VENDEDOR: Você é solteira?</p> <p>TERESA: Eu pareço solteira?</p> <p>VENDEDOR: Não, não, desculpa.</p> <p>TERESA: Sou. Com experiência.</p> <p>VENDEDOR: E essa experiência pode ser sua em 10 vezes sem juro.</p> <p>TERESA: Não, não, a prazo não, não quero deixar nada pra depois.</p>
--

Aqui vemos uma rápida interação acerca da perda do “capital marital” analisado por Goldenberg (2012), visto que o marido é tido como capital e demonstração de poder na sociedade brasileira. Chama atenção o pedido de desculpas do vendedor por achar que Teresa seria solteira, como se isso fosse algum demérito, como resquícios do ideal do casamento como realização máxima feminina, que vigorou durante a maior parte do século XX como

lembra Rüdiger (2013). No entanto, Teresa segue separada, entre relacionamentos confluentes, românticos e sexuais, lutando pelas suas vontades e pelos seus desejos.

5.4.3 Tetê e o amor confluyente

Aos 16 anos, a personagem Tetê age em lógica muito diversa da mãe. Exemplo disso é o momento da primeira relação sexual da personagem que se passa no episódio inaugural da série e que foi, inclusive, a cena feita como teste para escolha da atriz que viveria a Tetê, conforme informado por Manoela Aliperti (2017), em entrevista.

Na cena, os enquadramentos se alternam entre plano de conjunto, exibindo uma visão geral do quarto, plano médio e plano próximo, com ênfase nas expressões das personagens. No quarto de Lucas, ele joga *videogame* enquanto conversa com ela que, sentada na cama, segura uma régua observando o que seria o tamanho do pênis. Ele diz que mede uns 20 centímetros, ela vê o comprimento na régua, avisa que “não vai rolar” e mostra a medida para ele com tom ameaçador: “Querida ver se fosse em você...”. Diante disso, ele se mostra confuso, informa novo tamanho diminuindo alguns centímetros, e ela exige precisão: “Não quero estacionar um ônibus na vaga de um fusca, né? E larga esse *videogame*”. Ela, então, tira a blusa, e ele vem beijá-la. Novamente, ela pergunta sobre o tamanho e obtém a seguinte resposta: “tipo um desodorante”. Ela topa e pede a camisinha.

Figura 32 – A primeira vez de Tetê

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Vista para o mar” (T01E01).

A cena se afasta, assim, do clássico modelo de romantismo muito corrente nas produções ficcionais, principalmente nas telenovelas, em que a primeira relação sexual feminina é marcada pelo clima de romance, com beijos apaixonados, melosas trocas de juras de amor e trilhas sonoras sentimentais. Na maioria das vezes, assistimos à mulher, frágil e inexperiente, ser envolvida por um homem forte e sedutor. Mas, aqui, ao som de Los Hermanos, vemos Lucas, mais passivo e inocente, ser conduzido pela força da objetiva Tetê,

que decide sobre três aspectos: (I) a decisão de transar pela primeira vez, depois de saber o tamanho do pênis; (II) o momento em que ele deve largar o jogo e vir satisfazê-la (ela tira a blusa e chama por ele); (III) o uso do preservativo. Tais resoluções surgem natural e objetivamente; em tom impositivo, com uso de verbos no imperativo: “largar esse *videogame*”; “pega a camisinha”.

Com o atraso da menstruação, eles ficam apreensivos com a possibilidade de gravidez: ele parece animado com isso; Tetê permanece confusa e preocupada. Compram teste de farmácia, e a personagem fica aliviada ao saber que não está grávida. A partir daí, estão sempre juntos, mas Tetê tem dúvidas a respeito da relação. Quando Lucas revela que a ama, ela começa a evitá-lo, finge que está viajando e vai para uma balada com um casal de amigos (Juliana e Gabriel), com o qual – pelo que podemos interpretar da cena (T01E06: “Turista acidental”) – ela se envolve.

Figura 33 – Tetê se envolve com o casal de amigos

Fonte: *Frames* de cenas do episódio “Turista acidental” (T01E06).

Embora não seja evidente, a cena dá a entender que Tetê se relacionou com Juliana e Gabriel, em uma noite no qual os três ficaram juntos e acordam no carro deste, já com o dia claro. Assim, Tetê parece tentar descobrir novas experiências e explorar sua sexualidade como “aspecto maleável do eu” (GIDDENS, 1993).

Em tempos de redes sociais, Gabriel posta no Instagram uma foto dos três juntos, causando enorme repercussão na escola e o afastamento de Lucas, bastante magoado. Em uma das conversas que eles têm, enquanto Tetê deseja retomar a relação, ele recusa mostrando como ela subestima-o: “É sempre ‘como você é criança’, ‘eu não sei se quero namorar’, ‘como você é idiota, Lucas’... Mas no final quem foi idiota foi você, né?” (T01E08: “Sonhos de uma noite de verão”).

Um tempo depois, retomam o namoro, conversam sobre fazer sexo sem preservativo e utilizar pílula, substituição que aparece no cotidiano jovem a partir de uma certa estabilidade

do relacionamento, conforme Bozon (2004). O casal tem relações no banheiro da casa, onde é flagrado por Teresa, que fica muito surpresa e briga com a filha. Tetê não informa à mãe sobre sua perda da virgindade, mas ela fica sabendo por Lucas e se magoa pela falta de confiança. Como a narrativa mostra, apesar da proximidade, Teresa sabe muito pouco da vida amorosa-sexual da filha. A avó compartilha os segredos, a geração intermediária, não.

Quando Lucas confessa que ficou com outra pessoa enquanto estavam afastados, Tetê fica muito confusa e acaba revelando ao pai, na casa do amigo Rodrigo. Este ouve, manifesta-se e sugere um namoro aberto, como se vê em cena do episódio “Prova de fogo” (T02E01).

RINGO: [...] Você quer me contar alguma coisa?
TETÊ: Quero. O Lucas ficou com outra menina. O que isso significa?
RODRIGÃO: Hummm... Namoro aberto...
TETÊ: Claro que não!!! [pausa] Você já teve?
RINGO: É... às vezes é bom, a relação precisa, né? Subir assim pra superfície para respirar um pouco de ar... e tal... Oxigênio é sempre bom.
TETÊ: Se você tiver falando do seu casamento com a minha mãe, eu prefiro não continuar.
RINGO: Não, não, não. Tô falando da vida mesmo. Da vida.

No mesmo episódio, Tetê, então, propõe a Lucas um namoro aberto, que pode ser considerado um “amor confluyente” (GIDDENS, 1993), na medida em que a sexualidade precisa ser negociada como parte do relacionamento. A sugestão é considerada por Lucas como sinal de maturidade.

TETÊ: Você quer ter um namoro aberto?
LUCAS: Isso existe? Assim na vida real?
TETÊ: Acho que não. O que é um ótimo motivo pra provar que sim, né?
LUCAS: Nossa, você tá muito...
TETÊ: Madura?
LUCAS: Sim.
TETÊ: Não é assim, agora?
LUCAS: Sim.
TETÊ: Então é sim?
LUCAS: É. Sim.
[Tetê o joga na cama e vai pra cima dele. Eles se beijam.]
LUCAS: Então significa que a gente...
TETÊ: Vai ser maduro.
[Tetê abre a gaveta e pega a camisinha.]

Com essa decisão, eles abandonam a ideia de ter relações sem preservativo e buscam ser “maduros”. A maturidade está associada a utilizar preservativos na relação sexual e ter um namoro aberto, buscando provar que é possível. Embora pareça simples para a personagem, a decisão pelo namoro aberto traz desdobramentos que também precisam ser negociados, como

explica Ana Maria (Isabela Guasco), melhor amiga de Tetê, depois de saber da novidade pela rede social de Lucas, na qual ele atualizara o *status*. Novamente, vemos a importância das redes sociais como veículo das novidades da vida das personagens dessa geração: Lucas fica sabendo que Tetê se envolveu com um casal de amigos; Ana Maria sabe do *status* do relacionamento da melhor amiga. Mostra, dessa forma, como as redes se tornaram relevantes locais de sociabilidade no cotidiano, principalmente para os jovens. A cena da conversa entre as duas amigas se passa no intervalo das aulas da escola, exibida no segundo episódio da segunda temporada (“Incêndios”).

ANA MARIA: Qual o acordo de vocês?
 TETÊ: Acordo??! É um namoro aberto, não um tratado de paz na Ucrânia!
 ANA MARIA: Tem que ter regra, Tetê. Sei lá, vocês ficarem com uma pessoa... vocês vão contar um pro outro? Ou só pode acontecer se ninguém ficar sabendo? Vocês podem ficar com uma pessoa mais de uma vez? Ou isso já é traição? Já conversaram sobre ciúmes? Vocês podem os dois ficar com a mesma pessoa?
 [Tetê vai ficando cada vez mais confusa e perdida.]
 TETÊ: Não tinha pensado nisso tudo. Agora o negócio da Ucrânia tá parecendo mais simples.
 Ana Maria ri.

Trata-se aqui de mais uma associação entre realidade e ficção, já que, em 2014, quando foi exibido o episódio, a crise da Ucrânia estava em grande destaque no noticiário internacional.⁵⁷ Essa relação tempo/espço pode ser associada a um cronotopo (BAKHTIN, 2010b) de guerra, trazendo um efeito de real a partir da interligação entre mundo real e mundo representado na ficção.

Ainda nesse episódio, a partir da provocação da amiga, Tetê procura Lucas e tenta ajustar os termos do amor confluyente deles. De forma um tanto autoritária, ela não deixa Lucas falar e passa a fixar os seus termos, sem dar margem a opiniões contrárias. Não há negociação, mas imposição da opinião de Tetê, à qual Lucas não se opõe, talvez por se considerar um tanto culpado por ter ficado com outra garota anteriormente e ter medo de perdê-la.

TETÊ: Qual é o nosso acordo?
 LUCAS: Quê?!
 TETÊ: É, Lucas. Se a gente quer que essa história de namoro aberto funcione, a gente tem que combinar o que pode e o que não pode.
 LUCAS: Ah, então, eu pensei assim...
 TETÊ [interrompe]: Tudo bem a gente ficar com quem a gente quiser. Mas a gente vai ter que contar. Tudo.

⁵⁷ A crise social e política da Ucrânia, iniciada no fim de 2013, intensificou-se em 2014. Ao buscar aliança com a Rússia, o presidente Viktor Yanukovich gerou grande insatisfação materializada em violentos protestos que tomaram as ruas.

LUCAS: Tudo?! Pedir autorização?
 TETÊ: Não, não é isso. É só... contar depois que aconteceu. Se acontecer...
 LUCAS: Eu contei, você não gostou.
 TETÊ: Eu tô aqui, não tô? [ela vai andando até ele] Namoro aberto. Sem mentiras. Combinado?
 LUCAS [suspira]: Eu tenho escolha?
 TETÊ: Tem. Só vai ter que me contar, hum?
 [Tetê dá um beijo no rosto de Lucas e sai.]

Lucas tenta contribuir com o “acordo”, mas suspira ao se dar conta que não tem escolha. Decidida, Tetê determina que eles podem ficar com outras pessoas, mas devem revelar, impondo sua opinião em um momento que deveria ser de negociação. A ascendência de Tetê frente a Lucas é característica do relacionamento entre eles e contribui para mostrar como as relações afetivas também são marcadas por desequilíbrios de poder.

Logo depois, ela conhece Henrique (Victor Mendes) em uma cena na farmácia. Os planos de enquadramento oscilam entre plano de conjunto inicialmente, para evidenciar que eles estão na fila do caixa – Henrique atrás de Tetê –, e, durante o diálogo, plano médio e plano próximo. Com fone de ouvido, enquanto escuta música da banda Los Hermanos, Tetê troca mensagens de texto com Lucas. Atrás dela, Henrique (até então desconhecido) a observa enquanto ela digita: “Tô pensando em ir na festa hoje. E você?”. Ele, então, tira o fone do ouvido dela e puxa conversa.

Figura 34 – Tetê conhece Henrique na fila da farmácia

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Incêndios” (T02E02).

HENRIQUE: Ei, se você não quiser ir nessa festa, eu tô livre hoje à noite.
 TETÊ: Se eu só quiser que desconhecidos não se metam na minha vida?!
 HENRIQUE: Henrique, prazer! Eu posso não ser considerado um desconhecido?
 TETÊ: Você pode sumir da minha frente?
 HENRIQUE: Tecnicamente eu tô atrás de você.
 TETÊ: Sabe qual é a única coisa pior do que essa cantada inadequada e imbecil? Esse raciocínio machista de que todas as mulheres tão aí pelo mundo querendo ouvir cantadas machistas, inadequadas e imbecis. [ela se vira e dá as costas pra ele]
 HENRIQUE: Desculpa, eu me antecipei. É que eu só tenho encontrado meninas inadequadas e imbecis aí pelo mundo... aí eu pensei que, de repente, sei lá... na fila da farmácia... alguém

incomum... num lugar incomum... mas foi um raciocínio imbecil. [Tetê sorri, parecendo gostar do que ouve]

HENRIQUE: É que você tava ouvindo Los Hermanos... não resisti. Não tem nada mais adequado que isso.

[Tetê se vira para ele e sorri.]

TETÊ: Prazer. Teresa. Mas posso te dar um conselho: segura essa autoconfiança. Você vai se frustrar.

HENRIQUE: Posso pedir seu telefone?

TETÊ: Desculpa, não vai rolar.

[Chega a vez de Tetê na fila.]

TETÊ [para o caixa da farmácia]: oi! É... eu queria colocar crédito. É... 11...9... [Tetê se dá conta que Henrique está ouvindo o número do telefone celular dela. Ela olha pra trás e o encara sorrindo. Henrique, claro, está gravando o número dela no celular dele. Ela olha de novo para o atendente do caixa e continua a dizer o número.]

A abordagem de Henrique deixa Tetê profundamente irritada. Cansada de piadas “machistas, inadequadas e imbecis”, ela reclama, sente-se invadida na sua intimidade, fala tudo que tem vontade e depois lhe dá as costas, buscando ignorá-lo. Henrique lhe pede desculpas e procura ser mais gentil, fazendo-a sentir-se especial, momento em que ela começa a sorrir, como sinal de aprovação e reconhecimento, principalmente pela compatibilidade do gosto musical, que serve de ponto de partida para a paquera. Assim, ela se apresenta para Henrique, mas não revela o seu número de telefone, só obtido quando ela informa à atendente da farmácia.

A cena é indicativa do contexto histórico marcado pelo maior debate público sobre assédio em uma dinâmica caracterizada pela difusão de ideias feministas em busca de maior equidade entre homens e mulheres. O cronotopo (BAKHTIN, 2010b) com sua densidade da relação tempo/espaço – elementos entendidos como construções sociais que se constituem concomitantemente – repercute na relação das personagens e serve de referência para a situação/conflito que eles vivenciam. Tetê é parte de uma geração que se mostra intolerante diante de desrespeito de “cantadas inadequadas”, que, durante muito tempo, foram “aceitas” socialmente, silenciando-se acerca do desconforto que essas abordagens proporcionavam. Nos dias atuais, a voz feminina reverbera e aqui essa voz social ganha coro na personagem adolescente, em intensa conexão e resposta com o discurso social acerca do empoderamento.

Após adaptar sua abordagem aos novos tempos, Henrique manda mensagens para Tetê e eles estabelecem contato com muita frequência via celular, nova forma de aproximação romântica/sexual em tempos líquidos (BAUMAN, 2004), sobre o que Tetê confia a Ana Maria certo estranhamento no episódio “A banda mais bonita da cidade” (T02E03):

TETÊ: Nunca fiz isso antes... ficar com alguém por mensagem.

ANA MARIA: Nesse caso, você é a exceção.

TETÊ: Conhecer alguém sem olhar no olho, Ana Maria... parece de mentira.

Das mensagens via aplicativos, eles passam a ter alguns encontros reais com envolvimento sexual. Logo ele se declara apaixonado, mas ela termina tudo, alegando que tem um namorado que ama, o que demonstra certa fluidez entre os modelos de “amor romântico”, no qual, em tese, se preserva a exclusividade sexual, e o “amor confluyente”, cuja negociação da sexualidade impera, possibilitando manter relacionamentos simultâneos. Embora atraída por Henrique, a personagem começa a ter receio da insistência na abordagem, preferindo manter-se somente com Lucas.

Embora não faça parte da enunciação da série, o lema “Meu corpo, minhas regras”⁵⁸ poderia ser considerado o mote da personagem Tetê. Segura de si, ela se permite novas experiências conforme seu desejo. A opção pela iniciação sexual, o uso da camisinha, a curiosidade pela exatidão do tamanho do pênis, o namoro aberto são atitudes de uma adolescente tentando se descobrir em meio a uma conduta questionadora e reflexiva (GIDDENS, 2002), em que tudo é novo. Ao mesmo tempo, com acesso a muita informação, Tetê parece já saber muito e ter desejo de saber (e conhecer) ainda mais, exercendo um controle objetivo sobre sua trajetória:

Em uma sociedade altamente reflexiva, assistindo à televisão e lendo [além da internet, cuja difusão foi posterior à obra], elas [as adolescentes] entram em contato e ativamente procuram numerosas discussões sobre sexo, relacionamentos e influências que afetam a posição das mulheres. Os elementos fragmentários da ideia do amor romântico a que estas garotas se afeitam, buscando deter um controle prático de suas vidas, não estão mais inteiramente ligados ao casamento (GIDDENS, 1993, p. 63).

O namoro de Tetê com Lucas muitas vezes mais se assemelha a uma amizade, como, aliás, parece ter acontecido com o relacionamento de Teresa e Ringo. De toda forma, o namoro persiste até o episódio “Um bonde chamado desejo” (T02E08), no qual ela decide terminar o namoro em um discurso, à primeira vista, muito maduro e sensato.

TETÊ: Às vezes, quase sempre, ser honesto com a gente mesmo é muito difícil. Mas negar o óbvio é burrice. Faz tempo que a gente é só amigo. [Lucas a olha com o semblante triste] Talvez a melhor parte da nossa relação tenha sido isso. Você é o cara mais divertido e confortável que eu conheço... [...] Eu sinto um conforto existencial do seu lado. Porque namorar mesmo... namorar... a gente não namora faz tempo, né? Só a gente não percebeu, mas tudo bem, acontece... com todos os casais...

No entanto, quando, na mesma cena, Lucas e Ana Maria, sua melhor amiga, declaram-se apaixonados um pelo outro, Tetê busca revogar sua decisão pelo fim do namoro e não

⁵⁸ A frase “Meu corpo, minhas regras” viralizou como *hashtag* na internet, principalmente a partir de um vídeo publicado em novembro de 2015, em que atores como Barbara Paz, Julia Lemmertz, Nanda Costa, Alexandre Borges refletem sobre a gravidez e o direito da mulher de dispor sobre seu corpo. Esse vídeo foi uma resposta a ataques à *fanpage* do filme *O olmo e a gaivota*, misto de documentário e ficção, que tematiza gravidez e aborto.

aceita a “traição”, declarando: “Eu não aceito. Eu não autorizo. Não. Eu retiro o que eu disse. Vocês não podem ficar juntos, você ainda é meu namorado, tá?” Sentindo-se traída, vai procurar consolo na casa de Rodrigoão, local onde se refugia com frequência quando se sente triste ou chateada.

<p>RODRIGÃO: Eu não quero saber exatamente o que aconteceu, mas... eu quero ajudar. TETÊ: O Lucas e a Ana Maria são dois escrotos que resolveram me trair e ficar juntos. RODRIGÃO: Bom... isso é... [ele senta-se no chão, perto dela] é um ponto de vista. Por outro lado, eles se apaixonaram e resolveram ser honestos com você. TETÊ [irritada]: Acho que a honestidade tá supervalorizada. RODRIGÃO: Ah, cala a boca, Tetê... [ele ri] você não ia terminar com ele? [Tetê olha para Rodrigoão boquiaberta] TETÊ: Você me mandou calar a boca? RODRIGÃO: Relax... é só meu jeitão assim, meio... de falar, sabe? [pausa] Você tá puta assim porque você perdeu o controle, sabe?</p>

Tetê não admite a perda do namorado, embora desejasse o fim do namoro, e, ao ser confrontada por Rodrigoão, fica brava. Confusa, tenta beijá-lo, e ele se esquivava da aproximação dela e logo depois procura Teresa para contar-lhe o ocorrido. Com a morte de Ringo, Tetê se aproxima muito de Rodrigoão, como uma figura masculina com a qual ela se identifica e busca entendimento. É por meio dos diálogos com essa personagem que Tetê se dá conta que não precisa cursar faculdade naquele momento e decide fazer uma viagem com a poupança deixada pelo pai, decisão que encerra sua trajetória na trama.

De forma resumida, podemos perceber a construção de um *ethos* empoderado e curioso no que se refere à vida afetiva-sexual. Com a sexualidade aflorando, Tetê procura descobrir novas experiências afetivas e sexuais: vivencia experiências com um casal de amigos e inicia a vida sexual com pragmatismo e objetividade, sem fantasias românticas ou juras de amor eterno. Mesmo em tempos de sexualidade plástica, ou seja, desassociada da reprodução, ela vivencia o risco de uma possível gravidez, logo descartada. Sua ascendência sobre Lucas é enfaticamente marcada: a relação entre eles transita entre amor romântico e confluyente, assemelhando-se a uma amizade, como identificado pela personagem. Entre afastamentos e reaproximações, ela decide ter um namoro aberto, mas impõe as condições do “acordo” de forma autoritária, excluindo a necessidade de monogamia como base do relacionamento, o que se assemelha mais fortemente ao amor confluyente. Logo depois, envolve-se com Henrique e, em um momento de carência afetiva, tenta beijar Rodrigoão, amigo do falecido pai e figura masculina de destaque na sua trajetória.

5.4.4 Teresinha: outra primeira vez

Por meio do discurso de Teresinha, sabemos que a personagem teve um passado rebelde e contestador, e que viveu a época da contracultura. Como exemplo, em uma das cenas do episódio “A morte do caixeiro viajante” (T02E04), vemos Tetê e Teresinha debatendo sobre o namoro aberto: enquanto a primeira considera o relacionamento complicado como se fosse novidade, Teresinha rebate: “Complicado nada. Amor livre era um dos meus dois lemas nos anos 70”.

Contudo, ao se apaixonar por Rodolfo, o falecido marido, contentou-se com uma vida pacata, dividida entre cuidados com o marido e os filhos e o trabalho de costureira, que, ao que parece, era exercido no lar. Engravidou aos 16 anos e não cursou faculdade. Durante um diálogo com o amigo Nelson ao fim da aula de hidroginástica, no episódio “Sonhos de uma noite de verão” (T01E08), a personagem rememora a circunstância em que conheceu Rodolfo, o grande amor.

TERESINHA: Eu lembro disso quase todo dia. Foi numa piscina assim, Clube Atlético, cheio de gente. O Rodolfo nunca soube puxar conversa, aí eu perguntei se ele tinha namorada. Ele começou a falar de todas as namoradas que ele tinha tido. Aí eu falei para ele que eu ia afundar a cabeça dele na piscina se ele não ficasse quieto. Aí ele disse que se ele me beijasse ele também ia ficar calado. Eu gostei. [Teresinha fica meiga, brinca com as mãos na água] Dei um beijo nele na frente de todo mundo.

O inocente diálogo narrado por Teresinha remonta ao final dos anos 1960, diante das marcas temporais presentes na diegese. Trata-se de uma época ainda muito caracterizada pela submissão feminina e pela obrigação social do casamento como marcador de um *status* e realização, conforme analisam Lipovetsky (2000), Illouz (2011) e Rüdiger (2013).

Também pela dinâmica da narrativa, percebemos que o relacionamento vivido parece se assemelhar a um amor romântico, pela formação do vínculo duradouro, com intenção de constituir família e manter a convivência “até que a morte separe”, como aliás acontecera.

Embora se configure incompatível o passado rebelde/contestador de amor livre e a adequação ao ideal de vida familiar classe-média pelo ideal do amor romântico, tais contradições, ao que parece, também contribuem para compor a riqueza da personagem.

Teresinha revela para as familiares a sua dificuldade com a morte do marido e o vazio deixado por este, com o seu tom debochado e repleto de duplo sentido ao enunciar no episódio “Vende-se” (T01E10): “eu que achava que ia conseguir ir em frente depois que seu avô morreu... consegui mesmo. Só que até dá pra preencher o dia com um monte de coisas, mas de noite o buraco tá lá. [pausa] Tô falando buraco metaforicamente.”

Ao desenvolver um trabalho etnográfico sobre a memória dos idosos, enfocando suas casas, a antropóloga Maria Leticia Ferreira (2006) destaca a recorrência da tematização da solidão da noite nas narrativas dos mais velhos. Nas suas palavras:

A noite, como argumentam os idosos entrevistados, é o momento em que suas mentes mais se veem povoadas por cenas e vultos do passado. Talvez por ser o tempo do recolhimento, vivido em máxima intimidade e individualização. O silêncio instaurado pela noite pressupõe essa reclusão do sujeito consigo mesmo, logo, com suas recordações. Noções como as de solidão e saudade são articuladoras desse estado de plena vivência das recordações. Entre os pesquisados, as referências à noite como ‘horas de divagações’ vêm associadas a sentimentos de ansiedade e angústia, sensibilidade associadas à constatação da irreversibilidade do passado e das descontinuidades do presente. (FERREIRA, 2006, p. 210).

Agora viúva, sobrevive a memória de um tempo bom e a saudade da companhia do marido. Durante uma faxina com a diarista Georgete (Maristela Chelala), Teresinha resolve doar as roupas do falecido marido, oferece-as a Georgete, que recusa porque “roupa de defunto é mau agouro”. No rádio, toca uma música que aflora recordações. Teresinha pede para aumentar o volume, a diarista, então, vai e, ao retornar, vê a personagem em um devaneio, de olhos fechados, dançando com um paletó de Rodolfo.

Figura 35 – Teresinha em meio a suas lembranças

Fonte: *Frame* de cena do episódio “Vista para o mar” (T01E01).

Teresinha continua mantendo respeito pela memória do marido e evoca várias lembranças ao longo da narrativa. Em uma data especial mostrada em cena do episódio “A flecha preta do ciúme” (T01E03), vai ao cemitério visitar o túmulo e fica muito brava ao encontrar flores frescas. Atribui a “alguma vagabunda” com quem o falecido marido teria tido um caso extraconjugal. Procura o administrador do cemitério tentando descobrir a autoria e até contrata um detetive a quem revela, com ar de surpresa pelo acontecido, que “o Rodolfo era um santo. Ele nem punha o telefone no cheque do supermercado para a caixa não

desconfiar que ele tava com segundas intenções. Mas você sabe, né? Quanto maior é o milagre, mais o santo desconfia”.

Em outra cena do mesmo episódio, Teresinha conversa com o detetive pelo telefone depois de procurar sem sucesso alguma prova de traição: “Vasculhei tudo aqui, não dei nenhum avanço. Rodolfo era tão comportado que no fundo eu tô desconfiada que ele era meio chato”. Descobrem, então, que a filha Teresa havia levado as flores.

Ao que parece, o único “desvio de conduta” do falecido foi ter deixado uma dívida em decorrência de impostos, o que acarreta graves problemas para Teresinha, como analisamos no capítulo seguinte. Por ora, é de se registrar que a viúva toma ciência da dívida pelo amigo de Rodolfo, Nelson, que passa a fazer aulas de hidroginástica na turma dela e logo ficam muito próximos, como mostramos na análise do capítulo anterior.

Encantada com a presença de Nelson, Teresinha chega a comentar que gostaria de passar mais tempo juntos e que sente “falta uma energia masculina” no episódio “O inferno são os outros” (T01E04). A proximidade entre os dois aumenta até que, no episódio “Sonhos de uma noite de verão” (T01E08), Teresinha beija Nelson, que se revela ser gay, informando-lhe sobre todo o drama da sua vida secreta, em que demorou a assumir sua sexualidade. No início da segunda temporada, Nelson começa um relacionamento sério com Arnaldo (Ary França), o que deixa Teresinha com muito ciúme, chegando a chamá-lo de “encosto”.

Teresinha tem a autoestima elevada e acredita que os homens sempre se interessam por ela. Comenta sobre a beleza do pedreiro Pedro (Eduardo Estrela) que realiza reforma em sua casa. Sente-se atraída por Rodrigão durante uma breve estada na casa dele, mas uma investida mais forte da parte dela não encontra reciprocidade, o que a deixa muito constrangida, percebendo que a atração fora uma ilusão.

No episódio “Dinâmica de grupo” (T02E06), sua vida amorosa, no entanto, renasce com a chegada de Waltércio, advogado que entra na trama para cuidar do processo de inventário dos bens de Ringo, gerando ricas situações com o desenvolvimento do romance e da sexualidade na terceira idade. Depois de uma consulta profissional, ele convida Teresinha para um encontro, o que a deixa um tanto insegura. Mas, depois do incentivo da neta, que a prepara para esse novo momento em uma interessante troca de papéis, Teresinha sai confiante. Ao chegar ao restaurante para um almoço, o garçom informa que Waltércio ainda não chegou e conduz Teresinha até uma mesa. A personagem revela que prefere sentar em outra mais perto da porta, mas o funcionário aponta para a mesa do cliente habitual. Teresinha, então, faz menção de sentar-se, e o garçom novamente a impede, avisando que é

“essa é a cadeira é do seu Waltércio”. Teresinha, enfim, senta na cadeira indicada pelo garçom, já um pouco irritada com tantas intervenções e convenções, e faz o primeiro pedido.

TERESINHA: Me traz um conhaque e um porção de pastel.
 GARÇOM: Pastel?!
 TERESINHA [brava, levantando-se da cadeira]: Pastel!
 GARÇOM: Seu Waltércio não come fritura.
 TERESINHA: Ah, não??
 GARÇOM: Não!
 [Teresinha aborrecida senta-se.]
 GARÇOM: Com licença. [O garçom se retira]
 [Teresinha pendura a bolsa na cadeira e ajeita o cabelo. Coloca o guardanapo no colo e olha para trás, para ver a porta. O garçom retorna trazendo o conhaque.]
 TERESINHA: Obrigada. Você diria que eu tô sexy sem ser vulgar?
 GARÇOM: Como??
 TERESINHA: Sexy [ela joga o cabelo para trás] sem ser vulgar [fica mais comedida].
 [O garçom parece sem graça. Balança a cabeça para o lado.]
 GARÇOM: Com licença. [e sai]
 [Teresinha bebe conhaque.]

Assim, lisonjeada por ser alvo do interesse masculino, Teresinha chega ao restaurante bem disposta e animada, mas começa a irritar-se com o atraso e as normas do seu pretendente. O enunciado “*sexy sem ser vulgar*” se associa a uma expressão muito corrente entre os jovens, que adquire nova significação na fala de uma senhora, gerando estranhamento ao garçom e estabelecendo dialogia com a prática social. Quando Waltércio enfim chega, mais de quarenta minutos depois⁵⁹, Teresinha parece cansada de esperar e informa que vai embora.

WALTÉRCIO: Olá!!
 TERESINHA [levantando-se]: Olá, adeus, já estava indo embora.
 WALTÉRCIO: Mas... eu tive uns probleminhas no escritório. Desculpa.
 TERESINHA [dedo em riste]: Ninguém pode deixar uma mulher tanto tempo esperando.
 WALTÉRCIO: Olha... mas isso é um machismo às avessas. Que coisa surpreendente!
 TERESINHA: Já queimei minha cota de sutiãs. Agora convém ser o sexo frágil.
 WALTÉRCIO: Olha... mas o que são uns minutinhos... diante de uma vida inteira que a gente teve sem se conhecer... hein? Senta! [ele faz um gesto com a cabeça para o lado]
 TERESINHA: Não!
 WALTÉRCIO: Escuta aqui! Não se faz de difícil não, que eu não sou esse tipo de homem.
 TERESINHA: E eu não sou o tipo de mulher de voltar atrás. Me levantei. Não sento de novo.
 [Teresinha pendura a bolsa no ombro, se vira e sai caminhando em direção à porta.]
 WALTÉRCIO: Vem cá... Vem cá... [Ele vê que ela não volta e vai atrás. Alcança Teresinha na porta. Ela abre a porta.]
 WALTÉRCIO: Tá bom!!
 TERESINHA: Tá bom, o quê?
 WALTÉRCIO: A gente fica aqui de pé. [se vira para procurar o garçom] ôoo... Guilherme! [O garçom se aproxima e fica a postos para anotar o pedido.] A gente vai ficar de pé hoje, tá? Vamos fazer diferente hoje. Pra mim, o de sempre. E pra madame?
 TERESINHA: Um conhaque, por favor.
 WALTÉRCIO [olha para o garçom e olha para Teresinha novamente]: Um conhaque?!

⁵⁹ Conforme indica o *lettering* da cena.

TERESINHA: Você não bebe?! Eu não confio em quem não bebe, hein?
 WALTÉRCIO: Bom... eu não confio em mim quando eu bebo.
 TERESINHA: Você está se referindo ao meu *sex appeal*? Pode ser direto, pode falar, não sou de fazer jogo. Hoje em dia não tem nada mais sedutor do que a sinceridade.
 [Waltércio olha para ela animado, depois olha para o garçom com ar de cumplicidade e balança a cabeça negativamente, parecendo desaprovar a graça da acompanhante]

Figura 36 – Teresinha e seu primeiro encontro: interdições

Fonte: Frames de cena do episódio “Dinâmica de grupo” (T02E06).

Aqui os planos se alternam entre plano de conjunto em um primeiro momento, seguidos de plano americano e plano próximo. O primeiro encontro romântico das personagens inicia com uma disputa e não na harmonia pretendida pela situação. Sentindo-se desrespeitada pelo atraso, Teresinha se mostra firme na decisão de ir embora, ao passo que Waltércio parece não perceber que está sendo autoritário com aquela que deseja conquistar. Teresinha, ofendida pela espera e pelas interdições a que, a princípio, se submeteu, ergue sua voz e enuncia: “E eu não sou o tipo de mulher de voltar atrás. Me levantei. Não sento de novo”, enquanto caminha para a saída do estabelecimento.

Em uma cena breve, a quantidade de verbos no imperativo (“Senta!”, “Escuta aqui!”, “Não se faz de difícil”, “Vem cá!”) impressiona, justificada pela suposta “superioridade” assumida por Waltércio, “naturalizada” nas relações interpessoais do cotidiano e aprendida no processo social cujas lógicas apontam a vinculação do homem com a posição de mando, conforme Alves e Pintanguy (2007, p. 55): “O ‘masculino’ e o ‘feminino’ são criações culturais e, como tal, são comportamentos apreendidos através do processo de socialização que condiciona diferentemente os sexos para cumprirem funções sociais específicas e diversas”. Para elas, a separação de papéis mascara uma hierarquia atravessada por relações de poder, como se mostra nessa cena.

Percebendo que o encontro acabaria frustrado, Waltércio adota outra postura mais conciliadora: procura aplacar a crise sugerindo fazer a refeição de pé. Ao acionar a leveza e o bom humor pela inusitada proposta, mostrando que a presença dela é mais importante que as

convenções sociais, o advogado obtém o que deseja: ela resolve ficar. Como se vê, o autoritarismo dele não funciona com Teresinha, que, conforme fica evidente no decorrer dos episódios, foi ativa no movimento feminista, a favor das liberdades individuais e do amor livre antes de se casar.

Acusada de machista, ela declara: “Já queimei minha cota de sutiãs. Agora convém ser o sexo frágil”. O sentido de tal enunciação parece apontar para um certo cansaço diante da luta de ter que se impor como mulher em busca de uma igualdade. Seu momento de vida indica uma expectativa de gentileza, respeito e acolhimento, que demoram a aflorar no encontro, mas, enfim, emergem e a conquistam, diante da mudança do tom do seu acompanhante. Sua personalidade autoconfiante e animada conduz situações de humor leve e despretenso diante da sua referência ao *sex appeal* atraente, “sexy sem ser vulgar”, destoando de uma cobrança social exagerada pelo corpo magro e jovem como capital (GOLDENBERG, 2007).

Em um intertexto, a personagem repete a enunciação da neta: “Hoje em dia não tem nada mais sedutor do que a sinceridade”, com intenção de conquistar o parceiro e ganhar elogios. Assim, o encontro é bem sucedido, porém Teresinha fica confusa porque não houve contato físico, como ela compartilha com o casal Nelson e Arnaldo em uma cena na cozinha da casa, onde bebem chá sentados à mesa, ainda no episódio “Dinâmica de grupo” (T02E06).

ARNALDO: Eu tô tão contente por você, Teresinha.

NELSON: Eu não acredito nessas atitudes impulsivas... Vocês vão me desculpar.

TERESINHA: Você já tá casado aí com esse encosto e vem me julgar.

NELSON [bravo]: Que encosto...

ARNALDO: Encosto, mas muito macio, né, amor?

NELSON: é, é...

TERESINHA: De qualquer maneira alguma coisa deu errada... Será que foi esse cabelo?

NELSON: Escuta, você usou aquele laquê francês que eu te dei?

TERESINHA: Nelson!! Ele nem me beijou! Onde é que já se viu?

ARNALDO: Comigo, o Nelson foi igualzinho. Me enrolou até chegar até as vias de fato.

NELSON: Eu não enrolei ninguém. Cada um tem seu tempo.

TERESINHA: Me diz uma coisa, vocês lembravam como eram essas vias de fato antes de voltarem a praticar?

NELSON [revira os olhos]: Teresinha, que pergunta!! Isso é que nem andar de bicicleta. Ninguém esquece.

ARNALDO: Não importa o quanto você sabe. Sempre pode ser atropelado. [olha para Nelson apaixonado]

No seu discurso, vemos que Teresinha associa a falta de beijo ao insucesso do encontro, como se Waltércio não tivesse gostado dela. No entanto, prevendo uma possível continuação da relação, ela questiona os amigos a respeito da sexualidade, deixando clara sua

insegurança quanto ao tema. Para desespero da viúva, no entanto, Waltércio passa muito tempo sem dar notícias, e ela desanima e fica mal, procurando explicações, como vemos durante uma aula de hidroginástica no episódio “Um bonde chamado desejo” (T02E08).

PROFESSORA: Vai, Teresinha, tentando alcançar o pé.
 TERESINHA: A cada ano que passa eles vão ficando mais distantes de mim. Como os homens.
Lettering: TERESINHA, sexta-feira, 11h37
 [Nelson chega.]
 NELSON: Oi, gente!!
 PROFESSORA: Oi! Em duplas...
 [Nelson fica em dupla com Teresinha. Fica por trás dela, alongando os braços.]
 NELSON: Oi, Teresinha!
 TERESINHA: Que atraso, Nelson! Aposto que foi o Arnaldo que fez isso.
 NELSON: Também tava morrendo de saudades de você.
 TERESINHA: Eu tomei uma decisão e vou procurar o Waltércio.
 NELSON: Isso!! Liga de novo.
 TERESINHA: Que liga nada!! Vou lá pessoalmente. Não tenho mais idade pra ser deixada no vácuo.
 NELSON: Assim de surpresa?
 TERESINHA: Surpresa é eu não ter feito isso antes, né, Nelson?
 NELSON: Ai, acho que pode ser pior, pode ser que...
 TERESINHA [interrompendo]: Tenha outra?
 PROFESSORA: Trocou!!
 [Nelson vem pra a frente de Teresinha e eles retomam o movimento.]
 NELSON: Pode ser que... ele não queira ficar com você. Que seja tarde demais, entendeu? Homem nessa idade prefere mulher mais nova, Teresinha.
 TERESINHA: Sorte a sua ter encontrado o Arnaldo apesar da tua idade...
 NELSON: Ai... compensação por toda essa minha vida sozinho, né?
 [Teresinha puxa os braços dele com força e ele faz careta de dor.]
 TERESINHA: A cada ano que passa as coisas só vão piorando, né?
 NELSON: Piorando, piorando... uma hora acaba.
 TERESINHA: Eu vou acabar de pé!!!
 NELSON: Isso!
 TERESINHA: Nunca é tarde pra uma mulher cheia de vida... Eu vou lá. Nem tenta me convencer do contrário...
 NELSON: eu não...

A pouca flexibilidade do corpo dificultando alcançar os pés é tomada como analogia para o afastamento dos homens em relação às mulheres idosas, o que Nelson, de forma crua, enuncia: “homem nessa idade prefere mulher mais nova”, buscando alertar a amiga para o fato de Waltércio poderia já ter outra pessoa, mais uma vez, em dialogia com a vida social caracterizada pela feminização da velhice, a grande quantidade de viúvas e o fator cultural da preferência masculina dos idosos pelas mulheres mais jovens.

Mesmo assim, determinada, Teresinha vai até o escritório do advogado, segue-o, escondida, até uma cafeteria, onde ele encontra uma mulher mais jovem, abraçam-se e sentam juntos em uma mesa. Acreditando tratar-se de uma namorada, Teresinha promove um escândalo, influenciada pela conversa anterior com Nelson, que, aliás, surge nessa nova cena

como intertexto. Quando perguntada sobre como tem passado, Teresinha responde: “Tentando alcançar o pé, mas cheia de vida”. Ele pede desculpa, disse que precisavam conversar, mas ela irredutível, mostra-se muito brava e acusa-o de ser “o tipo que namora menininha que pode ser sua neta... Só pra fingir que te resta um pouquinho de virilidade. Aproveita. Porque essa virilidade tá acabando. Ou então já acabou!”. Com paciência, embora constrangido, ele apresenta-a à filha Joana, que convida Teresinha para sentar com os dois. Teresinha, então, enuncia: “Você tá falando, eu só tô ouvindo o som do meu constrangimento. Eu vou até ali morrer de vergonha. Depois a gente se fala, né? Ou não”.

Figura 37 – Teresinha: confronto e constrangimento

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Um bonde chamado desejo” (T02E08).

O mal entendido deixa Teresinha muito envergonhada. Ela sai desnorteada, entra numa loja e furta objetos.⁶⁰ Tempos depois, Waltércio liga para ela e marcam um novo encontro, para o qual ela fica ainda mais ansiosa, como se percebe nessa cena do episódio “Navegar é preciso” (T02E10), que se passa na cozinha da casa antes das oito horas da manhã, quando Teresinha bebe conhaque e toma café.

TERESA: Onde é que você vai vestida assim essa hora?
 TERESINHA: Waltércio me convidou pra tomar o café da manhã com ele.
Lettering: AS 3 TERESAS, quinta-feira, 07h43
 TERESA: Hummm... Isso explica porque que você já tá tomando o seu café.
 TERESINHA: Eu como antes pra durante eu conseguir fingir que eu quase não como [ela ri].
 TETÊ: É, vó, pelo menos alguém nessa casa tem vida sentimental. [...]
 [Instantes depois, Teresinha volta pronta para sair, já com a bolsa no ombro.]
 TERESINHA: Ainda é deselegante transar no primeiro encontro?
 TERESA: A essa hora da manhã, talvez, né?
 TERESINHA: Eu tô bem? É uma pergunta retórica. Diz o que eu quero ouvir.
 TERESA: Tá ótima.
 [Teresinha sorri e sai de cena feliz.]

⁶⁰ Teresinha tem dois episódios de furtos, sempre depois de grandes traumas/decepções. Quando Nelson a deixa sozinha em um baile, ela vai a um posto de gasolina, onde faz um lanche e depois tenta furta itens. Depois do constrangimento com Waltércio, furta uma loja de bolsas e acessórios, levando carteiras e bijuterias, mas é seguida pelo segurança e pega em flagrante. Nelson e Arnaldo a socorrem e contam à filha Teresa. A personagem tem traços de cleptomaníaca, ao que parece como escape para situações tensas.

O vício do conhaque é um problema para Teresinha, embora ela não se dê conta. Acionando a chave do humor, no último episódio da série, a filha lhe pergunta se ela ainda bebe, ao que ele provoca: “Claro que não. Parei no mesmo dia que você parou de fumar”.

O enunciado “Ainda é deselegante transar no primeiro encontro?” reforça o seu desejo de reativar a vida sexual, mais uma vez causando surpresa pelo deslocamento com o *ethos* pré-discursivo esperado de seu papel de avó. No entanto, o encontro deles é em um parque, enquanto fazem uma corrida. Teresinha, esbaforida, reclama da escolha:

TERESINHA: Achei que a gente ia tomar só um café... conversar, ouvir você me pedir perdão... nós íamos nos tornar bons amigos e terminar comemorando no boliche. [ele ri] Eu nunca ia imaginar que ia ser esse teste ergométrico...

VALTÉRCIO: Na nossa idade, não dá pra perder mais tempo, né?

TERESINHA: Exatamente por isso que eu não vejo o menor sentido em gastar fôlego com esse tipo de coisa.

VALTÉRCIO: Mas o meu médico falou que eu preciso liberar endorfina, porque senão...

TERESINHA: Não tem um jeito menos saudável, mais seguro de fazer isso?

VALTÉRCIO: Até tem. [ele beija Teresinha]

[Depois do beijo, Teresinha olha pra ele com ar apaixonado.]

TERESINHA: Esse é o tipo de coisa em que vale a pena gastar o resto do nosso fôlego.

VALTÉRCIO: E será que você tem ainda um pouquinho de fôlego pra me responder se a gente pode ser mais do que bons amigos...? hum?

Figura 38 – Waltércio e Teresinha: liberando endorfina

Fonte: Frames de cena do episódio “Navegar é preciso” (T02E10).

Trata-se de uma cena que evidencia o discurso das prescrições do envelhecimento ativo: “na nossa idade”, “fôlego”, “saudável”, “liberar endorfina” tematizam a lógica da privatização da velhice (DEBERT, 2012), associada à necessidade do exercício físico, reiterada por Waltércio ao afirmar “o meu médico falou que eu preciso liberar endorfina, porque senão...” As reticências aqui indicam o silenciamento diante da consequência da recusa da conduta: problemas de saúde mais graves ou até a morte. Na sua autogestão, ele assume a responsabilidade pela saúde e prefere correr, mas Teresinha reclama e ele, então, beija-a – outra maneira saudável de liberar endorfina: “Esse é o tipo de coisa em que vale a pena gastar o resto do nosso fôlego”, diz a viúva, já encantada, ao que vemos, pela segunda vez na vida.

Enfim, o romance entre eles se firma, começam a andar sempre juntos e a frequentar o boliche com os amigos dela. No entanto, Waltércio revela que é alcoólatra em recuperação e Teresinha, amante do conhaque nas mais variadas horas, parece uma ameaça constante para sua sobriedade, de forma que ele chega a enunciar que terá “que decidir entre ficar sóbrio e namorar você”, no episódio “Navegar é preciso” (T02E10). Em outra cena, em um restaurante, tornam-se ainda mais evidentes os sérios problemas dela com a bebida, visto que, após prometer não beber nunca mais, pede uma bebida ao garçom.

TERESINHA: E se eu não beber mais?

WALTÉRCIO: Você faria isso por mim?

TERESINHA: Eu nunca pensei que isso fosse me acontecer de novo.

WALTÉRCIO: O quê? Ser pedida em namoro?

Lettering: TERESINHA, sexta-feira, 12h47

TERESINHA: Não. Claro que não. Se você visse como os homens me olham... você ia saber que isso é fácil. Eu tô falando do que eu tô sentindo.

WALTÉRCIO: E o que você tá sentindo?

TERESINHA: Ai, Waltércio... Eu não sou boa de romantismo... Acho que eu tenho mais facilidade pra pornografia.

[Eles riem.]

WALTÉRCIO: Será que é tão difícil assim dizer que você tá se apaixonando por mim?

TERESINHA: Pra uma mulher da minha idade, é difícil.

WALTÉRCIO: Você não é uma mulher da sua idade.

TERESINHA: Eu não vou beber nunca mais. Por você.

WALTÉRCIO: Eu sei. [ele se levanta e dá um beijo nela por cima da mesa]

TERESINHA: você me dá licença um pouquinho... que nessa idade, qualquer tensão extra, a bexiga já responde.

[Eles dão gargalhadas. Teresinha levanta. Chega até o garçom que está anotando o pedido em outra mesa.]

TERESINHA [para o garçom]: Me dá um conhaque. Duplo. Leva no banheiro.

GARÇOM: Banheiro?!

Teresinha não assume que está se apaixonando e justifica: “Pra uma mulher da minha idade, é difícil”, ao que Waltércio retruca: “Você não é uma mulher da sua idade”, enunciado que traz diversos significados. Pode se assemelhar a um elogio, como se ela não aparentasse a idade que tem física e psicologicamente, por ser animada e agir de acordo com o envelhecimento ativo. Dá a entender, assim, que Teresinha não se enquadra no que seria esperado de uma mulher da idade dela, o que retoma a questão do borramento de fronteiras entre faixas etárias e estilos de vida, pois Teresinha muitas vezes têm atitudes mais ligadas aos jovens (rebelde, fuma maconha, furta lojas, excede-se na bebida, etc.).

Embora a personagem seja contra romantismos e alegue que gosta mais de pornografia, em outro diálogo ela confessa sua insegurança apesar das brincadeiras sobre sexo. Como vemos no episódio “Como se fosse a primeira vez” (T02E12), Teresinha confidencia seus medos ao amigo Nelson na piscina da hidroginástica, na qual eles conversam sozinhos ao fim da aula.

TERESINHA: O Valtércio... ele me irrita um pouco, mas dizem que o segredo do sexo tá na tensão.
 NELSON: Uai, já rolou sexo e você não me contou?
Lettering: TERESINHA, segunda-feira, 11h21
 TERESINHA: Não, ainda não, porque eu tô muito insegura, já faz muito tempo... Eu fico fazendo assim a expansiva, mas eu tô morrendo de medo... Parece que eu nunca fiz isso.
 NELSON: É, as pessoas esquecem, né, Teresinha... que depois dos 60 a gente continua tendo prazeres, afetos...
 TERESINHA: Nada!!! Não tô falando esse papo autoajuda. Eu tô com medo do Valtércio tá com a validade expirada.

Enquanto Nelson procura apoiar a amiga sobre os sentimentos e as questões afetivas, Teresinha, com seu jeito debochado e direto, interrompe-o: “Não tô falando esse papo autoajuda”, e revela seu receio de que o namorado não tenha mais ereção. A associação de “papo autoajuda” com “prazeres, afetos” reforça a negação “do sentimentalismo”, como marca das três Teresas.

O relacionamento que se consolida entre Waltércio e Teresinha tem características do amor romântico, com planos de vínculo forte e durável, conforme se pode ver pelos enunciados: “Hoje é o primeiro dia do resto de nossas vidas” e “A gente ainda vai fazer um monte de coisa juntos”. O erótico, contudo, também é componente importante para Teresinha, que volta a ter vida sexual ativa com o recurso dos medicamentos, que também contribuíram para prolongar a vida sexual dos idosos, aliado a mais investimentos na saúde de acordo com a lógica do envelhecimento ativo e da erotização da velhice (BRIGEIRO, DEBERT, 2012).

A cena do encontro sexual que se dá no quarto de Teresinha ilustra o homem recorrendo a um medicamento e a tensão inicial de Teresinha diante da expectativa, conforme exibido no episódio “Como se fosse a primeira vez” (T02E12).

Figura 39 – Primeira noite de Teresinha e Waltércio

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Como se fosse a primeira vez” (T02E12).

Em plano detalhe, vemos a mão de Waltércio com um comprimido entre os dedos. O enquadramento se expande para o plano de conjunto e vemos a personagem recostada na cabeceira da cama de Teresinha. A porta abre, e Teresinha entra com um copo de água, que é entregue a ele. Waltércio toma o comprimido. Teresinha tira o roupão e fica de camisola. Parece tensa. O homem entrega o copo vazio para ela, que o coloca no criado-mudo. Ele puxa a coberta para ela, e a viúva se deita ao seu lado. Waltércio coloca o braço por trás das costas dela. Ela se acomoda no ombro dele e beijam-se docemente. Teresinha, então, pergunta: “A gente já vai assim... logo? direto ao ponto?” Waltércio responde: “É como andar de bicicleta, né? A gente não esquece”. Eles se beijam, e há o corte da cena.

Com a sexualidade plástica (GIDDENS, 1993), o prazer sexual é descolado da procriação, e expressa-se como parte constitutiva do eu. No rastro das mudanças sociais daí decorrentes, a expansão temporal da sexualidade também se destaca, ultrapassando a menopausa, durante muito tempo considerada como marco temporal para o fim. A cena reflete e refrata essa realidade, com delicadeza e sensibilidade, consistindo em um recomeço para Teresinha que, na manhã seguinte, animada, corre feliz para Teresa a fim de contar a novidade.

TERESINHA [sussurrando]: Psiu!! Não faz barulho que Tercinho tem sono leve.

TERESA [falando baixo]: E aí? Foi tudo bem?

[Teresinha estica os braços para cima e corre para Teresa com semblante muito feliz. Chega até Teresa e a empurra para dentro do quarto.]

TERESINHA: Eu repeti a vida inteira que a única coisa que a gente perde são as primeiras vezes. Tava errada. Sempre dá pra ter uma primeira vez de novo.

Figura 40 – Teresinha corre animada ao encontro da filha: outra primeira vez

Fonte: *Frame* de cena do episódio “Como se fosse a primeira vez” (T02E12).

A felicidade de Teresinha com o novo relacionamento é compartilhada com a filha, e logo o casal decide morar junto. Porém, Teresinha se mostra reticente, pois agora é ela que não quer deixar Teresa sozinha.

TERESINHA: Vai ser difícil, Waltércio. [...] Eu sempre acusei a Teresa de ser péssima para lidar com as coisas quando não saem como ela planejou. Mas eu sinto que ela puxou isso de mim.

WALTÉRCIO: Sabe o que é, Teresinha... Eu também tô saindo da casa da minha filha. Pra ela também não é fácil. Mudar é sempre morrer um pouco, não é?

TERESINHA: Mas você não tem que matar ninguém pra mudar. A Teresa sozinha ela...

WALTÉRCIO: A gente nem precisa sair do bairro, tá bom? Ela vai visitar a gente a hora que ela quiser, a gente compra até um sofá-cama e deixa na sala.

TERESINHA: Por que a gente não espera um pouco? A gente pode noivar, aproveitar esse tempo...

WALTÉRCIO: Não, não, não, não, não, não. O nosso tempo é agora, tá bom, Teresinha? Eu quero ficar com você todo o tempo que ainda resta pra nós. E você quer isso também. Quer ou não quer?

[Teresinha fica cabisbaixa, pensativa.]

WALTÉRCIO: Se fosse a Teresa, ela ia querer isso também.

TERESINHA: Não tem como discordar, mas...

WALTÉRCIO: Então esquece o “mas”. Procura motivo pra aceitar, tá bom? Não pra negar.

TERESINHA: É o que eu tô fazendo. Mas família é família.

[Waltércio leva a mão ao rosto, parecendo cansado.]

WALTÉRCIO: Eu passei toda a minha vida fazendo processo de divórcio, processo de espólio, processo de herança... e sabe por que eu acho que as pessoas brigam tanto em família? Pra terem um motivo pra continuarem juntos.

TERESINHA: Você tá querendo me dizer alguma coisa positiva com isso?

WALTÉRCIO: Não é maravilhoso vocês não terem um motivo pra ficarem juntas? Terem só a vontade?

A enunciação de Waltércio é rica na produção de sentidos acerca do envelhecimento em vinculação com a busca da felicidade. À resistência de Teresinha em deixar a filha sozinha, o homem reage: “O nosso tempo é agora, tá bom, Teresinha? Eu quero ficar com

você todo o tempo que ainda resta pra nós”. Essa urgência é imperiosa em razão da idade e da percepção de que não há mais tempo para adiamento. Diferente da lógica de Teresa no primeiro episódio, ao enunciar que não aceita “nada mais a prazo”, movida pelo discurso circulante da obrigação da felicidade, aqui, entre o casal de idosos, o reinício está associado ao melhor aproveitamento do tempo finito e à vontade de estarem juntos, que finalmente prevalece, conduzindo ao *happy end* de Teresinha pelo caminho do amor romântico.

Em resumo, podemos dizer que a trajetória da personagem mais velha no tocante ao amor, ao romance e à sexualidade pode ser dividida em três fases: (I) o casamento com Rodolfo, vínculo durável encerrado somente com a morte; (II) fase de viuvez em que se interessa por Nelson e Rodrigão, sentindo falta de uma companhia masculina; e (III) o novo relacionamento com Waltércio, que ela compara a outra primeira vez diante das novas sensações e afetos que emergem a partir do encontro condutor do seu segundo relacionamento romântico. Assim, o amor romântico predomina na narrativa da personagem, cuja personalidade autoconfiante e debochada conduz à leve comicidade a ilustrar o borramento de fronteiras de idades e comportamentos. Dessa forma, sua flutuação na chave cômica contribui para a instauração da cenografia (MAINGUENEAU, 2008), que associa drama com humor.

Ao comparar as três gerações pelo eixo do amor e da sexualidade, verificamos que as duas personagens mais jovens não se enquadram totalmente nem ao modelo de amor confluyente nem ao romântico. Podemos vislumbrar um eixo em torno do qual há níveis e combinações de ambos os modelos. Tetê tende mais para o lado do amor confluyente, Teresa se aproxima mais do amor romântico, mas nem um deles se dá de forma absoluta, havendo, dessa forma, gradações. Já no tocante a Teresinha, a geração mais velha, embora enuncie que viveu fases de amor livre, a sua narrativa mostrada na série exhibe duas ocorrências de amor romântico.

De toda forma, a complexidade dos relacionamentos encontra eco nessa produção televisiva, evidenciando os encontros e desencontros das relações em qualquer geração. Como bem resume um diálogo do episódio “Condições anormais de temperatura e pressão” (T01E05), Tetê, a jovem, enuncia que: “Na minha idade, namorar é muito complicado”, ao que Nelson, idoso, devolve: “Em qualquer idade é, minha filha”.

6 O MUNDO DO TRABALHO E A CASA

Pela minha experiência, ser viúva é ter dívida. (Teresinha, no episódio “De onde estou já fui embora” - T02E05).

No último eixo temático a ser analisado, passamos a investigar o mundo do trabalho, incluindo também o trabalho feminino e o trabalho doméstico, além de questões financeiras da família e, por fim, a casa. Ela é mais que um local de segurança, refúgio e convivência entre as três gerações. Trata-se, também, de uma personagem diante da grande importância no eixo narrativo. É lá que se encontram as três Teresas no início da série e é de lá que fazem planos de sair Tetê e Teresinha, deixando Teresa sozinha. A casa é, assim, ponto de chegada e ponto de partida, elemento aglutinador e gerador de tensões e desavenças, o que justifica nossa aproximação com seus significados.

6.1 Trabalho profissional: tempos de precariedade

Ao investigarem o conceito de trabalho, Helena Hirata e Philippe Zarifian (2009) analisam a insuficiência da concepção moderna do termo, segundo o qual o trabalho seria um ato do homem transformando a natureza em condições sociais determinadas. Apesar do avanço da formulação ao considerar a associação de dois tipos de relação (homem/natureza e homem/homem), os autores chamam a atenção para a universalização do masculino, considerando-se um modelo assexuado de trabalho, bem como para as diferentes configurações das duas relações: a relação com a natureza tende a ser fixada como base imutável, enquanto as relações sociais são construídas historicamente.

Yves Schwartz (2011) afirma que, na contemporaneidade, a noção de trabalho *stricto sensu* está relacionada à prestação remunerada e ao tempo gasto com a atividade. Apesar de restrita, tal concepção está ligada ao que foi circunscrito pela Revolução Industrial e pelo assalariamento, facilitando a separação entre tempo de trabalho e tempo livre.

É em torno dessa troca amplamente desigual, desde o início imposta, que vão se organizar as classes sociais, os movimentos sociais, a experiência da exploração. A partir do século XIX, as lutas e as contradições sociais, a estruturação das relações de forças políticas vão amplamente se desenvolver em torno dessa noção mercantil do trabalho. (SCHWARTZ, 2011, p. 23).

Embora não tenhamos, devido aos limites e objetivos desta pesquisa, a pretensão de nos aprofundar na discussão e nas teses marxistas sobre o tema, buscamos entender quais os sentidos produzidos pelos discursos da série em relação ao trabalho e ao mundo do trabalho.

Consideramos como ponto de partida para nossa análise o entendimento de Roseli Fígaro (2002, 2008, 2010) que amplia o foco de observação, a fim de perceber outras relações envolvidas na categoria trabalho, considerada fundamental para a compreensão da contemporaneidade.

O mundo do trabalho pode ser definido como o conjunto que engloba e coloca em relação a atividade humana de trabalho, o meio ambiente em que se dá a atividade, as prescrições e as normas (saberes constituídos) que regulam tais relações, a experiência (saber investido), os produtos delas advindos, os discursos que são intercambiados nesse processo, as técnicas e as tecnologias que facilitam e dão base para que a atividade humana de trabalho se desenvolva, as culturas, as identidades, as subjetividades (corpóreas) e as relações de comunicação constituídas nesse processo dialético de atividade. Ou seja, é um mundo que passa a existir a partir das relações que nascem motivadas pela atividade humana de trabalho, e simultaneamente conformam e regulam a atividade por meio de leis próprias a ela. É um microcosmo da sociedade, que embora tenha especificidade, é capaz de revelá-la. (FIGARO, 2010, p. 9).

Ao salientar as diferentes relações que se estabelecem no mundo do trabalho (atividade humana, meio ambiente, normas, experiências, discursos, produtos, técnicas e tecnologias etc.), o conceito indica a complexidade dessa esfera e sua vital centralidade nos processos sociais. Trata-se, assim, de um “microcosmo da sociedade” que vem sofrendo grandes transformações, como avaliam além de Fígaro (2002, 2008, 2010), Ricardo Antunes (2002) e Helena Hirata (2009), entre muitos outros teóricos.

No panorama das lógicas capitalistas e neoliberais contemporâneas, atravessadas pela difusão das tecnologias de comunicação em rede global, presenciamos um cenário de crescente competição e transnacionalização das corporações, de seus produtos e discursos. Nesse processo, Antunes (2005, p. 28) destaca a “forma flexibilizada de acumulação capitalista, baseada na reengenharia, na empresa enxuta”, conforme as novas expressões mercadológicas e seus efeitos no mundo do trabalho. Avançam consideravelmente, em todo o mundo, o contingente de desempregados, as diversas formas de flexibilização, terceirização e precarização da mão de obra.

Diante do tamanho impacto das mudanças em curso, chega-se a anunciar o fim do trabalho. No entanto, Antunes (2002) contrapõe-se expressamente a tal tese:

É um equívoco pensar na desapareição ou fim do trabalho enquanto perdurar a sociedade capitalista produtora de mercadorias e – o que é fundamental – também não é possível prever nenhuma possibilidade de eliminação da classe-que-vive-do-trabalho, enquanto forem vigentes os pilares constitutivos do modo de produção do capital. (ANTUNES, 2002, p. 186).

No seu entendimento, a classe trabalhadora, ou, nos seus termos, a “classe-que-vive-do-trabalho”, abrange todos aqueles que vendem a força de trabalho: além dos trabalhadores

estáveis em empregos formais, os informais e até os desempregados. Assim, essa noção abarca também o proletariado precarizado sem direitos, excluindo, por outro lado, aqueles que detêm papel de controle no processo de trabalho, como os gestores do capital. Segundo o autor, a noção de “classe-que-vive-do-trabalho” implica uma atualização e ampliação do conceito marxista de classe trabalhadora, mais de acordo com uma “concepção ampliada de trabalho” (ANTUNES, 2002, p. 13), hoje indispensável para entender as mutações e transformações que se processam.

Dentre essas, ele indica ainda a diminuição do proletariado tradicional, substituído pelas formas mais desregulamentadas de trabalho; o incremento do trabalho precarizado, parcial, temporário, informalizado; a expansão do setor de serviços; a exclusão dos extremos etários, ou seja, dos jovens e dos idosos; o aumento do trabalho domiciliar; a expansão do Terceiro Setor e do trabalho transnacional. Somem-se a isso os altos níveis de desempregos adensados também pelos impactos dos fluxos migratórios.

No contexto brasileiro, é importante frisar o nosso momento histórico diante do debate e implementação da nova regulamentação das relações de trabalho no Brasil, que prioriza o acordo de vontades entre empregados e empregadores, fomentando a flexibilidade e o trabalho intermitente.⁶¹

Apesar dos prejuízos sociais ao trabalhador, a ampliação considerável do trabalho precarizado é uma tendência mundial. Trata-se do que os pesquisadores italianos Vasapollo e Martufi (2003 apud ANTUNES, 2005, p. 16) denominam de “trabalho atípico”, caracterizado pela ausência ou insuficiência de proteção contratual. A categoria da atipicidade engloba as tipologias que se afastam do modelo-padrão, ou seja, o trabalho efetivo por tempo indeterminado e por tempo integral. No atual estágio de ampla precariedade das relações trabalhistas, predominam sobretudo as atividades descontínuas e flexibilizadas, de tal forma que:

O conceito de flexibilização do trabalho e o abandono do modelo de trabalho por tempo indeterminado já pertencem à nossa atual forma de pensar. [...]. Hoje é difícil prever a superação ou a substituição desse tipo de trabalho instável. (VASAPOLLO; MARTUFI apud ANTUNES, 2005, p. 16).

A flexibilidade é uma noção que deve ser considerada para além da sua aparente neutralidade, como analisa Hirata (2007). Objeto de muitos estudos desde os anos 1980, o termo abrangia precipuamente novos modelos produtivos de dimensão interna, ligadas às dinâmicas empresariais (rodízio de tarefas, integração, trabalho em equipe etc.) mas desloca-

⁶¹ Em novembro de 2017, entrou em vigor a nova reforma trabalhista que trouxe grandes alterações na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), modificando aspectos como férias e jornada de trabalho, e criando duas modalidades de contratação: trabalho intermitente e trabalho remoto (home office), dentre outras medidas.

se para um contexto macro, que traz transformações na ordem jurídica e institucional, ao prever empregos precários, trabalho de tempo parcial, horários flexíveis etc., que fazem emergir uma situação de instabilidade.⁶²

A autora assevera também que a flexibilidade se encontra intimamente associada à divisão sexual do trabalho: “a flexibilidade é sexuada” e “aumenta o nível de desigualdades entre homens e mulheres no mercado de trabalho” (HIRATA, 2007, p. 104), surgindo como justificativa da possibilidade de ter mais tempo para os cuidados de filhos e lar. Assim, “é em nome da conciliação entre a vida familiar e a vida profissional que tais empregos são oferecidos, e se pressupõe que essa conciliação é de responsabilidade exclusiva do sexo feminino” (HIRATA, 2007, p. 104).

Como se vê, o mundo do trabalho se complexificou, razão pela qual Antunes defende a impossibilidade de indicar uma tendência generalizante e uníssona, diante de uma “classe-que-vive-do-trabalho” heterogênea e de processos e relações trabalhistas sofrendo largas mutações, em um cenário no qual o trabalho continua sendo referência central.

Defendemos a tese de que a sociedade do capital e sua lei do valor necessitam cada vez menos do trabalho estável e cada vez mais das diversificadas formas de trabalho parcial ou part-time, terceirizado, que são, em escala crescente, parte constitutiva do processo de produção capitalista. (ANTUNES, 2002, p. 9).

Outra grande mudança considerada por Antunes (2009) diz respeito à vasta incorporação da mão de obra feminina, que hoje responde por mais de 40% da força de trabalho em diversos países. Para Lipovetsky (2000), com a valorização social do trabalho feminino, as mulheres passam a desejar reconhecimento pelos seus talentos, buscando ser protagonistas da sua trajetória. Para além da vontade de escapar do confinamento doméstico, o trabalho das mulheres é encarado pelo sociólogo como resposta a uma exigência de autoafirmação, cujas implicações reverberam socialmente.

Esse fenômeno não transforma apenas o mundo do trabalho, mas também a relação das meninas com os estudos, as relações entre os sexos, o poder no seio do casal: paralelamente ao controle da fecundidade, a atividade feminina exprime a promoção histórica da mulher que dispõe do governo de si, assim como uma nova posição identitária do feminino. (LIPOVETSKY, 2000, p. 204).

Cada vez mais, a instância do trabalho se incorpora à construção do indivíduo, ligando-se a valores de realização e conquista pessoal. Araújo e Scalon (2005) ressaltam que o significado do trabalho deve ser analisado sob três prismas: como fonte de realização pessoal,

⁶² Nesse pano de fundo, apontamos a precarização do trabalho também no mercado do audiovisual, no qual, em geral, as produtoras mantêm-se com uma equipe enxuta e contratam colaboradores por projeto a depender da demanda, caracterizando a precarização e o trabalho intermitente.

gerador de *status*; como valor instrumental, trazendo autonomia; e como construção identitária.

Ao traçar um panorama sobre o trabalho feminino, Cristina Bruschini e Maria Rosa Lombardi (2010) informam que, desde a segunda metade da década de 1970 até os dias atuais, a entrada da mulher no mercado de trabalho tem se caracterizado pela constância e pela intensidade. “Com um acréscimo de 32 milhões de trabalhadoras entre 1976 e 2007, as mulheres desempenharam um papel muito mais relevante do que os homens no crescimento da população economicamente ativa” (BRUSCHINI, LOMBARDI, 2010).

Conforme a *Síntese de indicadores sociais* do IBGE (2016), dentre os 104,2 milhões de pessoas que compunham a população economicamente ativa em 2015, isto é, a população na condição de ocupada, em trabalho formal ou informal, ou desocupada procurando emprego, 43,9% correspondem a mulheres, um resultado 11,6% maior do que o encontrado em 2005.

Como sabemos, esses números estão relacionados a um contexto de profundas alterações demográficas, sociais e culturais, como a queda na taxa de fecundidade, que era de 2,09 filhos por mulher, em 2005, e caiu para 1,72 filho por mulher, em 2015 (IBGE, 2016, p. 20), o que implica também na redução do tamanho dos grupos familiares e no envelhecimento populacional, já comentado anteriormente.

Outra tendência demográfica relevante é o aumento de arranjos familiares chefiados por mulheres. Entre 2005 e 2015, esse percentual passou de 30,6% para 40,5%. Trata-se de uma transformação significativa: “ainda que o critério de seleção da pessoa de referência seja subjetivo para cada arranjo, notou-se uma tendência de crescimento na indicação da mulher como pessoa de referência na família, especialmente nos arranjos formados por casal” (IBGE, 2016, p. 29).

Além disso, o perfil da força de trabalho feminina vem se modificando. A faixa etária entre 30 e 39 anos concentra a maior porcentagem (74%) das trabalhadoras: “até o final dos anos 1970, eram em sua maioria jovens, solteiras e sem filhos, passaram a ser mais velhas, casadas e mães” (BRUSCHINI et al., 2008, p. 18).

A expansão do grau de escolaridade constitui mais um fator impactante nessa dinâmica. Bruschini et al. (2008) registram que, em 2005, 32% das trabalhadoras contavam com mais de 11 anos de estudo, número superior aos 25% dos trabalhadores, o que provoca consequências importantes nos rendimentos.

Contudo, a questão salarial é um dos pontos de maior permanência da discriminação, perceptível no cotidiano e diagnosticada pelas pesquisas realizadas pelo IBGE: “A relação de

desigualdade entre homens e mulheres no mercado de trabalho reduziu um pouco em 2015 em relação ao ano anterior, com a queda generalizada do rendimento, mas as mulheres ainda recebiam em média 76% do rendimento dos homens” (IBGE, 2016, p. 77). Ainda segundo esse documento, no perfil dos mais escolarizados, a desigualdade do rendimento-hora entre mulheres e homens aumentou de 62,5% para 68,5%. Além disso, constata-se também a predominância de homens na ocupação de cargos de chefia ou direção: do total de cargos ocupados por homens de 25 anos ou mais, 6,2% são de gerência ou direção; já o percentual das mulheres é da ordem de 4,7%.

Se é evidente que a ampliação da mão de obra feminina no mercado de trabalho tem sido expressiva, não podemos perder de vista que o trabalho das mulheres é atravessado por duradouras discrepâncias também no tocante a questões raciais, de classe, de idade e também por desequilíbrios regionais. Nesse sentido, Bruschini et al. (2008, p. 31) destacam a permanência de padrões de desigualdade social e econômica ao comparar trabalhadoras do Sudeste e do Nordeste do Brasil. Nesta região, há uma concentração maior de mulheres auferindo rendimentos menores e em situação de precarização. Nesse ponto, vale frisar que mais de 33% da força de trabalho feminina brasileira ocupavam posições precárias em 2005, dentre as quais o emprego doméstico remunerado irrompe com destaque, tendo 90% de mulheres (BRUSCHINI et al., 2008, p. 36). Para esses autores, o que caracteriza a precariedade do trabalho doméstico são as longas jornadas, o baixo índice de registro e os reduzidos rendimentos, muito embora essa situação pareça estar a caminho de mudança.

Os trabalhadores domésticos são a categoria com a menor taxa de formalização e algumas políticas têm sido adotadas com o intuito de fomentar a inclusão destes trabalhadores ao Regime Geral de Previdência Social. Com a regulamentação da Lei Complementar n. 150, de 01.06.2015, os trabalhadores domésticos passaram a ter os mesmos direitos que os demais trabalhadores. (IBGE, 2016, p. 76).

A questão doméstica, remunerada ou não, é um ponto permanente de assimetria entre homens e mulheres, de forma tal que “não se pode entender a divisão sexual do trabalho sem entender a divisão sexual do trabalho doméstico e, para além dela, a divisão sexual do poder e do saber” (HIRATA; SEGNINI, 2007, p. 10), razão pela qual passamos a investigar o trabalho doméstico.

6.2 A feminização das tarefas domésticas

Quando se consideram as transformações sociais nas últimas décadas no tocante às questões de gênero, verifica-se uma persistente manutenção das mulheres como responsáveis pelos trabalhos domésticos, aqui definidos como “um conjunto de tarefas relacionadas ao cuidado das pessoas e que são executadas no contexto da família – domicílio conjugal e parentela – trabalho gratuito realizado essencialmente por mulheres” (FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, 2009, p. 257).

Infelizmente é preciso constatar que a crescente atuação feminina no mercado de trabalho não correspondeu a uma entrada maior do homem no âmbito privado, a ponto de haver uma distribuição mais igualitária na execução das tarefas domésticas. Longe disso, pois pesquisas conduzidas por Albertina Costa et al. (2008), Clara Araújo e Celi Scalon (2005), Felícia Picanço (2005), dentre outros, confirmam a manutenção da assimetria entre a divisão dos afazeres. Apesar de inúmeros avanços quanto à autonomia feminina, a participação do homem nos serviços domésticos tem crescido de forma bastante insatisfatória.

Chegamos ao século XXI constatando que os direitos e o ingresso das mulheres na esfera pública acabaram com seu confinamento, na medida em que houve um trânsito em direção à esfera pública, assim como possibilitaram uma maior autonomia da mulher nas próprias relações privadas. Porém, no que diz respeito à clássica divisão do trabalho doméstico, pode-se dizer que esse trânsito em sido solitário, quase de mão única. A trajetória dos homens em direção a um maior envolvimento doméstico tem sido em ritmo lento. (ARAÚJO; SCALON, 2005, p. 70).

No Brasil, esse desnível entre a divisão do tempo de homens e mulheres com tarefas domésticas segue expressivo, como aponta a pesquisa *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado*. Os resultados indicam que o principal responsável pela execução (ou orientação) dos serviços domésticos permanece sendo a mulher (93% em 2000 e 91% em 2010), mantendo a tensão entre trabalho produtivo e reprodutivo como parte do cotidiano feminino, como aponta Maria Betânia Ávila (2013), ao analisar os números da pesquisa. Segundo a jornalista Vivian Oswald (2013), em matéria publicada em *O Globo*, considerando-se o período 2003 a 2012, os homens brasileiros teriam aumentado em oito minutos a dedicação do seu tempo ao trabalho doméstico, um índice superior em um minuto aos Estados Unidos, onde esse crescimento foi de sete minutos. Como se nota, a grande disparidade entre o tempo despendido por homens e mulheres ao redor do mundo continua impressionante. Na Índia, por exemplo, as mulheres dedicam mais de 20% do seu tempo às

tarefas domésticas, ao passo que o percentual masculino dessa dedicação é de pouco mais de 2%.

Mais que simples números, esses indicadores trazem em si marcas das hierarquias de gênero e devem ser analisados como resultado de um processo cultural e histórico, em que as funções atribuídas às mulheres ao longo dos séculos influenciaram (e continuam influenciando) a posição ocupada por elas no mercado de trabalho e nos lugares de poder.

Luana Sousa e Dyeggo Guedes (2016) relatam que, principalmente na sociedade capitalista, os cuidados com a casa e com a família sempre recaíram sobre a mulher, independentemente de sua idade, condição de ocupação e nível de renda. Trata-se de um traço histórico e cultural, baseado no discurso que permanece até hoje, o da naturalidade feminina para o cuidado.

Essa atribuição social do cuidado ao feminino, primeiramente, limitou a vida das mulheres ao espaço privado, e posteriormente, com as transformações socioeconômicas e a busca de independência feminina, marcou desvantagens em relação aos homens na atuação econômica e social. (SOUSA; GUEDES, 2016, p. 125).

Como se sabe, a predominância masculina em locais de poder e visibilidade está associada à sua destinação prioritária da produção, com as funções de maior valor social, enquanto as mulheres permanecem restritas à esfera reprodutiva e à família, marcadas precipuamente pela invisibilidade e gratuidade. Hirata e Kergoat (2008, p. 266) avançam nessa discussão da divisão sexual do trabalho ao identificar dois princípios organizadores válidos para todas as sociedades conhecidas, no tempo e no espaço: o princípio da separação entre trabalhos de homens e de mulheres; e o princípio hierárquico segundo o qual o trabalho masculino é mais valorizado que o feminino.

De fato, a separação e a hierarquia ficam bastante evidenciadas na unidade doméstica, um dos espaços em que a dominação masculina analisada por Bourdieu (2010) se manifesta de forma mais enfática. Hirata (2007, p. 253) ratifica tal entendimento ao explicar que, “sendo a forma privilegiada de expressão do amor na esfera dita ‘privada’, os gestos repetitivos e os atos cotidianos de manutenção do lar e da educação dos filhos são atribuídos exclusivamente às mulheres”. Araújo e Scalón também seguem essa tese apontando o “peso da dimensão cultural das construções simbólicas sobre as atribuições e os lugares sociais de homens e mulheres na divisão social do trabalho” (ARAÚJO; SCALON, 2005, p. 69).

No entanto, é preciso considerar que parece coexistir ainda certo comodismo dos homens, mais orientados para a visibilidade e sucesso na esfera pública do que com o desempenho de atividades invisíveis. Nesse ponto, vemos que aqueles que moram sozinhos

ou com filhos exercem a dupla jornada, que ficou associada às mulheres, ou seja, conjugam carreira com os cuidados domésticos. Mas a presença feminina no lar muitas vezes atrai os serviços domésticos, possivelmente no intuito de autoafirmação e controle, de demarcação de um território próprio, como supõe Lipovetsky (2000). Na sua visão, o princípio de inércia cultural não seria suficiente para explicar essa permanência tão duradoura da clivagem no tempo empregado em tarefas domésticas enquanto tantos outros desníveis entre homens e mulheres ficaram no passado. Seria preciso identificar, nesse envolvimento doméstico das mulheres, um fenômeno relacionado à reivindicação de um lugar e busca de sentido como estratégias de poder. Para o autor, seria uma tentativa de estabelecer um mundo particular.

Não há dúvida de que o lugar central das mulheres na vida doméstica deva ser relacionado a normas legadas pela história, mas se essa posição persiste em nossos dias é porque através dela as mulheres podem marcar suas fronteiras, arrumar um interior de acordo com seu gosto, afirmar-se como diretoras de todo um conjunto de atividades cotidianas. (LIPOVETSKY, 2000, p. 256).

Esse argumento um tanto polêmico nos faz retomar os estudos de Bourdieu (2010), segundo o qual a mulher incorpora, por meio de esquemas de percepção e avaliação dificilmente acessíveis à consciência, os princípios da visão dominante masculina, chegando a considerar natural a ordem construída social e culturalmente. Para o sociólogo francês, isso ocorre através da violência simbólica, que envolve um sistema de estruturas duradouramente inscritas nas coisas e nos corpos, sob a forma de predisposições, percepções, pensamentos e ações orientadas pela valorização do masculino e submissão do feminino.

As mudanças visíveis que afetaram a condição feminina mascaram a permanência de estruturas invisíveis que só podem ser esclarecidas por um pensamento relacional, capaz de *pôr em relação a economia doméstica, e portanto a divisão de trabalho e de poderes que a caracteriza, e os diferentes setores do mercado de trabalho* (os campos) em que estão situados os homens e as mulheres. (BOURDIEU, 2010, p. 126, grifo do autor).

Muito embora a situação esteja aos poucos se transformando, com uma (ainda incipiente) inserção masculina nas tarefas, como se pode observar no cotidiano das grandes cidades, a “naturalização” da feminização das tarefas domésticas ainda permanece como resultado de um longo processo cultural.

Nesse quadro, muitas vezes o trabalho extraluar da mulher ainda se encontra atrelado muito mais à necessidade financeira do que à autorrealização. Na sua investigação sobre representações dos papéis femininos e masculinos na vida familiar a partir da pesquisa *Gênero, família e trabalho no Brasil*, Picanço (2005, p. 158) verifica a existência de formas não homogêneas de representação do feminino. Embora ainda haja considerável valorização

feminina na vida doméstica por parte de muitos homens e mulheres, “o alargamento da visão dos homens em relação à contribuição feminina para a renda está ainda muito mais vinculado à necessidade econômica para a reprodução da família do que a um deslocamento da representação tradicional dos papéis femininos e masculinos” (PICANÇO, 2005, p. 166).

Assim, percebemos que as sutis mudanças quanto à entrada masculina no campo das tarefas domésticas não têm acompanhado a dinâmica social. Legitimados pela justificativa que exalta como “naturais” o amor e a dedicação femininos aos filhos e à família, tão recorrente nas instituições e no discurso midiático, muitos homens ainda associam trabalho doméstico à categoria feminina, como se não fosse tarefa sua participar da organização e preparação do cotidiano doméstico. Exemplo disso é se referir ao trabalho como “ajuda” (“ajudar minha mulher”; “ajudar nas tarefas domésticas”), enunciado que evidencia a ideia de contribuir com o outro em uma função que não seria sua, ou seja, que extrapola suas atribuições, e adquire um tom condescendente. Dessa forma, o ideal da domesticidade feminina ainda constitui uma profunda permanência que marca a separação entre homens e mulheres. A eles, o mundo. A elas, a casa (ainda). Cabe-nos investigar, finalmente, quais os significados atrelados ao lar, que implicam na construção de sentidos da série *3 Teresas*.

6.3 A casa

No conhecido e belo texto “A poética do espaço”, Gaston Bachelard (1974) utiliza a perspectiva da fenomenologia da imagem⁶³ para observar a casa por uma topoanálise, isto é, análise dos locais físicos da vida íntima. Para o autor, a função do lar extrapola a sensação de abrigo, estabilidade e intimidade, correspondendo a um diagrama da intimidade dos viventes diante da profusão de pistas que apresenta dispersas. Por isso, “há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana. [...] As imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas” (BACHELARD, 1974, p. 355).

Dada a sua complexidade, a casa é um recurso privilegiado para entender como se constituem os moradores, no nosso caso as três Teresas. Daí a preocupação do diretor com a direção de arte que conferisse ares de realidade à casa, como se tivesse realmente a personalidade das personagens, trazendo “um modo de habitar relacionado ao seu modo de ser” (MOTTER, 2003, p. 114).

⁶³ Definida por ele como estudo do fenômeno da imagem poética quando surge na consciência.

A casa da série adquire ainda mais relevância quando se considera que foi o lar onde Teresinha viveu com o marido e viu os filhos crescerem, e onde Teresa viveu a infância e mocidade. Trata-se, dessa forma, de uma casa repleta de lembranças e cuja manutenção do estilo arquitetônico e da decoração antigas contribui para a força dessas recordações, pois é uma casa que, como se costuma dizer, parece “ter parado no tempo”. No enunciado da potencial compradora, “essa fachada, ela é meio... rústica, meio... é quase *vintage*” (T01E12: “24 minutos para o fim do mundo”).

Nesse sentido, Bachelard (1974) acrescenta que a casa é “um corpo de sonhos” em que imaginação e memória se interpenetram:

A casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes se estimulando um ao outro. (BACHELARD, 1974, p. 359).

Tomando a poética de Bachelard como ponto de partida, voltamo-nos para a análise de Ecléa Bosi (1979), que, no mesmo sentido anterior, ao retomar Halbwachs, alerta para o trabalho de reconstrução que se dá em torno das lembranças. Para a autora, “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (BOSI, 1979, p. 17). Ao perceber, na casa e nos utensílios que a compõem, um significativo elo com o passado, Bosi diferencia os objetos protocolares, aqueles que logo se deterioram e não constituem laços com os possuidores, dos objetos biográficos. Eles envelhecem com o dono, incorporam-se ao cotidiano e são insubstituíveis, constituindo-se em peças únicas que marcam a trajetória de vida do sujeito, gerando sentido de segurança e estabilidade diante das diversas dinâmicas que acompanham o ser social.

Se a mobilidade e a contingência acompanham nosso viver e nossas interações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto dos objetos que nos rodeiam. Nesse conjunto, amamos a quietude, a disposição tácita mais expressiva. Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. (BOSI, 1979, p. 360).

Na manutenção dos objetos, há um sentido de estabilidade para além de modismos e mudanças. Essa resistência à transformação surge com frequência entre grande parte dos idosos, como comenta Ferreira (2006) após os resultados de investigação etnográfica acerca do lugar da lembrança dos velhos. A autora se alinha ao entendimento de Bosi, ao defender que o espaço doméstico e esses objetos estão imbuídos de intensa carga emocional e simbólica, guardando um sentido de elo com o passado, que emerge como aspecto

estabilizador em um cenário descontínuo. Para ela, “as casas são testemunhos edificados do grupo familiar, de sua dimensão mais íntima, dos ritmos diários e dos rituais, das rupturas e descontinuidades e da sucessão de gerações”, devendo ser vistas como “lugar dos ritos que aglutinam os membros” (FERREIRA, 2006, p. 215). Trata-se, dessa maneira, de um espaço simbólico responsável pela formação de um território e criação de pertencimento por meio da formação de redes de sociabilidade.

O mundo no qual se define a casa é o mundo da vida cotidiana, onde cenas domésticas aparentemente banais são evocadas pelos idosos e sua sensibilidade no presente através da categoria saudade. O mundo da casa é semantizado também como um tempo de convivência com os avós, pais, filhos ainda pequenos, com a vizinhança e a parentela, elos fundamentais na trama social. (FERREIRA, 2006, p. 215).

Ao investigar a mídia, Roger Silverstone (2002, p. 167) também enfatiza o valor simbólico da casa como “um espaço com profunda carga psíquica” e chama atenção para as representações “poderosas e insistentes do que é estar em casa” (p. 166), apresentadas, por exemplo, em novelas e séries. Essas referências televisivas ao lar contribuem para uma construção social dos sentidos da casa, cuja dinâmica e rotinas são marcadas pela mediação da mídia, em um sentido similar à tese de Martín-Barbero (2009, p. 295), que confere especial ênfase à relação dos sujeitos com a televisão, influenciando na cotidianidade familiar, na temporalidade social e na competência cultural.

Encerramos essa breve digressão teórica com alguns pontos da discussão desenvolvida por Roberto DaMatta (1985, p. 41) acerca dos espaços casa e rua, consideradas por ele como “esferas de significação social” que, além de distinguir contextos e configurar comportamentos, contemplam visões de mundo ou éticas próprias. O autor argumenta que a oposição casa/rua precisa ser compreendida sempre no seu sentido relacional e dinâmico, e seus espaços exigem discursos e comportamentos diferentes. Se o código da rua se ancora em leis, formalismo e rigidez, sendo caracterizado pelo movimento, a casa é baseada na família, amizade e lealdade, destacando-se, assim, a ênfase nas pessoas, na alta intensidade emocional e na naturalização das relações sociais. Trata-se, dessa forma, de uma “entidade especial. Um santuário mais do que um local de lutas e discórdias. Um ninho” (DAMATTA, 1985, p. 45). Mais adiante, ele completa que “a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que se soma e define nossa idéia de ‘amor’, ‘carinho’ e ‘calor humano’” (DAMATTA, 1985, p. 48).

No entanto, apesar dessa esfera de significação da casa associada a abrigo, ninho e lugar protegido, definido pelo repouso e pela tranquilidade, precisamos levar em conta que o convívio de diferentes sujeitos em um mesmo espaço também pode ser marcado por conflito e

desavenças. A presença de múltiplas gerações com escalas de valores e opiniões distintas propicia intensa troca, mas também o desenvolvimento de desgastes, principalmente quando se considera as mulheres fortes da série em análise, com suas personalidades firmes e, algumas vezes, autoritárias.

A casa deve ser vista, ainda, como espaço de disputa por poder, o que fica claro quando relembremos o primeiro episódio, já bastante comentado, no qual Teresinha sente sua privacidade e rotina ameaçadas com a chegada das descendentes. Além disso, passamos a observar mais detidamente outras situações nas quais a busca pelo domínio do espaço gera tensionamentos diversos.

6.4 Análise (III): o mundo do trabalho e a casa das Teresas

O mundo do trabalho, atrelado à remuneração, constitui um vetor fundamental na narrativa principalmente para Teresa, que sustenta a filha e passa a contribuir com a quitação da dívida fiscal da casa. As três mulheres de classe média buscam o equilíbrio financeiro em um ambiente de instabilidade.

É de se destacar que Rodolfo (falecido marido de Teresinha e pai de Teresa) era advogado e, como fica subtendido, responsável pela subsistência da esposa, enquanto a renda de Teresinha como costureira servia como complementação. Cabia ao homem a administração dos gastos. Com sua morte, ela passa a receber as cobranças em razão de dívidas da casa, o que leva Teresinha a enunciar: “Pela minha experiência, ser viúva é ter dívida” (T02E05). Seus parcos rendimentos da aposentadoria não são suficientes para o pagamento. Ela volta a costurar e vai ao jôquei tentar encontrar um marido rico, que possa sustentá-la e resolver a questão da dívida. Mas a filha Teresa descobre e promete ajudá-la com o pagamento, o que torna ainda mais imperiosa a necessidade de aumentar os recursos financeiros, trabalhando como vitrinista em um cenário marcado pela precariedade.

6.4.1 A precariedade do trabalho na série: entre vitrines e máquina de costura

Como vitrinista, montando cenários em vitrines e também ambientes para eventos e feiras, Teresa tem sua trajetória marcada pela precariedade. Trabalha por projetos, contratada temporariamente por lojas e empresas. A cada novo trabalho efetuado, recebe o pagamento e se encontra, então, novamente sem perspectiva. A falta de garantias contratuais e o trabalho

intermitente fazem parte da sua vida no contexto atual caracterizado pela precariedade, como parte constitutiva do processo de produção capitalista, segundo a análise de Antunes (2009).

Teresa era arrimo de família no apartamento onde morava com Ringo e sua filha, conforme a tendência de crescimento dos arranjos familiares chefiados por mulheres identificada pelo IBGE (2016). Ringo é um músico que vive de empregos provisórios, como aulas particulares de bateria. A precarização, dessa forma, é marca do casal.

Logo no segundo episódio (T01E02: “Provisoriamente definitivo”), vemos Teresa determinada a conseguir a indicação de um trabalho, quando afirma, ao telefone, que “eu tô meio gripada. Topo, com certeza. Não, essa gripe passa rapidinho, um trabalho grande assim passa qualquer gripe...”. Nos dias seguintes, fica à espera da confirmação desse trabalho, chega a procurar apartamento para alugar, confiante na autonomia financeira que poderia advir, mas recebe uma resposta negativa e desiste dos planos de mudança, permanecendo na casa da mãe. E o que era provisório vai se tornando definitivo.

Conforme o culto da *performance* (EHRENBURG, 2010), assistimos ao empenho de Teresa em fazer o melhor possível também no plano profissional. A primeira cena da série acontece em um parque infantil onde ela coleta areia para uma vitrine, como já citamos ao comentar as referências ao mar⁶⁴. Em virtude de um atraso na entrega de areia, ela resolve “se virar”. Como São Paulo não tem praia, a saída encontrada para conseguir montar a vitrine estaria na pracinha. Vê-se, assim, a busca em solucionar o problema a partir da ideia da construção do profissional dinâmico que não mede esforços para realizar seus objetivos, impressionar o superior e construir sua posição com destaque, principalmente em situações de precariedade, nas quais depende-se de uma próxima indicação para novos trabalhos.

No episódio “Um corpo que cai” (T01E07), a personagem se prepara para participar de uma concorrência e, enquanto conclui os últimos retoques em uma maquete, informa ter passado “a madrugada inteira fazendo essa vitrine”, o que evidencia a interpenetração entre o ambiente doméstico como local também destinado às tarefas profissionais, ao mesmo tempo que solicita a mãe seu apoio e torcida: “Ai, tô sentindo que hoje é o dia, mãe... Isso não é só mais um trabalho, é uma oportunidade. Se rolar, vai me abrir tantas portas... Sabe essa sensação de que um dia pode mudar sua vida pra sempre?”

No entanto, as coisas não saem como o esperado para a personagem que é parada numa *blitz* e, agitada, começa a contar tudo que se passa com ela ao agente de trânsito, buscando justificar sua pressa e os problemas com o carro e sua habitação.

⁶⁴ Ver análise no capítulo 4.

TERESA: Eu tô esperando isso há muito tempo, porque é um puta trabalho grande... Daí o Giovani me ligou, eu disse que dessa vez ia rolar, eu sei que é só uma concorrência, mas eu tenho tanta certeza que isso vai dar certo, sabe?... Sabe como é vida de *freelancer*, né? A gente tem que agarrar a oportunidade com tudo... Daí eu fui na gráfica, imprimir minha vida inteira... você viu como tá caro cada cópia? Mas tudo bem... Se eu fizer essa vitrine direito, eu finalmente vou ter a vida que eu mereço. Sabe aquela vida que a gente merece, mas nunca tem tempo de merecer? Então, mas tudo bem, cada coisa tem seu tempo, se a gente fizer as coisas com calma...

AGENTE DE TRÂNSITO [enquanto examina a carteira de habilitação vencida]: Dona... calma, dona, são 9 e 20 da manhã, a senhora tá muito agitada...

A enunciação de Teresa se assemelha a um monólogo interior ou fluxo de consciência, já que não há diálogo propriamente dito, mas sim frases e perguntas soltas, tentando colocar ordem nos próprios pensamentos acelerados pela situação de ansiedade e atraso diante do compromisso profissional, permeados ainda pela sua constante reflexividade (“eu finalmente vou ter a vida que eu mereço. Sabe aquela vida que a gente merece, mas nunca tem tempo de merecer?”).

A precarização é trazida no discurso identificando a “vida de *freelancer*” com a necessidade de “agarrar a oportunidade com tudo”, principalmente quando é para um trabalho grande, o que exige (e justifica) os gastos financeiros adicionais com documentação e cópias.

O carro é apreendido, e a cena seguinte nos mostra Teresa andando pela rua apressada, segurando a grande maquete da vitrine nas mãos. À certa altura, descalça o sapato de salto e começa a correr atabalhoadamente, muitas vezes se esbarrando em outros pedestres. Chega atrasada à empresa, e a secretária informa que o horário da sua apresentação já havia finalizado. Por sorte, a responsável pela contratação, ao passar pela recepção, vê Teresa com a maquete e informa que há um horário vago, ao qual Teresa se oferece para apresentar e segue a possível nova “contratante”. As duas fumam juntas, conversam e Teresa procura aproximação e intimidade, atraída pelo poder e pela possibilidade de vencer a concorrência. As personagens descobrem pontos de afinidade (estudaram na mesma faculdade, são separadas, têm uma filha, etc.), até que Teresa, sentindo-se confiante, faz uma piada sobre a idade da sua interlocutora, que fica chateada com a brincadeira. Com isso, perde-se a oportunidade de trabalho.

Na cena seguinte, vemos Teresa carregando a maquete pelas ruas. Irritada com a sua derrota, percebendo todo o esforço pelo trabalho se esvaír por uma piada indevida, Teresa tem uma crise de fúria, intensificada na cena pela música agitada de rock, pela edição em cortes rápidos com alternância entre enquadramentos (plano geral, plano americano, plano próximo,

plano médio). Ao ver uma lixeira, ela destrói seu trabalho, quebra toda a maquete e joga os pedaços no lixo, enquanto transeuntes assistem à cena.

Figura 41 – Teresa e sua maquete destruída: desafios de *freelancer*

Fonte: *Frames* de cenas do episódio “Um corpo que cai” (T01E07).

Ainda no mesmo episódio, Teresa é consolada por Ringo sobre a instabilidade dos serviços profissionais. “Não foi nada demais, né? Sempre foi assim, não foi? Tem um mês que tem trabalho, tem mês que não tem. Emprego... emprego vai, vem, né?”, enuncia Ringo, ao que Teresa responde: “No seu caso sempre foi, nunca veio, né?”. No desejo de colocar a vida nos eixos e buscar sua vista pro mar, Teresa se esforça por conseguir um trabalho recompensador, mas é frustrada, ao que Ringo considera normal, diante do seu pouco esforço e passividade diante da vida profissional, fato que é reforçado por Teresa.

A intermitência do trabalho vinculada à instabilidade provocada por essa dinâmica constitui um aspecto recorrente no contexto social, de forma que vemos a interpenetração entre realidade e ficção também aqui. Teresa não tem um emprego dos sonhos que muitas vezes é representado nas teleficções, em especial em telenovelas: em salas luxuosas,

mulheres enfatizam o *glamour* e trabalham pouco, resvalando para uma representação ilusória. Diferentemente, em *3 Teresas*, constrói-se um *ethos* batalhador, na forma de uma mulher comum, que enfrenta dificuldades, passa por realizações e (muitos) fracassos na sua trajetória em busca da vista para o mar, como milhares de brasileiras, e não esmorece.

Na segunda temporada, o episódio “Dinâmica de grupo” (T02E6) enfoca, sobretudo, a situação de uma seleção de emprego para “gerente adjunta de *visual merchandising*”, cargo repetido orgulhosamente por Teresa para sua mãe, que, descrente, provoca: “Você num emprego fixo? E colocando a vida no eixo? Tô esperando esse momento desde que você saiu do colegial!”

Como vemos ao longo da narrativa, Teresa cursou faculdade, mas não chegou a se formar, pois casou-se com Ringo e precisou trabalhar, deixando os estudos em segundo plano. A estabilidade tão adiada – e desejo de Teresinha – é alcançada, enfim, nessa oportunidade, quando ela conquista a vaga depois de uma série de dinâmicas, consideradas um tanto vexatórias pela vitrinista.

No fim do processo, ela se aproxima de Jorge, que, com a contratação, passa a ser seu gerente e amigo, e ele confessa para ela: “Você sabe quantas vezes eu já comandeie esse processo seletivo? É sempre a mesma chatice. Um monte de gente chata fingindo ser normal e querendo se enquadrar em padrões chatos”. A tentativa de enquadramento coloca em xeque a dialética entre trabalho formal *versus* trabalho informal. Se o primeiro gera mais segurança, o segundo confere liberdade, mas, por outro lado, incertezas.

No episódio seguinte (T02E07: “Esse tipo de mulher”), mesmo trabalhando na empresa e sendo efetivada, vemos que Teresa continua trabalhando em casa, fato que irrita Teresinha pela invasão do seu território. Mais uma vez, a personagem informa que virou a noite trabalhando na maquete, o que mostra a diluição de fronteiras entre casa e escritório na execução das tarefas, mantendo-se o mesmo *modus operandi* de *freelancer*.

No ambiente da cozinha e no escritório (quando Teresa leva a maquete e apresenta sua ideia ao gerente), as sequências em planos geral e médio ilustram a inter-relação entre casa e trabalho como espaços complementares, não havendo distinção entre vida pessoal/familiar e vida profissional. Assim, mesmo com trabalho formal, em escritório de *visual merchandising*, a personagem não escapa de realizar tarefas profissionais no lar, conforme a tendência de crescimento do *home office*, pelo qual os sujeitos levam trabalho para casa ou trabalham de lá remotamente, facilitados pela tecnologia. Como destaca Antunes (2005), nessa configuração, o trabalho em casa se mescla com o trabalho doméstico feminino.

Figura 42 – Interpenetração entre lar e escritório na dinâmica do trabalho

Fonte: *Frames* de cenas do episódio “Esse tipo de mulher” (T02E07).

Na cena seguinte, a personagem conversa com o diretor Paulo Roberto, que lhe pergunta acerca das suas impressões sobre o ambiente de trabalho, quando Teresa revela: “Ah, eu tô achando tudo... excelente. Não, te juro, eu nunca pensei que eu fosse me sentir tão realizada trabalhando em empresa. [...] eu tinha uma ideia diferente das relações, do ambiente.” Paulo Roberto paquera Teresa, e logo eles se envolvem, como analisamos no capítulo anterior.

Quando Teresa resolve terminar o relacionamento, ele dificulta sua vida na empresa e a demite. Assim, acaba a experiência da personagem com um emprego formal no episódio “Navegar é preciso” (T02E10),⁶⁵ situação que oscila entre a extrema satisfação da personagem (estabilidade financeira, sentir-se desejada pelo superior) à decepção (novamente sem emprego fixo e a descoberta de que o chefe era casado). Além disso, demonstra a dificuldade de a personagem se enquadrar em modelos. Apesar de saber que não deveria ter se envolvido com o chefe, Teresa não sabe lidar com seus sentimentos e emoções (como ocorre também em outras situações).

No episódio “24 minutos para o fim do mundo” (T01E12), as Teresas recebem interessados na compra da casa. Por coincidência, é uma antiga colega de escola de Teresa, com a qual havia perdido o contato. Trata-se de uma mulher elegante, sofisticada e com alto padrão de consumo, que gera sentimentos de inferioridade em Teresa, que passa a se

⁶⁵ O trabalho em escritório tem duração de quatro episódios.

comparar à interessada no imóvel. Ao conversarem sobre suas profissões, percebem-se os sentidos associados ao *status* de determinadas profissões.

ADRIANA: O que é que você faz da vida? Qual que é tua profissão?
 TERESA: Ah... Eu sou decoradora de interiores. [Adriana faz cara de que não entende] Trabalho com visualização de merchandising [Adriana continua com a mesma cara] Vitrine. Faço vitrine.
 ADRIANA: Ai que delícia. Você é artista.
 [Teresa ri sem graça.]
 ADRIANA: Sabe que eu sempre quis ser artista, mas eu acabei virando corretora.
 TERESA: Olha... primeira vez que eu vejo uma corretora comprar um imóvel.
 ADRIANA: Não, corretora de valores. Eu trabalho num banco de investimentos.
 TERESA: Ah.. ah... [as duas ficam se olhando e se avaliando] Talvez eu preferisse não ser artista e ter investimentos pra salvar a casa da minha mãe.

Enquanto a profissão de corretora de valores é positivamente valorizada, pelo *status* e pelos rendimentos financeiros, vitrinista parece ser considerada um trabalho menos importante, de “artista”, e Teresa tenta atribuir significados de importância para sua atividade, que a princípio não é compreendida pela outra personagem. O que incomoda Teresa, no entanto, é a escassez de recursos, pois precisa de dinheiro para quitar a dívida da casa.

De fato, Teresinha, costureira aposentada, volta a trabalhar com sua máquina de costura ao tomar conhecimento da dívida do falecido esposo. Com isso, tenta, modestamente, aumentar seus rendimentos. No primeiro episódio, ela e a diarista arrastam a máquina por um cômodo, enquanto Teresinha justifica que vai voltar a costurar para não desperdiçar o talento.

TERESINHA: Cansei da aposentadoria. Não posso desperdiçar meus talentos, né?
 DIARISTA: A senhora bem que podia me consertar umas roupas que eu tenho em casa.
 TERESINHA: Ih, mal comecei a trabalhar, vou me preocupar com fiado? A gente negocia, desconta do salário, pronto! Trabalho é trabalho!
 DIARISTA: Ah, então não precisa!

Figura 43 – Teresinha e a máquina de costura

Fonte: Frame de cena do episódio “Vista para o mar” (T01E01).

A perspectiva de não receber pelo trabalho é definidora para Teresinha, que vê a necessidade de aumentar seus ganhos. No entanto, ela não compartilha o problema da dívida nem com a diarista nem mesmo com a amiga Matilde, a quem solicita ajuda para conseguir mais clientes, depois de receber elogio pelo trabalho. Em cena que se passa no boliche, o plano geral ajuda a situar o ambiente para o telespectador e é intercalado com plano médio e próximo, este principalmente quando Teresinha nega que tenha problemas financeiros, com um semblante tenso. Preocupada com a dívida, Teresinha não comemora seu sucesso no boliche, o que causa estranhamento à amiga.

MATILDE: Oh, antigamente você comemorava, né?

TERESINHA: Tô comemorando por dentro.

MATILDE: Teresinha, o que aconteceu?

TERESINHA: Nada, tô cansada. Dia de faxina.

MATILDE: Ah! E a Georgete? A diarista?

TERESINHA: Dispensei.

MATILDE: Ficou cara, né? Também achei.

TERESINHA: Não, nas finanças, vou muito bem, obrigada. Eu não gosto de gente ficar mexendo nas minhas coisas.

MATILDE: Tá bom, Teresinha... Oh, esse corte de vestido aqui é sua obra-prima. E ficou ainda mais valorizado em mim, fala a verdade...

TERESINHA: Se tivesse um pouquinho mais de quadril... ia ficar melhor, hein? [Teresinha ajeita o babado do vestido]

MATILDE: ah, tá... [Matilde joga e bola cai na lateral]

TERESINHA: Devia era cobrar mais caro. Leva tua norinha lá em casa quando ela vier pro Brasil, para aumentar minha clientela.

MATILDE: O Arthur tá separando, eu já te falei. A jararaca não merece roupa boa assim não.

Figura 44 – Teresinha e Matilde no boliche

Fonte: Frames de cena do episódio “Vista para o mar” (T01E01).

Enquanto Matilde destaca as qualidades do vestido feito por Teresinha (“sua obra-prima”, “roupa boa assim”), Teresinha se mostra preocupada em conseguir mais clientes para pagar a dívida da casa e esconde esse problema, enunciando que “nas finanças, vou muito bem”, o que, sabemos, não corresponde à verdade. Há uma tentativa de manter as aparências por parte de Teresinha, que justifica o trabalho como forma de “não desperdiçar o talento”, como vimos acima.

Há ainda duas referências mais significativas ao trabalho de costureira de Teresinha. No episódio “Provisoriamente definitivo” (T01E02), a personagem resiste a ceder o quarto para a filha enunciando que é um “Ateliê! Dei meu quarto para quem merecia que é minha máquina de costura, que me completa a aposentadora, me ajuda com o supermercado”. No episódio seguinte (T01E03: “A flecha preta do ciúme”), vemos a única cena de Teresinha trabalhando à máquina (figura à esquerda abaixo). Depois desse episódio, Teresinha aparece com tecidos e materiais à mesa, mostrando dedicação à tarefa profissional, como no episódio “O inferno são os outros” (T01E04), na imagem à direita.

Figura 45 – Teresinha costureira

Fonte: *Frames* de cenas dos episódios “A flecha preta do ciúme” (T01E03) e “O inferno são os outros” (T01E04)

O trabalho de costureira para Teresinha adquire um sentido prático: ajudar a pagar a dívida e salvar a casa, de forma que se percebe o reforço de um *ethos* pragmático no tocante à sua atividade. Com o avançar da narrativa, no entanto, as referências ao trabalho de costureira vão escasseando: ela costura uma roupa para a neta quando esta completa 18 anos (T02E11) e reclama quando neta ou filha utilizam a tesoura de costura para realizar outras tarefas (T01E03). No entanto, percebe-se um apagamento crescente desse trabalho, que parece se tornar prescindível diante da ajuda da filha no implemento financeiro.

Por sua vez, a estudante Tetê se vê impactada pelo mundo do trabalho quando tem que decidir, aos 17 anos, que profissão seguir, o que a faz entrar em crise, de acordo com um diálogo com sua mãe, no episódio “Navegar é preciso” (T02E10):

TETÊ: Você esqueceu que com 17 anos escolher o que fazer pro resto da vida é a primeira grande crise da vida, mãe?
 TERESA: Tá sendo? Você já decidiu o que você vai fazer?
 TETÊ: Pro resto da vida? Ainda não. Você já?

Ao participar de uma semana vocacional no colégio, ainda na primeira temporada, (T01E11: “Adivinhe quem vem pra jantar?”), ela revela ter descoberto que é “uma mulher dividida. Dividida em três.” Mostrando ao pai o resultado do seu teste, ela enfatiza: “sou 33% arquiteta, 33% aptidões artísticas e 33% psicóloga”. No mesmo episódio, a mãe confessa: “Por mais que me doa admitir, você sempre teve talento pra música. Acompanhava seu pai direitinho na bateria. Mas pelo amor de Deus, Teresa, nem pense em ser musicista”.

Como outros da sua idade, Tetê vive no mundo digital, o tempo todo com fones de ouvido e aparenta estar num mundo à parte. No entanto, é sensata e racional conforme discutimos anteriormene. Com a morte de Ringo, a jovem entra em crise, passa a faltar à escola, e, como consequência, notas baixas complicam sua vida escolar. Entrega uma prova de recuperação em branco, desistindo da escola e reprovando no último ano do ensino médio. Decide viajar pelo mundo, anseio mais de acordo com sua dinâmica questionadora, como enuncia no episódio “Como se fosse a primeira vez” (T02E12), causando perplexidade nos amigos pela sua conduta “certinha” até então.

LUCAS: Tetê, e aí? Como é que foi?
 TETÊ: Deu tudo certo.
 ANA MARIA [recostada no ombro de Lucas]: Claro que deu tudo certo. Quando que você não consegue resolver um problema?
 TETÊ: Entreguei a prova em branco.
 [Lucas e Ana Maria ficam atônitos.]
 LUCAS: Você não acha isso um pouco imaturo?
 TETÊ: Parece. Mas não é. Porque estar vivo é assumir risco. Do mesmo jeito que um gás inerte pode se tornar um metal nobre.
 [Ana Maria e Lucas continuam atônitos.]
 ANA MARIA: Eu juro que eu queria ter entendido, mas... não tá rolando.
 TETÊ: Essa lógica de passar de ano... vestibular, faculdade... É uma prisão, vocês não acham?
 LUCAS [confuso]: Não.
 TETÊ: Eu nunca gostei de rótulos, não faz sentido nenhum colocar um em mim mesma. Eu não tinha contado pra ninguém ainda, mas... acabei não me inscrevendo no vestibular. Então... que diferença faz passar de ano?
 ANA MARIA [abraçando Tetê]: Tô chocada!! Você é minha ídola!
 LUCAS: Tetê, eu não sei se eu deveria, mas... eu tô preocupado.
 ANA MARIA: Deixa ela.

TETÊ: Meu pai deixou uma grana, uma poupança, por incrível que pareça.
 LUCAS: Parece incrível mesmo.
 TETÊ: E eu vou viajar, fazer uns cursos. Fazer minha vida.
 LUCAS: Olha, Tetê, eu como amigo, eu preciso te dizer que tem uma obrigação...
 TETÊ [interrompendo]: Eu tô seguindo o conselho de um ótimo amigo, não se preocupa.
 ANA MARIA: E você já contou pra sua mãe?
 TETÊ: Ainda não. Mas a gente já passou da fase que ela podia me impedir.

Figura 46 – Tetê desiste da escola

Fonte: *Frames* de cenas do episódio “Como se fosse a primeira vez” (T02E12)

A cena de Tetê apresenta sua inconformidade com o “caminho natural” de estudos, faculdade e trabalho. A câmera parada no fundo da sala mostra a personagem de costas e depois virando-se para pegar a mochila, pendurada na cadeira. Levanta-se, entrega a prova sem dizer nem uma palavra e sai da sala. O professor olha a prova e olha para ela deixando a sala. A partida da sala é também o abandono dos estudos e da expectativa da carreira brilhante, ansiada pela mãe e pela avó, que não concluíram a faculdade por motivos diversos. Os amigos Lucas e Ana Maria a veem saindo e se aproximam para saber como foi. Ela, então, revela suas mudanças de planos, reforçando a sua inadequação aos modelos: “Essa lógica de passar de ano... vestibular, faculdade... É uma prisão, vocês não acham?”; “Eu nunca gostei de rótulos, não faz sentido nenhum colocar um em mim mesma”. Vai-se construindo dessa forma um *ethos* alternativo da personagem, consoante aos valores de inadequação, curiosidade e busca por autoconhecimento.

A pouca maturidade dos jovens no momento em que enfrentam a decisão acerca da carreira é uma questão corrente. Somado a isso, cada vez mais, essa geração da Tetê se tende a manifestar-se avessa a modelos de empregos formais, valorizando sobretudo os desafios e a realização pessoal que a carreira pode proporcionar, por meio de uma ideia de autossuficiência. A decisão de não fazer vestibular, no entanto, decepçiona a avó, como se vê no episódio seguinte (T02E13: “Uma mulher sob influência”).

TERESINHA: Eu não fiz faculdade pra casar, sua mãe largou a faculdade pra trabalhar... Eu achei que você fosse a primeira da família a...

TETÊ [interrompendo]: Não faz sentido passar quatro anos em uma faculdade, vó. Mais importante ganhar espaço, pular prum monte de lugares, descobrir novas coisas...

Teresa fica ainda mais inconformada com a decisão da filha, cuja inteligência era tida como acima da média. Não cursar uma universidade adquire o significado de uma frustração, pois ela enxerga no curso superior da filha um modo de adquirir mais estabilidade e garantir o sucesso na vida. No último episódio, é Nelson quem ajuda Teresa a entender a escolha da filha e apoiá-la.

NELSON: Olha, Teresa, eu sempre te vejo por aí procurando respostas. Só que se você me permite, que perguntas você tá fazendo? Porque eu, na minha idade, olho pra Tetê e acho que ela tá fazendo escolhas muito certas.

TERESA: E a faculdade? E o futuro dela? Isso é fazer as escolhas erradas.

NELSON: Teresa, certo, errado... Quando você fez as escolhas de parar sua faculdade, de casar com o Ringo... parecia coisa certa quando você tava fazendo, não parecia?

TERESA: Parecia.

NELSON: Deu errado?

[Teresa olha em volta, pensativa, e não responde.]

No mesmo episódio, Teresa decide apoiar a filha, mas não deixa de considerar a decisão extremada ao enunciar que: “Eu pra sempre vou achar que não fazer faculdade é a pior escolha da sua vida, e que é um exagero ir pro outro lado do oceano só pra poder se perder pra se descobrir. Ninguém precisa disso pra decidir o que quer.”

Dessa forma, a série encerra com a despedida de Tetê – rumo a viajar pelo mundo financiada por uma poupança deixada pelo pai – e de Teresinha, que se casará com Waltércio e morará em outra casa.

6.4.2 Trabalho doméstico

No discurso da série, as tarefas domésticas também são tematizadas no cotidiano doméstico. E Teresinha é a personagem que mais aparece desempenhando tais atividades. Embora enuncie para a neta “Vem, Tetê. Preciso de você. Você sabe que serviço de casa me dá tontura” durante os preparativos de uma festa surpresa para sua filha (T01E5: “Condições anormais de temperatura e pressão”), são recorrentes as cenas em que a viúva lava louça na sua cozinha e prepara o café para sua filha e neta.

Figura 47 – Teresinha e as tarefas domésticas

Fonte: *Frames* de cenas dos episódios “Turista acidental” (T01E06) e “A morte do caixeiro viajante” (T02E04).

Na dinâmica familiar, Teresinha concentra as tarefas domésticas. Trata-se da dona da casa, e, assim, podemos perceber um significado de controle de seu território, conforme analisado por Lipovetsky (2000). No entanto, o desequilíbrio da distribuição das atividades chama a atenção, como na imagem acima em que as descendentes são servidas por Teresinha.

Essa personagem efetua trabalhos domésticos gratuitos também na casa do amigo Nelson, quando ele se machuca.

Figura 48 – Teresinha na casa do amigo: permanência da atividade doméstica

Fonte: *Frame* de cena do episódio “Esse tipo de mulher” (T02E07).

Em uma das cenas da série, vemos Teresa fazendo café, quando é criticada por Teresinha, o que confirma a ideia do controle do território e do desejo de “fazer as coisas do seu jeito”.

Figura 49 – Teresa e o trabalho doméstico

Fonte: *Frames* de cena do episódio “O inferno são os outros” (T01E04).

Identificamos somente uma cena em que as três Teresas aparecem juntas na realização de tarefas domésticas, quando decidem vender a casa e a placa de “Vende-se” é colocada à porta da casa no episódio “Vende-se” (T01E10). Trata-se de um episódio que se passa todo ao longo de um jantar e inicia em um clima pesaroso, em que as personagens se sentem tristes pela decisão da venda. Em silêncio, Teresa e Tetê arrumam a mesa para o jantar, trazendo pratos, talheres, copos e demais utensílios, e Teresinha traz a lasanha. A cena é marcada pelos tons mais escuros, transmitindo mais aconchego, mas também um ar pesado.

Figura 50 – As três Teresas envolvidas nas tarefas domésticas

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Vende-se” (T01E10).

Neste episódio, por sinal, o que alcançou melhor audiência de toda a série conforme informou Villaça (2017), as personagens conversam sobre variados temas, brigam, se emocionam, choram. A lasanha acaba esfriando, e Tetê e Teresa se oferecem para esquentá-la, o que causa estranhamento em Teresinha, porque elas não participam das atividades domésticas.

TERESA: Deixa que eu esquento.
 [Teresa vai se levantando e pega a lasanha.]
 TETÊ: Deixa. Eu esquento.
 [Tetê leva a lasanha para a cozinha. Teresa volta a se sentar.]
 TERESINHA: Se eu soubesse que era só pôr uma placa lá fora pra vocês me ajudarem... [...]
 TETÊ [gritando de longe]: Olha, eu não faço serviço doméstico mesmo, mas eu compenso com outras coisas, tipo ser a cola da família.
 TERESA: Tá cada dia mais difícil entender o que ela fala.
 [Tetê na cozinha coloca a lasanha no micro-ondas.]
 TETÊ: Não é óbvio? Desde que a gente mudou pra cá, eu, que tenho um pai e outra casa e não precisava ter mudado pra cá, sou a cola da família. Só tão juntas porque eu junto vocês.
 TERESINHA: Ela bebeu, não?
 TERESA: Ainda não, mas... [Teresa larga os talheres e o guardanapo na mesa] Ótima ideia! Vamos fazer um brinde.

Tetê enuncia expressamente que não faz serviço doméstico, que é realizado prioritariamente por sua avó, dona da casa. Na fala da avó, a divisão das tarefas aparece com o teor de “ajuda”, como se fosse responsabilidade exclusiva sua. Na mesma cena, Teresa pede para Tetê pegar as taças de vinho, e Teresinha provoca “Você sabe onde fica?”, brincando com a indisposição da neta para as tarefas da casa, embora possa se perceber um certo descontentamento com essa concentração de atividades nas suas mãos. No que se refere ao trabalho doméstico na casa, podemos considerar que a participação das personagens varia entre a omissão (Tetê), o ocasional (Teresa) até chegar ao centralizador (Teresinha), em uma clara vinculação crescente entre gerações e desempenho das tarefas, associada, ao que parece, ao domínio do território e/ou forma de cuidado e carinho.

Outra menção ao trabalho doméstico se dá quando Teresa negocia as despesas com Ringo. Como passou a ajudar a pagar a dívida da mãe, a ex-mulher avisa ao ex-marido que não mais contribuirá com as contas do apartamento. No episódio “A flecha preta do ciúme”, vemos o ex-casal conversando na cozinha do apartamento onde agora mora Ringo. Um detalhe a ser mencionado é que a pia está repleta de louças e panelas sujas, reforçando o estereótipo do homem que mora sozinho e não cuida da casa e das tarefas.

Vale mencionar também o recurso de “câmera suja” aqui evidente: entre o ponto de vista da câmera (e do telespectador) e os personagens que vivem há ação, existem obstáculos (uma parte da parede e a porta aberta), gerando um efeito visual de distanciamento *versus* aproximação/visibilidade e realismo.

Figura 51 – Teresa e Ringo na cozinha do apartamento

Fonte: *Frame* de cena do episódio “A flecha preta do ciúme” (T01E03).

TERESA: Era isso ou sabe Deus o que ia ser daquela casa, né? Foi o melhor acordo que eu consegui.
 RINGO: Não sei como é que você vai fazer para arranjar dinheiro para pagar isso tudo.
 TERESA: Em primeiro lugar, deixando de pôr dinheiro aqui.
 RINGO: Peraí. Peraí. Vamo com calma, né? São casas diferentes, né?
 TERESA: hã...
 RINGO: Eu acho que o que acontece lá não devia se refletir aqui.
 TERESA: hã...
 RINGO: Acompanha meu raciocínio. Quando um casal...
 TERESA: Nós não somos mais um casal...
 RINGO: Então, exatamente, quando alguém do casal abandona a sociedade, é natural que durante um tempo...
 TERESA: Esse tempo já passou, Ringo. Se você quer falar em sociedade, eu vou falar com quantos por cento eu sempre entrei nessa casa.
 RINGO: Não, não, exatamente, exatamente... Eu só acho que as rupturas muito bruscas...
 TERESA: Arrancar o curativo de uma vez só dói menos. Se a gente se separou é natural que as nossas contas façam o mesmo. [...] Você tem mais é que me agradecer porque nós nem falamos da Tetê. [...] Ela é adolescente. Adolescente gasta. Ela mora comigo.

Trata-se de uma cena na qual fica marcada a passividade de Ringo e sua insuficiência financeira. Teresa continua sustentando o apartamento mesmo não morando mais lá com a

filha, situação que decide encerrar diante da urgência da dívida da casa da mãe. Na relação entre os dois, Teresa parece assumir o papel de mãe algumas vezes, assumindo tarefas que não lhe caberiam como esposa e que denotam cuidado e preocupação com ele.

O trabalho doméstico se caracteriza por ser marcadamente invisível quando realizado: a roupa limpa e passada de volta ao armário, as refeições na mesa, a casa limpa, a louça lavada. No entanto, quando não executada, a omissão desses serviços se torna muito visível, como percebemos por meio das louças sujas amontoadas na pia. Parece um indicador de desleixo com a casa ou, de forma mais sexista, um indício de ausência feminina, diante do senso comum da “naturalização” da tarefa doméstica como atividade a ser realizada principalmente por mulheres a partir do processo cultural e marcado pela separação e hierarquia entre tarefas masculinas e femininas consoante análise de Hirata e Kergoat (2008).

Assim, se na casa das Teresas, não há homens coabitando que mostrem como se dá a divisão sexual das tarefas domésticas, essa dinâmica pode ser percebida em outra cena que transcorre no episódio seguinte (T01E04: “O inferno são os outros”). Na área de serviço do apartamento, Ringo tira as roupas da máquina de lavar, enquanto Teresa solicita que ele contribua com o pagamento da mensalidade do colégio da filha (fig. A), entregando-lhe o boleto de pagamento. Ringo coloca os óculos e observa o papel da mensalidade (fig. B), declarando que “vai ficar meio puxado”. Em seguida, começa a pendurar a camiseta no varal, colocando os pregadores nas mangas (fig. C). Teresa olha com ar de reprovação, arranca a peça de roupa do varal (fig. D) e passa a orientá-lo.

TERESA: Ah!!... Não é pelas mangas que pendura... [ela puxa a camisa do varal, irritada]. Vê se aprende. [ela pendura a camisa da forma que acha correta. Olha os pregadores na mão dele e pega-os]: Dá aqui! [coloca o pregador no roupa. Olha para ele. Tira a camisa do varal, entrega a camisa e o pregador para ele]: Repete!

Ringo, então, começa a pendurar a roupa como Teresa lhe ensinou, sob o olhar atento da ex-mulher. Mesmo separados, Teresa continua ajudando Ringo com as despesas e lhe mostra o jeito correto de pendurar a roupa no varal. Nessa cena, destacamos o caráter pedagógico do processo: ela mostra como faz (fig. E), depois tira a roupa do varal e o entrega pedindo para repetir (fig. F). Ele, então, pendura corretamente (fig. G), olha para a camiseta estendida e para Teresa e sorri (fig. H), com ar de orgulho. Os enquadramentos intercalados entre plano médio e próximo contextualizam a dinâmica da cena.

Figura 52 – Pedagogia do trabalho doméstico

Fonte: Frames de cena do episódio *O inferno são os outros* (T01E04).

A cena tem duração de dois minutos e dez segundos, gerando sentidos sobre as tarefas cotidianas. Como analisa Heller, “o amadurecimento do homem significa, em qualquer sociedade, que o indivíduo adquire todas as habilidades imprescindíveis para a vida cotidiana [...]. É adulto quem é capaz de viver por si mesmo a sua cotidianidade” (HELLER, 1972, p. 18). A inabilidade de Ringo com essas atividades demonstra certa falta de maturidade (reforçada nos enunciados de Teresa). Despreparado para a vida adulta, Ringo não consegue fazer as coisas direito e nem se sustentar; é ajudado e estimulado pela ex-mulher. Em contrapartida, a determinação de Teresa contrasta com a passividade dele.

No entanto, é de se mencionar que, apesar da relativa independência de Teresa, ela acaba dependendo dos homens para resolver questões financeiras. Além da dívida da casa, um incêndio a obriga a realizar uma reforma. Para custeá-la, quando pensa em vender o carro, Ringo avisa-lhe que conseguiu um empréstimo, mas ela fica sabendo depois que o dinheiro foi obtido por meio de um agiota. O assunto é esquecido, mas, tempos depois, já após a morte de Ringo, o agiota volta e cobra Teresa, que acaba recorrendo ao amigo Jorge para um empréstimo, que ele diz que “não precisa pagar”.

Podemos considerar que sua independência financeira é apenas flutuante, pois no tocante a necessidades maiores, acaba recorrendo a outras ajudas. Dessa maneira, contribui para manter a casa da mãe e controla os gastos, mas continua ligada aos homens para resolver problemas financeiros, o que faz emergir outros significados associados à submissão feminina, apontando para um retrocesso no que concerne à autonomia e sua tão almejada autorrealização.

6.4.3 A construção de sentidos em torno da casa

Buscando uma maior aproximação com o cotidiano das personagens e maior realismo, a série foi filmada em uma casa, como abordado no capítulo 3. Como elemento aglutinador da família, local de abrigo e refúgio, mas também cenário de muitas desavenças, a casa é uma personagem importante. Durante a entrevista ao diretor, procuramos confirmar essa hipótese de que a casa seria uma personagem.

Totalmente. A casa era o arco principal da série; era a casa, não era as três. No primeiro momento que a gente escreveu, cada uma tinha um arco, um arco aonde chegar. A casa era o principal: o que ia acontecer com a casa. A gente fez a primeira temporada pensando o que ia acontecer com a casa, e a segunda temporada pensando o que ia acontecer com a casa. A casa é nossa protagonista máxima. Sem dúvida. (VILLAÇA, 2017).

Assim, conscientes de que o arco narrativo das personagens e *plot* da série foram estruturados em torno da casa, retomamos os principais pontos que acontecem na narrativa relacionados diretamente à casa.

Na primeira temporada, a dívida deixada pelo falecido dono da casa, Rodolfo, é uma ameaça à casa. Por conta dela, Teresinha é obrigada a reorganizar sua rotina, volta a costurar, demite a diarista.

Podemos considerar ainda que a dívida é um fator definidor para ela aceitar a presença da filha e da neta, visto que Teresa se propõe a ajudar com o pagamento, ocasião em que, pela primeira vez, Teresinha enuncia “nossa casa”, na última cena do episódio “Provisoriamente definitivo” (T01E02).

<p>TERESA: Vamos pra casa. TETÊ: Qual casa? TERESINHA [com voz doce]: A nossa casa. TERESA: Provisoriamente nossa.</p>

No episódio seguinte (T01E03: “A flecha preta do ciúme”), novamente emerge o tema da propriedade da casa, muito mais no sentido de possibilidade de permanência e sentir-se em um lar do que de posse legal. Ao que parece, Teresa deseja se sentir acolhida, e Teresinha no início busca barrar a permanência da filha. Assim, diante da contribuição financeira, Teresa considera que a casa também é sua, conforme diálogo entre as três. A cena inicia mostrando a cozinha em plano de conjunto: Teresa sentada à mesa, faz anotações e cálculos, mostrados em plano detalhe.

<p><i>Lettering:</i> AS TRÊS TERESAS, quarta-feira, 07h15 TETÊ: Usar papel para fazer conta é posição ideológica ou só desatualização mesmo? TERESA: Hummm... Muito engraçadinha. O que importa é que eu tenho um plano. E pode se controlar com esse telefone, viu? Que os tempos agora são de parcimônia. TETÊ: Meu plano inclui mensagens ilimitadas. Então não se preocupe. Bonita palavra, parcimônia. TERESA: Aprendi com você. O que significa que você sabe usar. TETÊ: Adoro a coerência dos adultos. Vovó aventureira contrai dívida milionária. Mamãe trabalhadora se esfolia nos cálculos. Neta sensata paga o pato. [Teresinha entra na cozinha segurando calcinhas.] TERESINHA: Essas calcinhas na torneira do banheiro é um plano para me irritar, hein? Hein? [ninguém responde] Alôoo!! [Tetê olha, levanta, pega algumas calcinhas das mãos da avó] TETÊ: Essa e essa são minhas. As outras eu não usaria nem em caso de [olha para sua mãe sentada à mesa] extrema parcimônia. TERESINHA: O que que é isso? TETÊ: Parcimônia? Um jeito mais chique de falar economia. TERESINHA: Não, eu estou falando dos recibos da minha aposentadoria aqui na mesa... E a minha tesoura de costura em cima da pia!!! [histérica]</p>
--

TETÊ: Eu usei para abrir o café. Foi mal.
 TERESA: Isso são contas pra pagar a sua dívida, coisa que eu estou fazendo, o que torna a dívida nossa. E fique feliz, porque tudo indica que eu vou conseguir.
 TERESINHA: Quer dizer que a minha casa tá salva?
 TERESA: Nossa casa! Nossa dívida, nossa casa.

Figura 53 – Diferenças geracionais: entre contas e calcinhas

Fonte: *Frames* de cena do episódio “A flecha preta do ciúme” (T01E03).

A cena salienta a diferença geracional tanto na divergência entre o uso do papel e dos meios digitais, como nos modelos de calcinhas utilizadas pela mãe e pela filha. Nessa cena, Tetê se constrói a partir de uma demarcação da sua diferença com a mãe, de certa forma esboçando críticas ao gosto de Teresa. Além disso, considera incoerentes os adultos: “Vovó aventureira contrai dívida milionária. Mamãe trabalhadora se esfolia nos cálculos. Neta sensata paga o pato.” A atribuição de adjetivos é indicativa da construção do *ethos* de cada personagem.

A partir de então, a casa de Teresinha passa a ser a casa das três Teresas. A proposta de venda da casa é outro fator relevante da primeira temporada da série. Objetivamente, Teresa considera que com a valorização dos imóveis da região e o alto valor de uma possível venda, elas conseguiriam quitar a dívida e comprar um apartamento para Teresinha viver com mais tranquilidade e conforto.

A princípio, a personagem fica muito chateada com a possibilidade da venda e da separação familiar e tenta, de todo modo, diminuir o valor da casa, arrancando papel de

parede e deixando à mostra problemas estruturais da residência. A visita do corretor Wellington (Kiko Marques) gera grave crise entre mãe e filha, como vemos no episódio “Como nossos pais” (T01E09).

WELLINGTON: Tá todo mofado, hein?? Mas nem esse desastre vai derrubar o preço do imóvel.
 TERESINHA: A voz desse rapaz me ataca a labirintite.
 TERESA [repreendendo-a, falando baixo e fazendo careta]: Eu avisei que ele vinha, se controla.
 TERESINHA: É difícil!!
 WELLINGTON: Vende fácil. Só colocar a placa.
 TERESA: Sério?! Viu só, mãe, dá pra vender bem. A gente resolve a dívida e você ainda vai morar num apartamento incrível.
 [Do sofá, Teresinha a observa com cara desanimada.]
 TERESINHA: Parece que você esqueceu de tudo que você viveu aqui.
 WELLINGTON: A sorte de vocês é a especulação. A área tá valorizada.
 TERESA: Você escutou??!!
 [Wellington entra na cozinha. Teresa se aproxima da mãe que se levanta do sofá.]
 TERESA: É a sua chance de morar sozinha de novo como você tanto quer. Ninguém mais incomoda ninguém.
 [Wellington dá leves batidas nos azulejos da cozinha. Ele caminha pela cozinha e as duas o observam da porta.]
 WELLINGTON: É... em bom estado, não tá, né? Mas o que tá valendo aqui é o terreno. De qualquer maneira, eu vou preparar a avaliação, amanhã você passa na imobiliária e a gente começa a conversar.
 TERESA: Tá bom.
 WELLINGTON [animando-se]: Tô sentindo cheiro de bom negócio, hein??
 [Teresa olha para Teresinha que está encostada na porta com cara desanimada.]

Figura 54 – A visita do corretor

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Como nossos pais” (T01E09).

A objetividade de Teresa ao associar a venda da casa à solução do problema financeiro contrasta com a subjetividade de Teresinha que associa a residência a tudo que foi vivido no espaço, em um trabalho de reconstrução em torno das lembranças, como analisa Bosi (1979).

Assim, o semblante animado de Teresa diante da possibilidade da venda se opõe ao de Teresinha, que trata com rispidez o corretor enquanto ele caminha pelos cômodos avaliando o imóvel. Vemos aqui a imagem da dialética particular das gerações: Teresinha deseja manter

tudo como está, olha para o passado, revive suas lembranças e se sente bem em viver com a filha e a neta, embora não revele. Já Teresa busca a mudança, olha para o futuro, buscando auferir vantagem na especulação imobiliária com a consequente valorização da área. Ao *ethos* pragmático de Teresa, contrapõe-se o *ethos* sentimental de Teresinha, que se confirma no diálogo que se dá quando o corretor vai embora, quando a viúva reage indignada:

<p>TERESINHA [brava]: Eu aqui tentando deixar a casa linda pra nós três... e você quer que ela vá pro chão, é?</p> <p>TERESA: Eu só tô tentando resolver a nossa situação. Você vai morar melhor, voltar a ser independente. Com o que eu pago de parcela da dívida, eu consigo alugar um apartamento bom pra mim e pra Tetê.</p>

Essa discordância entre objetividade e subjetividade ou mudança e permanência emerge como marca do conflito de gerações.

A questão das gerações está imbricada com a problemática das mudanças sociais e aparece nas reflexões sobre as formas de sociabilidade e sobre as experiências de vida de diferentes segmentos sociais. A relação entre as idéias de geração e de mudança está, também, presente na percepção do fosso entre as gerações, consequência do ritmo acelerado das transformações sociais e culturais. A percepção da vertigem temporal e da ameaça de rompimento dos laços de sociabilidade deve ser, entretanto, examinada à luz da combinação de elementos aparentemente inconciliáveis de mudança e permanência. (LINS DE BARROS, 2006b, p.120).

No dia da visita dos possíveis compradores, mostrado no episódio “Como se fosse a primeira vez” (T01E12), o corretor chega antes para preparar o ambiente e mexe em alguns objetos de decoração, para desespero de Teresinha.

<p>WELLINGTON: Eu vim antes pra dar uma geral; uma venda grande a gente não pode bobear. [Ele se dirige à Tetê e aperta a mão dela.]</p> <p>WELLINGTON: Prazer, Wellington, imobiliária Futuro Concreto. [Tetê ri.]</p> <p>TETÊ: Desculpa. É que o futuro nessa casa acabou de virar fumaça. [Wellington começa a mexer em objetos da casa, mudando a ordem das coisas. As três Teresas observam.]</p> <p>TERESINHA: Escuta!! Você faz isso em todas as casas, é?</p> <p>WELLINGTON: Só em casos de extrema necessidade. Sempre bom revisar os detalhes.</p>
--

Figura 55 – Corretor e objetos da casa

Fonte: *Frames* de cena do episódio “Como se fosse a primeira vez” (T01E12).

É fácil perceber que, sendo a casa associada ao desenvolvimento do grupo familiar e local dos rituais e da convivência, a intromissão do estranho no ambiente, alterando a disposição dos objetos constitui uma violência. Na sua lógica de vendedor, considera de “extrema necessidade” interferir a fim de conseguir a venda, o que parece uma ofensa a Teresinha. A personagem se sente invadida ao vê-lo mexer nos objetos do imóvel para deixá-lo “mais atraente” para os potenciais compradores. Os utensílios e a casa como um todo ocupam importante lugar afetivo na trajetória e na memória da viúva, razão pela qual ela se vincula tão fortemente a esse espaço. Durante a visita dos interessados, o corretor Wellington conversa com Teresinha no quarto dela, tentando diminuir a sua resistência à venda.

WELLINGTON: Olha, dona Teresinha, a senhora vai me desculpar, mas isso tem que acabar... tá? Eu já vi as pessoas se apegarem a seus imóveis, é... natural... todo mundo tem essa reação com os bens que... que... materializam a sua existência terrena.

Lettering: TERESINHA, quinta-feira, 13h31

TERESINHA: Você lê autoajuda?

WELLINGTON: Não... eu cursei dois anos de psicologia. Eu abandonei quando a Mônica engravidou.

TERESINHA: Coincidência... eu também.

WELLINGTON: Também fez psicologia.

TERESINHA: Não, também engravidei e não fiz faculdade.

WELLINGTON: Minha mãe, por exemplo, ficou feliz da vida depois que vendemos a casa dela. Agora ela faz excursão todo mês...

TERESINHA [brava]: Excursão????!! Você tá me amaldiçoando???

Novamente temos uma referência à autoajuda na enunciação de Teresinha, como já foi analisado em diálogo com Nelson sobre sexo na terceira idade. A viúva desdenha de autoajuda e também de excursões para os idosos, o que reforça a busca de construção de seu *ethos* jovem de acordo com o envelhecimento ativo. Inconformada com a possibilidade de

venda, posteriormente acaba cedendo, para surpresa de Teresa. Chegam a receber uma proposta de venda, mas Teresa desiste e decide que todas devem permanecer juntas na casa.

Por sua vez, a segunda temporada inicia com um incêndio na casa, que obriga as personagens a um temporário afastamento do lar por causa da fumaça, período no qual permanecem na casa de Rodrigo. Ainda com a eletricidade desligada, elas voltam ao lar buscando conforto e refúgio. E, no final da série, vemos Teresinha, após certo período de resistência, fazer planos de mudar-se para viver com Waltércio. Ele consegue convencê-la a deixar a casa argumentando que ambos têm pouco tempo para aproveitar a vida, como analisado no capítulo anterior.

7 JUNTANDO AS GERAÇÕES E OS GRANDES TEMAS

A partir das análises efetuadas nos capítulos anteriores, passamos agora a estabelecer um breve comparativo entre os eixos geracionais, investigando os sentidos que afloram no discurso de cada faixa etária considerando a abordagem temática agrupada em três eixos: (i) papéis sociais e familiares; relações entre gerações; juventude e envelhecimento; (ii) felicidade; trajetória romântica; sexualidade; (iii) vida profissional; trabalho doméstico; vínculo com a casa. Com isso, tencionamos compreender a construção discursiva de cada geração e seu *ethos* característico, a partir dos estudos de Maingueneau (2015), que associa traços de caráter (psicológicos) e corporalidade (maneira de ser e agir) de tal forma que:

[...] o destinatário a identifica apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica... (MAINGUENEAU, 2015, p. 18).

Além disso, verificamos o tom da série a partir da cenografia instaurada e indicamos os significados e valores que a produção põe em debate a partir do dialogismo (BAKHTIN, 2010a). Assim, procuramos perceber o que os resultados nos indicam sobre a construção do feminino em cada fase da vida.

Figura 56 – Perfil das Teresas

Tetê	Teresa	Teresinha
16 anos Estudante Equilibrada, racional, inteligente, articulada. EXPERIMENTAÇÕES - Início da vida sexual (objetividade); - Namora Lucas; - Namoro aberto; - Fica com casal de amigos; - Dúvidas sobre futuro.	43 anos Vitrinista freelancer Separada, 1 filha Ansiosa pela felicidade. Determinada, porém confusa. BUSCA DA VISTA PRO MAR - Vários relacionamentos, às vezes ao mesmo tempo; - Recaída com o ex-marido; - Tenta resolver problemas da mãe.	60 anos Costureira aposentada Viúva, 2 filhos Ativa, independente. Problemas: alcoolismo; furtos; ameaça de perder a casa. REINVENÇÕES - coabitação/afeto; - namoro na velhice.

Fonte: Construção da autora para esta pesquisa.

A reflexividade característica da modernidade (GIDDENS, 1991, 2002) atravessa a construção discursiva de Teresa. Impulsionada a questionar-se, a personagem, na faixa dos 40 anos, passa por um momento de redefinição de vida (momento decisivo, na acepção de Giddens) e procura responder às novas demandas que se impõem assimilando fortemente o “magma” contemporâneo do imaginário cultural da psicologia (ILLOUZ, 2011) na “era da felicidade compulsiva e compulsória” (FREIRE FILHO, 2010). Conduzida pela lógica consumista neoliberal da eterna busca e criação de novos desejos, a personagem almeja uma “vista para o mar” cujo sentido não se estabelece com precisão, nem para ela nem para o espectador. Essa expressão é quase uma premissa que rege as ações de Teresa sobretudo na primeira temporada, sendo repetido como um *slogan* que poderia facilmente ter sido retirado de um livro de autoajuda. Confrontada ao fim da série sobre o que seria a vista para o mar, ela titubeia e admite que se sente perdida, confusa. Para ela, sempre falta alguma coisa, como, aliás, é enunciado pelo ex-marido. Nesse contexto de individualismo exacerbado, parece andar em círculos: resolve problemas e envolve-se em outras confusões, quer deter o controle de tudo e todos, termina e retoma relacionamentos, questionando-se incessantemente acerca das decisões.

No seu discurso, em variados momentos, Teresa parece afastar-se de si mesma, como se estivesse analisando sua vida de fora, percebendo erros e avaliando opções. Esse traço pode ser considerado uma marca de acabamento ou exotopia (BAKHTIN, 2010a, 2010b), conceito associado à construção de uma totalidade vista de fora, acima da perspectiva da personagem. Ao estabelecer essa diferença de horizontes, o discurso parece apontar para uma dupla camada de significação: a vida cotidiana comum com seu pragmatismo e atos ordinários e, em outro nível, os sentidos que vão sendo construídos com suas implicações na trajetória da personagem. A exotopia parece enfatizar ainda mais a reflexividade moderna, intensificada pelas novas demandas e diferentes possibilidades da contemporaneidade.

Dentre essas, despontam os novos relacionamentos em tempos de amores líquidos (BAUMAN, 2004) e sexualidade plástica (GIDDENS, 1993) descolada da reprodução e central na constituição do eu. Desfrutando de maior liberdade e também incertezas, o *ethos* da trajetória romântica de Teresa é o da heroína romântica que busca a autorrealização afetiva e sentimental (RÜDIGER, 2013). Seus relacionamentos transitam entre o *amour passion*, o amor romântico e o amor confluyente. Diante do forte teor reflexivo do seu discurso, muito associado à autoajuda e ao conjunto de valores disseminados pelos meios de comunicação e por suas produções ficcionais que impregnam a dinâmica social, podemos assinalar que se trata de um *ethos* romântico-reflexivo.

No que se refere aos papéis sociais e à sua relação com as outras gerações (mãe e filha), Teresa se esforça excessivamente por controlar situações e ser uma boa mãe. Sua narrativa se estabelece, de certa forma, de acordo com as expectativas sociais (ainda) atribuídas a uma mulher de 40 anos (casou-se, teve filha, trabalha e sustenta-se), exceto pela necessidade financeira de morar com a mãe a partir da separação, imposição que, se por um lado, gera um desequilíbrio de poder na conflituosa relação entre as duas mulheres, por outro, contribui para rearranjar relações de afetos na lógica familiar.

Em muitas situações, é Teresa quem salva a mãe Teresinha de situações embaraçosas, invertendo-se a relação mãe/filha. Isso se evidencia principalmente, mas não só, quando passa a ajudar a pagar a dívida fiscal para salvar a casa da família.

Apesar disso, fica evidente que, ao buscar alcançar a “vista para o mar”, para usar outra expressão coloquial, ela “morre na praia”. Diante da indefinição de seus propósitos, parece se acovardar diante das oportunidades e se acomoda em permanecer na companhia de Tetê e Teresinha, mantendo a casa e toda a trama simbólica que envolve o lar. Nesse ponto, estas personagens se lançam aos desafios, demonstrando a postura de “busca da vista para o mar” desejada por Teresa, ao passo que ela se mantém guiada por discursos circulantes de felicidade e autorrealização, mas não consegue empreender as mudanças às quais se propõe.

Trata-se de uma mulher que sustenta a família e, durante algum tempo, também o ex-marido com o fruto do seu trabalho, situação que mostra maior autonomia frente aos homens. No entanto, essa independência é relativa, já que duas personagens masculinas fornecem subsídio financeiro em momento de necessidade, o que consistiria em um retrocesso quando se considera sua autossuficiência. De toda forma, ser arrimo de família é um ponto de reconhecimento com milhões de brasileiras na mesma situação, em um contexto em que 40,5% dos arranjos familiares são chefiados por mulheres conforme dados relativos a 2015 (IBGE, 2016).

No aspecto profissional e financeiro, a personagem age de forma objetiva, construindo um *ethos* batalhador-pragmático, que se revela na adequação do culto da *performance* (EHRENBERG, 2010), conforme as exigências neoliberais. A precariedade e intermitência são marcas do seu trabalho de construir mundos alternativos por meio de vitrines, cujo objetivo é criar ambientes sedutores que atraiam o consumidor e promovam a lógica mercantil, realimentando e fomentando desejos. Como se vê, podemos considerar que ela estimula o desejo dos outros e é movida pela mesma engrenagem do discurso capitalista que ajuda a impulsionar.

Em dinâmica diversa de Teresa, que demonstra comprometimento em ser boa mãe, Teresinha parece recusar esse papel, como chega a enunciar. A princípio, é bastante dura com a filha quando a mudança acontece por ocasião da separação. O acolhimento esperado não acontece. Com o tempo, passa a apreciar a convivência e revela que não deseja mais ficar sozinha. Independente e inquieta, a viúva concentra os serviços domésticos da casa, como forma de manutenção do domínio do seu território, mas, por outro lado, isso pode ser percebido como uma maneira sutil de cuidar, demonstrando carinho e desvelo. Aversa ao sentimentalismo piegas, tem dificuldades em expressar afetos, principalmente com a filha Teresa. Já com a neta, o relacionamento é mais fluido e carinhoso, ambas trocam confidências em meio à cumplicidade.

Para pensar a velhice na atualidade, é fundamental refletir sobre que relações entre as gerações vêm sendo construídas e em que contexto social, particularmente sobre a resposta vivencial das gerações em processo de envelhecimento. Ao mesmo tempo, pensar na família, o espaço mais direto de realização das relações entre as gerações e entre os gêneros. (BRITTO DA MOTTA, 2010, p. 113).

Teresinha atua conforme um modelo disseminado de privatização da velhice, que transforma o envelhecer em responsabilidade individual, aderindo à lógica do envelhecimento ativo: fazem parte do seu dia a dia o encontro com amigos no boliche e as aulas de hidroginástica, atividade que surge também como essencial momento de sociabilidade. Enuncia acerca de um passado contestador, e esse aspecto emerge na narrativa em um *ethos* liberal-transgressor tanto no caráter quanto na corporalidade. Vício em conhaque e furtos apontam para problemas e consubstanciam esse traço, embora o seu discurso deixe emergir brechas de um conservadorismo, como, por exemplo, ao criticar a neta por dormir com o namorado em casa.

Trata-se também de um *ethos* jovem no sentido moderno atrelado à liberdade e à rebeldia, bem como na significação da juventude como valor dissociado da idade, a partir de práticas e comportamentos (DEBERT, 2012) e de “juvenilização das idades”, como apontado por Britto da Motta (2012). Esse tom se fortalece na relação com a neta, em situações em que as duas parecem conversar equiparadas, sem hierarquias associadas à idade ou à função na família, como numa relação entre iguais. Tetê chega a fornecer conselhos sobre conquista e paquera à sua avó, num sinal do ofuscamento de fronteiras entre tais personagens e suas gerações.

Ao iniciar um relacionamento amoroso depois dos 60 anos, a viúva vai ao encontro da tendência social de ampliação temporal da sexualidade (BOZON, 2004) e reinicia a vida sentimental. Apesar da insegurança inicial, ela demonstra autoconfiança exacerbada, e logo o

novo relacionamento transforma sua rotina, deixando-a radiante. Ancorada na realidade que representa, a ficção apresenta os novos desafios para os apaixonados diante da idade e enfatiza o uso de medicamentos estimulantes. Nesse contexto, é interessante perceber como a personagem se mostra pragmática e zomba expressamente do discurso de autoajuda que, de certa forma, norteia sua filha.

Esse ar de deboche faz emergir a comicidade, aliás, um traço característico da personagem, que contribui fortemente para instaurar a cenografia de humor aliado ao drama na ficção. Na sua voz, surgem muitas piadas sobre a velhice e suas implicações: ao fazer exercícios físicos que exigem flexibilidade, enuncia que os pés são como os homens: “a cada ano que passa eles vão ficando mais distantes de mim”; e compara a hidroginástica a “canjão”, ou seja, “um monte de carne molenga dentro da água fervendo”. O amigo Nelson contribui para essa criação de significados acerca da juventude e do envelhecer ao enunciar que “juventude é que nem músculo: não exercitou, murcha”. Essas metáforas reforçam a noção da juventude como valor dissociado da idade e a responsabilidade individual pelo seu bem-estar no processo do envelhecimento, consoante à lógica neoliberal e à privatização da velhice (DEBERT, 2012).

Pela corporalidade e pelos traços de caráter que vão constituindo a personagem, percebe-se que Teresinha se constitui, sobretudo, por meio da quebra da expectativa do que seria esperado de uma avó, ou seja, a partir do distanciamento entre o *ethos* discursivo e o *ethos* pré-discursivo (MAINGUENEAU, 2008), que permeia toda a narrativa. Além do pouco acolhimento ao receber a filha, dissociado do ideal materno de dedicação e amor, também é significativo que a avó fume maconha em um baile da terceira idade e cometa furtos. Na contramão das transgressões, ao regressar a casa, repreende a neta por dormir com o namorado, em uma das cenas mais representativas do ofuscamento entre as fronteiras de idades e os comportamentos associados a cada geração.

Sua relação com a casa é povoada de lembranças de ciclos da vida passados que ela mantém também pelo laço de afeto: o estilo arquitetônico dos anos 1960-1970 vincula-se ao ar de decadência do mobiliário e da estrutura, reforçando o cronotopo de um tempo em que a mulher era mais dependente do homem. A casa conta a história da família, e a manutenção dos espaços é indicativa da sua relevância simbólica. Apesar do *ethos* sentimental instaurado pela sua relação com o lar, diante da especulação imobiliária e da oportunidade de venda, aceita desfazer-se do bem, mas a filha retrocede na decisão e as três permanecem juntas por mais uma temporada naquele que se firmou como o lar das Teresas.

Finalmente, a mais nova das Teresas atua consoante a dinâmica de uma geração que cresceu em meio ao desenvolvimento da internet e à difusão de tecnologias digitais, o que impacta decisivamente nas suas formas de tecnicidade e sociabilidade. O *smartphone* e os fones de ouvido são companheiros inseparáveis nas mais variadas situações, fazendo-a imergir num mundo à parte. Contudo, mostra-se responsável e sensata diante da realidade que a rodeia e se denomina “cola da família”, por sua função agregadora entre mãe e avó, cujos desentendimentos perpassam a série. Muitas vezes parece assumir o papel de mãe das duas personagens diante do seu perfil apaziguador e tranquilo, que se enriquece com sua enunciação repleta de ironias a desdenhar das diferenças geracionais, que se materializam, sobretudo, no uso das tecnologias digitais, nos gostos quanto a vestuário e no vocabulário.

Constitui um ponto de extremo destaque a cena da sua primeira relação sexual, destoante das tradicionais abordagens da teleficção no que diz respeito ao romantismo sentimental e evocação da sedução masculina. Distante das lógicas românticas melodramáticas, aqui vemos Tetê buscar de forma precisa informações acerca do tamanho do pênis do seu parceiro antes de decidir-se pelo sexo. Ela, então, tira a blusa, chama por Lucas e pede o preservativo, apontando para uma maior autonomia e empoderamento no que concerne às decisões quanto ao seu corpo e sua vida.

Esse *ethos* empoderado-curioso vai se firmando na trama, cujas situações revelam sua intolerância com o machismo e o assédio, refratando e refletindo um momento histórico importante de amplo debate público, denominado por alguns de novo feminismo. Baseado, acima de tudo, no combate a opressões embasadas em hierarquias de gênero, esse movimento tem impulsionado maior tomada de consciência feminina e repressão a assédios, implicando em uma onda crescente de denúncias envolvendo personalidades públicas, fazendo ruir muitas narrativas olímpicas (MORIN, 2009a).

Na sua trajetória afetivo-sexual, Tetê parece aberta às experiências que vão se apresentando, movida pela busca em se descobrir. Vivencia experiências com um casal de amigos, questionando a sexualidade, transita entre o amor romântico e o confluyente, e demonstra forte ascendência sobre Lucas, de maneira às vezes autoritária. Esse tom empoderado-curioso ganha novas nuances quando as implicações da morte do pai, momento decisivo na sua trajetória, tornam a personagem mais reflexiva, questionadora e rebelde, chegando a reprovar na escola, abandonar os estudos e desistir do vestibular, buscando um caminho alternativo distante da “prisão” que ela associa à “lógica de passar de ano, vestibular e faculdade”. Essa decisão representa uma grande virada na trama diante da expectativa criada por ser uma garota promissora e aplicada aos estudos. Esse evento narrativo, além de ser mais

um aspecto produtor de significações pela discrepância entre o *ethos* esperado e o real, traduz a dialogia com o meio social em um momento de difícil ingresso no mercado para os jovens, que se autoquestionam sobre os valores atribuídos à educação formal em uma dinâmica marcada pela transformação do mundo do trabalho (ANTUNES, 2002, 2005, 2009; FÍGARO, 2002, 2008, 2010).

Esses resultados sugerem a instauração de *ethé* indicativos de cada geração: Tetê é movida pelo *ethos* empoderado-curioso, de forma que sua trajetória pode ser resumida pelas enunciações “Meu corpo, minhas regras” e “Eu nunca gostei de rótulos, não faz sentido nenhum colocar um em mim mesma”. Sua mãe Teresa, heroína da trama, desenvolve-se entre os tons romântico-reflexivo, quanto à sua trajetória romântico-sexual e à busca da felicidade, e a postura batalhadora-pragmática no aspecto profissional e de resoluções “práticas” da vida: finanças, imóveis etc. Assim, embora seja guiada pela “busca da vista para o mar”, ela admite ter “sido feita mesmo pra terra firme”. Estabilidade e a segurança da família se mostram como valores essenciais na sua vida, como parece apontar a geração dos filhos dos Baby-Boomers, também chamada Geração X ou Coca-Cola, na qual se enquadra Teresa. Já Teresinha faz parte da geração que está envelhecendo nos anos 2000 e que viveu o movimento da contracultura dos anos 1960. Seu *ethos* liberal-transgressor se coaduna também à convocação de ser jovem nos dias de hoje, independente da idade, razão pela qual poderíamos sintetizar que Teresinha “não é uma mulher da sua idade”, como bem expressa o namorado Waltércio. Com maior liberdade do que as gerações anteriores, Teresinha reinventa seu cotidiano e reconstrói os laços afetivos com a filha e a neta na casa da família, local que faz emergir um tom sentimental diante da profundidade e importância das lembranças ali coletadas durante uma vida, que não a impedem, contudo, de seguir em frente e vivenciar novos reinícios com o amor na terceira idade.

Podemos considerar que há uma recorrência de situações em que se institui o afastamento entre o *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo. As expectativas que são construídas acerca das personagens constroem os *ethé* pré-discursivos, ligados aos papéis esperados da filha, da mãe e da avó. A dinâmica narrativa, no entanto, instauram *ethé* diversos, dissociados do que se imaginava acontecer, mobilizando para isso a experiência sensível do discurso e, assim, a afetividade do destinatário (MAINGUENEAU, 2008), nesse caso o telespectador.

Essa quebra da expectativa se mostra mais fortemente na troca de papéis entre as três gerações (filha, mãe e avó), em uma renegociação de relações familiares, marcadas por mudanças e permanências. Nesse contexto, o *ethos* construído na trajetória de Teresinha

mostra-se mais jovem que o da neta adolescente. Assim, a filha Tetê parece ser mãe de sua mãe, a avó Teresinha parece ser filha da sua filha, em uma dinâmica marcada por controle de território, capital financeiro e relações de poder que se estabelecem na reconfiguração familiar. Entre o “parecer ser” que aflora e o “dever ser” associado ao papel social, uma teia de significados e contradições também emerge, indicando que as noções de cuidado, carinho e proteção ainda se constituem em fortes valores culturais impregnados no ideal materno, que realiza e também constrange as mulheres. Nesse ponto, a construção da maternidade na série é incomum: Teresinha não abre mão da vida que tem para se dedicar à filha Teresa em um momento difícil; ao contrário, rejeita expressamente a sua permanência na casa, mostrando desinteresse pelos seus dramas. O seu afeto se revela de outras formas, solapando as bases de uma construção de gênero feminino associada ao ideal materno de amor sublime, dedicação incondicional e domesticidade, o que contribui, dessa forma, para a produção de novos significados nessa “tecnologia de gênero” (LAURETIS, 1984, 1994).

As interpenetrações entre a rebeldia e o conservadorismo que se mostram na casa de Teresinha, entre o ar romântico-reflexivo em combate com a postura pragmática e batalhadora de Teresa no tocante ao trabalho, e a atitude responsável e empoderada e, ao mesmo tempo, perda de Tetê, refletem as incertezas de um tempo marcado por contradições da alta modernidade.

Vale destacar que as personagens também apresentam contradições, o que as aproxima das mulheres reais e gera maior possibilidade de reconhecimento pelo público, fator muito apontado nas entrevistas com as atrizes (ALIPERTI, 2017; FRAGA, 2017; MELLO, 2017) como indicador do sucesso da série.

Todos se fazem e refazem na trama simbólica das interpelações, dos reconhecimentos. Todo sujeito está sujeito a outro e é ao mesmo tempo sujeito para alguém. É a dimensão viva da sociabilidade atravessando e sustentando a dimensão institucional, a do “pacto social”. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 306).

A identificação da realidade representada com a ficção que a representa se fortalece também com a *performance* naturalista, característica buscada pelo diretor Villaça (2017), como marca de estilo na qual os atores interpretam da forma mais próxima possível à realidade. Esse traço também se reforça pela escolha cuidadosa da casa antiga e real como locação principal em detrimento de uma criação de cenário em estúdio. O lar das Teresas é foco importante da narrativa, rica em significações e bastante explorada também na vinheta de abertura do programa a contribuir para estabelecer um ponto de contato com a realidade, associando o tempo e o espaço na noção bakhtiniana de cronotopo (2010b).

As três Teresas são mulheres determinadas, fortes, batalhadoras e empoderadas com suas questões, hábitos, opiniões a serem elaboradas reflexivamente a partir de cada lugar de fala. A análise nos aponta traços de indicadores geracionais que surgem na trama enquanto se dá uma renegociação das relações de parentesco:

Tem sido amplamente declarado que as relações de parentesco foram se destruindo com o desenvolvimento das instituições modernas, que deixaram a família nuclear em um enorme isolamento. Sem pormenorizar a questão, pode-se perceber que esta visão é errada, ou pelo menos enganosa. Na sociedade da separação e do divórcio, a família nuclear gera uma diversidade de novos laços de parentesco associada, por exemplo, às chamadas famílias recombinações. Entretanto, a natureza desses laços modifica-se à medida que estão sujeitos a uma negociação maior que a anterior. As relações de parentesco costumavam ser, com frequência, uma base de confiança tacitamente aceita; hoje em dia, a confiança tem de ser negociada e barganhada e o compromisso é uma questão tão problemática quanto nos relacionamentos sexuais. (GIDDENS, 1993, p. 109).

Assim, os discursos constroem sentidos que se relacionam de maneira direta com uma maior flexibilidade e heterogeneidade quanto aos modelos de família que se reconfiguram diante de suas demandas e especificidades, em um contexto marcado por uma textura social rica e complexa com a qual a série dialoga com grande maestria.

Nesse sentido, depois de apresentados os *ethé* instaurados por cada geração, verificamos que a cenografia visada de drama associada ao humor realmente se confirma no desenvolvimento da narrativa, na qual se constrói o *ethos* discursivo da dramédia. Além disso, a trama dialoga fortemente com a dinâmica social permeada de embates discursivos que se revelam na série: a mudança nas relações familiares, os valores morais ligados à sexualidade, o processo do envelhecimento em tempos de enaltecimento social da juventude, a obrigação da felicidade e do sucesso consoante o sistema neoliberal. Assim, consideramos também que a relação espaço/tempo estabelecida pela série revela a predominância do cronotopo (BAKHTIN, 2010b) do cotidiano contemporâneo, com questões prementes da sociedade atual.

Há nas transformações da sensibilidade que emergem na experiência comunicacional um fermento de mudanças no próprio saber, o reconhecimento de que por aí passam questões que atravessam por inteiro o desordenamento da vida urbana, o desajuste entre comportamento e crenças, a confusão entre realidade e simulacro. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 258).

Antes de finalizar esse capítulo, vale mencionar um importante apagamento também revelador dos novos tempos. A beleza e o culto ao corpo não são focos prioritários da narrativa, razão pela qual não são sequer contemplados na lista temática. A preocupação com a aparência surge associada a situações de primeiros encontros amorosos, fazendo emergir

insegurança diante da importância do olhar do outro. Vale mencionar que Teresinha, mesmo acima do peso se considerarmos as imposições do corpo perfeito como coerção social, esboça pleno contentamento com sua forma física enaltecido ainda pela sua autoestima. Esse silenciamento acerca do culto ao corpo como capital (GOLDENBERG, 2007) parece mais um indicativo da relevância dessa série a contribuir para dialogar com a transformação da sensibilidade referida por Martín-Barbero (2009), no que concerne aos valores e às novas formas de entender a construção de gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas páginas anteriores, procuramos compreender os sentidos produzidos pelo discurso da série *3 Teresas*. Exibida no GNT, canal voltado para o público feminino, a produção veio ao ar num momento de intenso incremento de veiculações de produções nacionais como consequência da Lei do Cabo. Enquanto continuam emergindo especulações acerca de uma possível terceira temporada, a série permanece disponível na plataforma *streaming* do canal, em consonância com os novos tempos de facilidade de circulação dos produtos audiovisuais ampliado pelo contexto tecnológico, associado a novas dinâmicas espectatoriais, que caracterizam a cultura das séries (SILVA, 2014), a que assistimos (e da qual fazemos parte) hoje.

Um olhar flutuante para o eixo diacrônico indica a dimensão das mudanças por que temos passado e da atualização dos temas em intrínseca relação com a dinâmica social. Desde *I Love Lucy* a *3 Teresas*, passando por *Malu Mulher*, as séries revelam muito sobre seu horizonte social, apontando os constrangimentos e as determinações que cercam a mulher ao longo das décadas e os embates discursivos que se travam a cada momento na sociedade. Acima de tudo, esse olhar para o passado e a análise de *3 Teresas* ressaltam o princípio bakhtiniano da dialogia, mostrando que cada produção responde a outros discursos e também entra na cadeia discursiva e passa a dialogar com novos discursos, em um ciclo infinito de reflexo e refração (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009) a reforçar o caráter marcadamente social e extradiscursivo dos enunciados, que se formam na relação entre sujeitos historicamente situados em determinado contexto sócio-histórico.

Assim, como fruto do seu tempo, do horizonte em que está envolvida, a teleficção está impregnada dos valores da sua época e, ao mesmo tempo, também amplifica tendências e propõe debates, questionamentos e reflexões. Como prática cultural, o discurso televisivo ocupa espaço importante no compartilhamento de significados e valores na teia social, criando modelos e gerando reconhecimento, consubstanciando-se em uma fábrica de subjetividade (WILLIAMS, 2016) ou ainda uma tecnologia de gênero (LAURETIS, 1984), na medida em que suas narrativas instauram modos de ser e estar que impactam no imaginário e reforçam ou combatem construções de gênero e de sujeito.

Nesse sentido, tendo a mulher como foco estruturador da narrativa, a série *3 Teresas* se constitui em indicador privilegiado de um momento histórico caracterizado pelo maior envelhecimento populacional no país e no mundo, cujos impactos se refletem no mundo do trabalho, na dinâmica social como um todo e principalmente na convivência intergeracional

no âmbito das famílias. Deve-se ressaltar que a maior visibilidade do idoso não está ligada somente à questão quantitativa, mas também (e principalmente) à sua emergência enquanto ator social e consumidor, com poder financeiro que interessa às lógicas capitalistas que passam a exultar seu fôlego como forma de atração. Como efeito, assiste-se a uma privatização da velhice (DEBERT, 2012) associada à juvenilização, à felicidade e à erotização.

Somado a isto, trata-se de um momento de intensa mobilização feminina em combate ao sexismo, marcado pelo espraiamento de um discurso de tomada de consciência para combater o assédio e a discriminação, desnaturalizar as opressões e hierarquias de gênero com vistas à igualdade entre homens e mulheres. Esse movimento também aponta para o respeito à multidimensionalidade das experiências e das identidades de gênero nas suas variadas dimensões de sexo, gênero, desejo e prática social, categorias que devem ser entendidas de forma independente (BUTLER, 2015), afastando-se de binarismos e propondo flexibilidade e entendimento a partir do respeito às liberdades individuais. No entanto, apesar dos avanços, é preciso lembrar que ainda permanecem grandes desafios no que se refere às questões de gênero, como a violência e as desigualdades salariais, para citarmos apenas dois exemplos.

De toda forma, trata-se de um cenário caracterizado pela maior autonomia para as mulheres, sejam elas de 16, 43 ou 60 anos, como as personagens da série. Contudo, a essa liberdade se opõem os enquadramentos tangidos pela lógica neoliberal: seja feliz, seja jovem, seja bem-sucedido – na família, no trabalho, no relacionamento, no sexo. As convocações, atravessadas pela reflexividade moderna e impulsionada pelos especialistas, “sujeitos-supostos-sabedores” (PRADO, 2013), na “era da felicidade compulsiva e compulsória” (FREIRE FILHO, 2010), dirigem-se a todas as idades e têm como um de seus pilares o consumo de produtos e serviços que possam atender a essas máximas contemporâneas. Nesse novo espírito do tempo, os valores da modernidade são potencializados e conquistam difusão inédita diante das novas tecnologias comunicacionais e do aparato midiático e mercadológico, impactando na formação da subjetividade.

A personagem Teresa pode ser considerada a encarnação desse movimento. Guiada pela reflexividade, procura uma felicidade que ela não sabe onde está, buscando se reinventar a todo modo segundo o culto da *performance* (EHRENBERG, 2010). Já sua mãe Teresinha procede de acordo com a privatização e a juvenilização da velhice, embora desdenhe das orientações do discurso de autoajuda e se caracterize por maior liberdade no que concerne às expectativas sociais, por exemplo, do que se espera de uma mãe. É sobretudo por meio dessa personagem que a cenografia de drama e humor se confirma e se instaura na série. Seu

discurso e suas ações destoam do que é esperado para uma avó de 60 anos, fazendo repensar sobre as fronteiras das idades e papéis sociais na contemporaneidade.

Na mesma direção, a neta Tetê, racional e responsável, muitas vezes se mostra mais madura do que sua mãe e avó, estabelecendo-se uma curiosa troca de papéis familiares a partir do desaparecimento de comportamentos vinculados à idade e à posição na hierarquia familiar. Temos, diante disso, um notável processo de reconstrução das gerações caracterizado pelo entrecruzamento de posições e relações de poder, autoridade e submissão, em meio a conflitos e afetos mostrados pela construção cronotópica do cotidiano familiar. Essa reconfiguração se dá de forma relacional, ou seja, as posições de cada uma se constroem em relação às outras e se movem, e nisso localiza-se um dos pontos de maior sensibilidade da produção.

A ênfase da trama nas questões das três mulheres a partir da perspectiva de cada geração e a visão da realidade que as cerca se mostrou relevante para a análise da interseccionalidade, a partir da articulação entre as dimensões de gênero e gerações. Para isso, a comparação entre cada perfil geracional segundo as temáticas apresentadas pela própria série foi norteadora para a construção do nosso desenho metodológico, amparados em quadro teórico multidisciplinar.

A análise dos eixos temáticos, tendo a cena como unidade de análise com foco na construção verbo-visual, privilegiando a enunciação, foi um grande desafio diante da sua dimensão. A partir de um *corpus* volumoso, considerado necessário para os objetivos propostos, lançamo-nos a essa empreitada, conscientes da fecundidade e profusão de sentidos que daí afloravam. De fato, a análise possibilitou identificar tensionamentos, significados e valores em transição. Foi possível também constatar o *ethos* de cada geração, bem como o tom da série. Mais que isso, percebemos diferenças, semelhanças, superposições e articulações apontando para uma grande complexidade e para a impossibilidade de apreensão de todas as camadas de significados trazidas pela produção, como aliás já advertira Morin (2006).

Fica evidente, de toda forma, que, a partir de três mulheres fortes, a série discute e questiona os modelos de família e os papéis familiares em dialogia com o horizonte social de nossa época que implica um contexto marcado por novos tipos de arranjos familiares. No entanto, por mais que esteja associado à dinâmica social, é preciso considerar que é sempre um construto permeado por atravessamentos: uma visão ocidental, do cotidiano de mulheres brancas, de classe média, vivendo em São Paulo.

Apesar dessa reconfiguração das gerações, a flexibilizar posições e descolar do fator etário comportamentos e hábitos, vemos que essas mudanças se dão num contexto complexo, que não podem ser generalizadas diante do lugar de fala da ficção e dos seus objetivos. Se a maior convivência intergeracional a partir do envelhecimento da população é uma realidade, também não se pode perder de vista que, em muitas famílias, os modelos marcados pela hierarquia também continuam presentes. A heterogeneidade das famílias e das gerações é inegável, razão pela qual não podemos falar em modelos, mas, sim, em perfis indicativos a partir das similaridades que emergem no discurso da série. Não há homogeneidades: devemos falar em famílias, mulheres, jovens, idosos, sempre no plural, e atentos aos cruzamentos das interseccionalidades.

As reflexões apresentadas buscaram indicar direcionamentos e abrir caminhos para futuros desdobramentos, ratificando a necessidade da continuidade e do aprofundamento da investigação em torno das questões de gênero e gerações no discurso teleficcional.

Esta foi apenas uma possibilidade de leitura dessa série a partir do nosso repertório e do quadro teórico-metodológico. Esta tese é também um fruto do seu tempo, desse momento histórico permeado pela efervescência do debate em torno da questão de gênero e do envelhecimento. Trata-se de uma modesta contribuição que buscou pesquisar deslocamentos e permanências que se dão a perceber na dinâmica social, afetando mulheres, homens, diferentes gerações, variados sujeitos em diferentes espaços. Afinal, só investigamos de verdade o que nos afeta.

REFERÊNCIAS⁶⁶

3 TERESAS. Direção: Luiz Villaça. Produtores: Denise Gomes e Edu Tibiriçá. Intérpretes: Denise Fraga; Cláudia Mello; Manoela Aliperti e outros. GNTplay. Roteiro: Rafael Gomes, Leonardo Moreira, Sergio Roveri, Carolina Ziskind e Marcus Aurelius Pimenta. Brasil: BossaNovaFilms, 2013-2014. 26 episódios. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/gnt/3-teresas/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

AGÊNCIA BRASIL EBC. OMS estima que número de pessoas com mais de 60 anos dobre até 2050, 30 set. 2015. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2015-09/oms-alerta-que-numero-de-pessoas-com-mais-de-60-vai-dobrar-ate-2050>>. Acesso em: 24 out. 2015.

ALEMANY, Carme. Violências. In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2009. p. 271-276.

ALMEIDA, Fábio. GNT renova “3 Teresas” para terceira temporada. RD1, 24 nov. 2014. Disponível em: <<http://rd1.com.br/gnt-renova-3-teresas-para-terceira-temporada/>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero**: “muitas mais coisas”. Bauru: Anpocs: EDUSC, 2003.

_____. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de Malu Mulher. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, SP, v. 27, n. 79, p. 125-231, jun. 2012.

_____. De Malu a Mulher: gênero, sexualidade e feminismo na TV. In: CANCELA, Cristina Donza; MOUTINHO, Laura; SIMÕES, Júlio Assis (orgs.). *Raça, etnicidade, sexualidade e gênero: em perspectiva comparada*. São Paulo: Terceiro Nome, 2015. p. 287-306.

ALIPERTI, Manoela. **Entrevista à autora**. 01 abr. 2017.

ALVES, Andréa Moraes. Família, sexualidade e velhice feminina. In: HEILBORN, M. L. et al. (orgs.). **Sexualidade, família e ethos religioso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. p. 19-38.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Primeiros Passos; 44)

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2014. p. 95-114.

ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **MATRIZES**, São Paulo, ano. 4, n. 1, p. 83-99, jul./dez., 2010. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes/article/view/203/pdf_193>. Acesso em: 20 jan. 2016.

⁶⁶ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

_____. **Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination.** London; New York: Routledge, 1991.

ANTONIETTI, Andre Checchia; FERREIRA, Sandra Cristina Novais Ciocci; CARRASCO, Claudiney Rodrigues. A música nas aberturas das telenovelas da Rede Globo de Televisão no período de 1970 a 2012: funções e dramaturgia musical. **Opus**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 237-256, dez. 2012.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. 8. ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 2002.

_____. **O caracol e sua concha: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho.** São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. **Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho.** 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2009.

ARAÚJO, Clara; SCALON, Celi. Percepções e atitudes de mulheres e homens sobre a conciliação entre família e trabalho pago no Brasil. In: ARAÚJO, Clara; SCALON, Celi (Orgs.). **Gênero, família e trabalho no Brasil.** Rio de Janeiro. Ed. da FGV, 2005. p. 15-77.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família.** 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARQUETTE, Patricia. Oscar (discurso legendado). YouTube, 23 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Iz6CjOO0HMk>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2003.

ÁVILA, Maria Betânia de Melo. A dinâmica do trabalho produtivo e reprodutivo: uma contradição viva no cotidiano das mulheres. In: VENTURI, Gustavo; GODINHO, Tatau (Orgs.). **Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças na opinião pública.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo; SESC-SP, 2013. p. 231-255.

AZNAR, Sidney Carlos. **Vinheta: do pergaminho ao vídeo.** São Paulo: Arte e Ciência, 1997.

BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). **Catálogo do Grupo de Pesquisa de Trabalho Ficção Televisiva Seriada: cinco anos de produção de textos críticos (1993/1997).** São Paulo: Grupo de Pesquisa Ficção e Realidade: a telenovela no Brasil, o Brasil na telenovela: Núcleo de Pesquisa de Telenovela: INTERCOM, 1997.

_____. **Comunicação e linguagem: discursos e ciência.** São Paulo: Moderna, 1998.

_____. **Palavra e discurso: história e literatura.** São Paulo: Ática, 2007.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **Os pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 339-512.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2002.

BANCO DE SÉRIES. **Séries GNT**. Disponível em:
<<https://bancodeseries.com.br/index.php?action=todasseries&canal=GNT&order=year>>.
Acesso em: 20 jul. 2017.

BANDOS, Lucas. “3 Teresas”: como se faz uma excelente série brasileira. Eu e o cinema, 12 ago. 2015. Disponível em: <<http://eueocinema.com/2015/08/12/3-teresas-como-se-faz-uma-excelente-serie-brasileira/>>. Acesso em: 20 out. 2015.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, s/d.

BAUER, Martin W.; AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 39-63.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Vida para consumo**: transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BBC Brasil. Oscar 2015: Atrizes se rebelam contra o machismo no tapete vermelho. 23 fev. 2015. Disponível em:
<http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150222_oscar2015_machismo_pai>.
Acesso em: 15 jun. 2015.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.

BIRMAN, Joel. Muitas felicidades?! O imperativo de ser feliz na contemporaneidade. In: FREIRE FILHO, João. **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010. p. 27-47.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. Introdução. In: MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 7-16.

BOND, Paul. Is Wall Street Giving Netflix a Pass on Sky-High Content Costs? **The Hollywood Reporter**, 14 jun. 2017. Disponível em:

<<https://www.hollywoodreporter.com/news/is-wall-street-giving-netflix-a-pass-sky-high-content-costs-1012880>>. Acesso em: 07 ago. 2017.

BORELLI, Silvia. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a05v15n3.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

BORGES, Gabriel Mendes; CAMPOS, Marden Barbosa de; CASTRO E SILVA, Luciano Gonçalves de. Transição da estrutura etária no Brasil: oportunidades e desafios para a sociedade nas próximas décadas. In: ERVATTI, Leila Regina; BORGES, Gabriel Mendes; JARDIM, Antonio de Ponte. **Mudança demográfica no Brasil no início do século XXI: subsídios para as projeções da população**. Brasília: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2015. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv93322.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2016.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOSSANOVAFILMS. Quem somos. Disponível em: <<http://www.bossanovafilms.com.br/quem-somos/pt>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. **A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. “A ‘juventude’ é só uma palavra”. In: **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003.

_____. **A dominação masculina**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 26, p. 329-376, jan./jun. 2006 [1996]. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n26/30396.pdf>> . Acesso em: 15 mar. 2015.

BRAIT, Beth. Introdução. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

BRANDALISE, Camila; PEREZ, Fabíola. O grito das mulheres. **IstoÉ**, São Paulo, 06 nov. 2015. Disponível em: <https://istoe.com.br/440121_O+GRITO+DAS+MULHERES/>. Acesso em: 15 jun. 2015.

BRASIL. Lei 10.741, de 1 de outubro de 2003. Dispõe sobre o Estatuto do Idoso e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 03 out. 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.741.htm>. Acesso em: 10 jul. 2015.

BRITTO DA MOTTA, Alda. Família e gerações: atuação dos idosos hoje. In: BORGES, Ângela; CASTRO, Mary Garcia (Orgs.). **Família, gênero e gerações: desafios para as políticas sociais**. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2010. p. 111-134.

_____. A juvenilização atual das idades. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, MG, v. 25, n. 2, p. 11-24, jul./dez. 2012.

BRUSCHINI, Cristina; LOMBARDI, Maria Rosa. **Banco de dados sobre o trabalho das mulheres**. Fundação Carlos Chagas. 2010. Disponível em: <<http://www.fcc.org.br/bdmulheres/serie1.php?area=series.>>. Acesso em: 21 fev. 2011.

BRUSCHINI, Cristina; RICOLDI, Arlene M.; MERCADO, Cristiano M. Trabalho e gênero no Brasil até 2005: uma comparação regional. In: COSTA, Albertina de Oliveira et al. **Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais**. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALLIGARIS, Contardo. Sutil e profundo, 'Como Nossos Pais' retrata bem relações entre mãe e filha. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 ago. 2017a. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/2017/08/1914304-como-nossos-pais.shtml>>. Acesso em: 12 out. 2017.

_____. Das relações familiares, a entre mãe e filha é a com mais rivalidade e inveja. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 07 set. 2017b. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/2017/09/1916369-das-relacoes-familiares-a-entre-mae-e-filha-e-a-com-mais-rivalidade-e-inveja.shtml>>. Acesso em: 12 out. 2017.

CANAL VIVA. Donos da História: Miguel Falabella. Canal Viva, 25 jun. 2017. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/viva/v/5959973/>>. Acesso em 02 jul. 2017.

CASTRO, Elisa Guaraná de. Juventude. In: ALMEIDA, Heloísa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (Orgs.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vetecchia, 2009. p. 194-226.

CASTRO, Gisela S. O idadismo como viés cultural: refletindo sobre a produção de sentidos para a velhice em nossos dias. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 79-91, abr. 2016.

CASTRO, Mary Garcia; MIRANDA, Marlene Barreto Santos; ALMEIDA, Nadir Oliveira G. Leite de. Juventude, gênero, família e sexualidade. Combinando tradição e modernidade. In: BORGES, Ângela; CASTRO, Mary Garcia (Orgs.). **Família, gênero e gerações: desafios para as políticas sociais**. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2010. p. 45-110.

CAVALCANTI, Heloisa. GNT aposta em conteúdo multimidiático e prepara nova safra de séries para 2017. iG São Paulo, 14 dez. 2016. Disponível em: <<http://gente.ig.com.br/cultura/2016-12-14/series-da-gnt.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

CHARAUDEAU, Patrick. Discurso das mídias. São Paulo: Contexto, 2006.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought**. New York; London: Routledge, 2000 [1990].

_____. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 6-17, jan/jun, 2017.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos, 2015.

COSTA, Albertina de Oliveira; SORJ, Bila; BRUSCHINI, Cristina; HIRATA, Helena (Orgs.). **Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais**. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: SENAC, 2002.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review**, Palo Alto, Califórnia, n. 43, p. 1241-1299, jul. 1991.

_____. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 7, n. 12, p. 171-188, 2002.

DALL'ASTA, Monica. Para uma teoría de la serialidade. **Kilometro 111**, Buenos Aires, n. 10 (Series y cine contemporaneo), p. 71-89, maio 2012.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DANTAS, Sílvia Góis. O envelhecimento na tela: o discurso da velhice ativa em programas de TV e documentários. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 101-114. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/131139>>. Acesso em: 12 set. 2017.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBERT, Guita Grin. Gênero e envelhecimento. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 2, n. 3, p. 33-51, 1994.

_____. A antropologia e os estudos dos grupos e das categorias de idade. In: BARROS, Myriam M. Lins de (Org.). **Velhice ou terceira idade?** Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006. p. 49-67.

_____. **A reinvenção da velhice**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2012.

_____; BRIGEIRO, Mauro. Fronteiras de gênero e a sexualidade na velhice. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 27, n. 80, p. 37-54, out. 2012.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano 1: artes de fazer**. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.

DONEDA, Priscila. 'Sessão de Terapia' é eleita a Melhor Série ou Minissérie em Canal Fechado. **M de Mulher**, 08 jun. 2015. Disponível em: <<http://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/sessao-de-terapia-e-eleita-a-melhor-serie-ou-minisserie-em-canal-fechado/>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Preâmbulo: Algumas considerações sobre a ficção televisual brasileira. In: JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012. p.11-22.

EHRENBERG, Alain. **O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa**. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2010.

EL PAÍS. Primavera feminista no Brasil. **El País**. 12 nov. 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/13/opinion/1447369533_406426.html>.

ÉPOCA NEGÓCIOS. Netflix passa dos 100 milhões de assinantes e aumenta lucro. 18 jul. 2017. Disponível em: <<http://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2017/07/netflix-passa-dos-100-milhoes-de-assinantes-e-aumenta-lucro.html>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 4. ed. ampliada. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi. Memória e velhice: do lugar da lembrança. In: LINS DE BARROS, Myriam Moraes (Org.). **Velhice ou terceira idade?** Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006. p. 207-222.

FÍGARO, Roseli. Recepção da comunicação no mundo do trabalho: uma crítica à ação comunicativa. **Ciberlegenda**, Niterói, RJ, n. 09, 2002. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/304>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

_____. **Relações de comunicação no mundo do trabalho**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. A comunicação como campo de sentidos em disputa. In: ENCONTRO NACIONAL DA COMPOS, 2010, 19., Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010, p. 1-15. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt7_roseli_figaro.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2017.

FOLHA DE S. PAULO. Após três temporadas, 'Surtadas na Yoga' não será renovada. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 11 out. 2014. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/10/1531091-apos-tres-temperadas-surtadas-na-yoga-nao-sera-renovada.shtml>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique. Trabalho doméstico. In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle (Orgs). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2009. p. 256-262.

FRAGA, Denise. In: Marília Gabriela Entrevista. Denise Fraga e Luiz Villça. GNT, 07 maio 2013. Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/gnt/v/2678440/>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

_____. In: Programa Morning Show, edição completa, Denise Fraga. Jovem Pan Fm, 20 maio 2015. Disponível em: <<http://joinville.jovempanfm.uol.com.br/videos/jp-morning-show/morning-show-edicao-completa-20052015-denise-fraga.html>>. Acesso em: 5 ago. 2015

_____. In: RACY, Sonia. 'Gosto do humor porque ele nos conduz à crítica', diz Denise Fraga. **O Estado de S. Paulo**, 17 out. 2016. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/gosto-do-humor-porque-ele-conduz-o-pensamento-das-pessoas-a-critica/>>. Acesso em: 17 out. 2016.

_____. **Entrevista à autora**. 29 mar. 2017.

FRANÇA, Vera V. "A felicidade ao seu alcance": que felicidade, e ao alcance de quem, afinal? In: FREIRE FILHO, João. **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010. p. 213-226.

FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura V. C.; HEILBORN, Maria Luiza. Antropologia e Feminismo. In: _____. **Perspectivas antropológicas da mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, v.1, n.1, 1981.

FREIRE FILHO, João. **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.

_____. Sonhos de grandeza: o gerenciamento da vida em busca da alta performance. In: _____. ; COELHO, Maria das Graças Pinto. A promoção do capital humano: mídia, subjetividade e o novo espírito do capitalismo. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 27-50.

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

GARCÍA, Alberto N. **Emotions in contemporary TV series**. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

GARCIA, Sérgio. O feminismo está na moda, virou pop. Entrevista com Margareth Rago. *Época*, São Paulo, n. 909, p. 80-82, 9 nov. 2015.

GERAGHTY, Christine. Continuous serial – a definition. In: DYER, R. et al. (Orgs.). **Coronation Street**, Chap 1, p. 9-26, 1981. Disponível em: <<http://eprints.gla.ac.uk/3320/1/geraghty2.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

_____. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GILL, Rosalind. Análise de discurso. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 244-270.

GNT. 3 Teresas. Sobre a série. Disponível em: <http://gnt.globo.com/_3teresas/sobre/>. Acesso em: 23 ago. 2013a.

GNT: canal. Disponível em: <http://gntapps.com.br/mulheres-evidencia/pdf/Defesa_GNT_TV.pdf>. Acesso em: 23 set. 2013b.

GNT: canais Globosat. Disponível em: <<http://canaisglobosat.globo.com/marca/gnt/#title>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

GNT. Fanpage no Facebook (2013, 2014). Disponível em: <<https://www.facebook.com/canalgnt/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

GNT. Séries. Disponível em: <<http://gnt.globo.com/series/>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

GNTplay. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/gnt/especiais/series-gnt/>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

GOLDENBERG, Mirian. **Os novos desejos**: das academias de musculação às agências de encontros. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **O corpo como capital**: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2007.

_____. Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, MG, v. 25, n. 2, p. 46-56, 2012.

_____. **Coroas**: corpo, sexualidade e envelhecimento na cultura brasileira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011.

GOVERNO DO BRASIL. Em 10 anos, taxa de divórcios cresce mais de 160% no País. 30 nov. 2015. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/11/em-10-anos-taxa-de-divorcios-cresce-mais-de-160-no-pais>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 5, p. 07-41, 1995 [1988].

_____. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra”. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 22, p. 201-246, 2004.

HARUMI, Priscila; MEDEIROS, Vanda. **Guia das séries**: tudo que você precisa saber sobre as mais importantes dos últimos anos. São Paulo: Évora, 2014.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

HIRATA, Helena. Flexibilidade, trabalho e gênero. In: HIRATA, Helena; SEGNINI, Liliana (Orgs.). **Organização, trabalho e gênero**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2007. p. 89-108.

_____. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, jun. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

_____; KERGOAT, Danièle. Divisão sexual do trabalho profissional e doméstico: Brasil, França, Japão. In: COSTA, Albertina de Oliveira; SORJ, Bila; BRUSCHINI, Cristina; HIRATA, Helena (Orgs.). **Mercado de trabalho e gênero**: comparações internacionais. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 263-278.

HIRATA, Helena; SEGNINI, Liliana (Orgs.). **Organização, trabalho e gênero**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2007.

HIRATA, Helena; ZARIFIAN, Philippe. Trabalho (o conceito de). In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2009. p. 251-256.

ILLOUZ, Eva. **O amor nos tempos do capitalismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

IMDb. **Movies, TV and Celebrities**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Síntese de indicadores sociais**: uma análise das condições de vida da população brasileira. Rio de Janeiro: IBGE, 2016. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv98965.pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

JORNAL NACIONAL. Brasil envelhece e é preciso se preparar cada vez mais cedo (7 min). Exibida em 2 jan. 2017. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5551349/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

KEHL, Maria Rita. A juventude como sintoma da cultura. In: NOVAES, Regina; VANUCCI, Paulo (Orgs.). **Juventude e sociedade**: trabalho, educação, cultura e participação. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 89-114.

_____. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KOGUT, Patrícia. "3 Teresas", do GNT: ótimas atuações em crônica do cotidiano. Notícias da TV, **O Globo**, 09 maio 2013a. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2013/05/3-teresas-do-gnt-otimas-atuacoes-em-cronica-do-cotidiano.html>>. Acesso em: 10 set. 2013.

_____. '3 Teresas' e 'Surtadas na yoga' dão boas audiências ao GNT. Notícias da TV, **O Globo**, 29 jun. 2013b. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2013/06/3-teresas-e-surtadas-na-yoga-dao-boas-audiencias-ao-gnt.html>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

_____. Curta duração de 'Meu pedacinho de chão' é elogiada. Notícias da TV, **O Globo**, 06 dez. 2013c. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2013/12/curta-duracao-de-meu-pedacinho-de-chao-e-elogiada-nos-bastidores.html>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

_____. Globo dá sinal verde para continuação da série 'Animal'. Notícias da TV, **O Globo**, Notícias da TV, 01 maio 2015. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2015/05/globo-da-sinal-verde-para-continuacao-da-serie-animal.html>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

_____. Produtora desenvolve a terceira temporada de '3 Teresas'. Notícias da TV, **O Globo**, 11 mar. 2017a. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2017/03/produtora-desenvolve-terceira-temporada-de-3-teresas-para-o-gnt.html>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

_____. Novelas têm muita força, mas formatos curtos ganham espaço. Notícias da TV, **O Globo**, 25 mar. 2017b. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2017/03/novelas-tem-muita-forca-mas-formatos-curtos-ganham-espaco.html>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

LAURETIS, Teresa de. **Alice Doesn't**: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1984.

_____. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAVIANO, Eduardo. 3 Teresas: Triplamente relevante. Box de série, 10 maio 2013. Disponível em: <<http://www.boxdeseries.com.br/site/3-teresas-triplamente-relevante/>>. Acesso em: 10 set. 2013.

LEMONS, Ligia Maria P. TV paga e ficção televisiva brasileira: dados de 2007 a 2013. In: CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE COMUNICAÇÃO IBERCOM 2015: comunicação, cultura e mídias sociais, 14., São Paulo. **Anais...**São Paulo: ECA-USP, 2015.

LEMOS, Rafael. Mutantes: o início da fase progressiva. Whiplash, 29 abr. 2016. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/242446-mutantes.html>>. Acesso em: 11 mar. 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976 [1949].

LIMA, Isabelle Moreira. Texto sofisticado sustenta bonança das séries. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 dez. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/12/1197187-texto-sofisticado-sustenta-bonanca-das-series.shtml>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

_____. Pesquisa revela que jovens solteiras são as maiores viciadas em séries. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06 abr. 2014. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/04/1436727-pesquisa-revela-que-jovens-solteiras-sao-as-maiores-viciadas-em-series.shtml>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

LIMA, João Gabriel. As mulheres contra o que é cruel e desumano. **Época**, n. 909, 9 nov. 2015, São Paulo, p. 20, 2015.

LINS DE BARROS, Myriam M. **Autoridade e afeto**: avós, filhos e netos na família brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

_____. (Org.). **Velhice ou terceira idade?** Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política. 4.ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006a. p. 113-168.

_____. Trajetória dos estudos de velhice no Brasil. **Sociologia, Problemas e Práticas**, Lisboa, Portugal, n. 52, p. 109-132, 2006b. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n52/n52a06.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 15.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**: permanência e revolução do feminino. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **A felicidade paradoxal**: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOPES, Maria Immacolata V. de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, São Paulo, ano 3, n.1, ago./dez. 2009, p.22.

_____; GOMÉZ, Guillermo Orozco (Coords.). **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016.

LOPES, Maria Immacolata V. de; MUNGIOLI, Maria Cristina P. Brasil: a telenovela como fenômeno midiático. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Orgs.). **Anuário OBITEL 2013**. Memória Social e Ficção Televisiva em Países Ibero-Americanos. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 129-167.

_____. Brasil: tempo de séries brasileiras? In: LOPES, Maria Immacolata V. de; GOMÉZ, Guillermo Orozco. **Relações de gênero na ficção televisiva**: anuário Obitel 2015. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 117-159.

LOPEZ, Debora Cristina. Trilha sonora: o papel da música na telenovela brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUL, 10., 2009, Blumenau. **Anais eletrônicos...** Blumenau, SC: Intercom, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0204-1.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

MACÊDO, Márcia S. Gênero, família e chefia feminina: algumas questões para pensar. In: BORGES, Ângela; CASTRO, Mary Garcia (Orgs.). **Família, gênero e gerações**: desafios para as políticas sociais. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2010. p. 134-177.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 6. ed. São Paulo, Senac São Paulo, 2014.

MACHADO, Fabíola Orlando Calazans. **Seja ótima, seja feliz**: Discurso, representação e subjetividade feminina no canal GNT. 2013. 238 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, SP: Pontes: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

_____. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). **Ethos discursivo**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015. p.11-29.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações [1952]. Tradução de Cláudio Marcondes. In: FORACCHI, Marialice M. (Org.) **Karl Mannheim**: sociologia. São Paulo: Ática, 1982. p. 67-95.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Comunicación y construcción social de las edades. In: **Periodismo y comunicación para todas las edades**. 2. ed. Bogotá, D. C., Colombia: Ministerio de Comunicaciones, Centro de Psicología Gerontológica (CEPSIGER), 2004a. Disponível em: <<http://www.gerontologia.org/portal/archivosUpload/PeriodismoComunicacionParaTodasLasEdades.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2016.

_____. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004b.

_____. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MAZZA, Florença. Outra leva. Notícias da TV, **O Globo**, 22 nov. 2014. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2014/11/bianca-comparato-fara-personagem-dramatico-na-proxima-novela-das-18h.html>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

McKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

MEAD, Margaret. **Sexo e temperamento**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **O conflito de gerações**. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

MEIO E MENSAGEM. APCA elege os melhores de TV, rádio e cinema. 10 dez. 2013. Disponível em:

<<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2013/12/10/APCA-elege-os-melhores-de-TV-radio-e-cinema.html>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

MELLO, Claudia. **Entrevista à autora**. 09 jun. 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: < <http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: 15 set. 2015.

MESSA, Márcia Rejane Postiglioni. **As mulheres só querem ser salvas**: Sex and the City e o pós-feminismo. 2006. 138 fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MIGUEL, Luis Felipe. O feminismo e a política. In: MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 17-29.

_____; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.

MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 21, p.13-38, 2003.

MITTELL, Jason. **Genre and Television**. From Cop Shows to Cartoons in American Culture. New York and London: Routledge, 2004.

MONTEIRO, Paula. Mercado de casamento começa a dar sinais de aquecimento. Pequenas Empresas, Grandes Negócios, 15 out. 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/pme/pequenas-empresas-grandes-negocios/noticia/2017/10/mercado-de-casamento-comeca-dar-sinais-de-aquecimento.html>>. Acesso em 17 out. 2017.

MONTONE, Mônica. Crítica: nova série 3 Teresas do canal GNT. Moniquices, 16 maio 2013. Disponível em: <<http://www.monicaumontone-blog.com/2013/05/critica-nova-serie-3-teresas-do-canal.html>>. Acesso em: 10 set. 2013.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. **Cultura de massas no século XX**: O espírito do tempo: Neurose. v. 1. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a.

_____. **Cultura de massas no século XX**. O espírito do tempo: Necrose. v. 2. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b.

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

_____. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004. p. 251-291.

MULT TV. GNT renova “3 Teresas” para terceira temporada. 24 nov. 2014. Disponível em: <<https://multtvoficial.wordpress.com/2014/11/24/gnt-renova-3-teresas-para-terceira-temporada/>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Ecos da memória da nação na Minissérie Queridos Amigos. **Communicare**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 53-69, 2010.

_____. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie Capitu. **Líbero**, São Paulo, v. 16, n. 31, p. 105-114, jan./jun. de 2013.

_____. **Minissérie Grande Sertão: Veredas**: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação. 2006. 290 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

_____; OROFINO, Maria Isabel; DANTAS, Sílvia Góis. GP Ficção Seriada: um relato sobre seus 21 anos, ou a maioria de um objeto apaixonante. In: MORAIS, Osvaldo J. de (Org.). **Ciências da comunicação em processo**: paradigmas e mudanças nas pesquisas em comunicação no século XXI: conhecimento, leituras e práticas contemporâneas. São Paulo: INTERCOM, 2014.

_____, PELEGRINI, Christian. Narrativas complexas na ficção televisiva. **Contracampo**, vol. 26, n. 1, p. 21-37, 2013.

NA TELINHA. Denise Fraga manda recado para autores: “quero fazer novelas”. 20 maio 2015. Disponível em: <<http://natelinha.uol.com.br/noticias/2015/05/20/denise-fraga-manda-recado-para-autores-quero-fazer-novelas-89059.php>>. Acesso em: 30 maio 2016.

NERI, Anita Liberalesco. Feminização da velhice. In: _____ (Org.). **Idosos no Brasil**: vivências, desafios e expectativas na terceira idade. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, Edições SESC SP, 2007. p. 47-64.

NETLABTV. Série 3 Teresas: Risos e lágrimas de três gerações de mulheres. 26 jun. 2013. Disponível em: <<http://netlabtv.com.br/serie-3-teresas/>>. Acesso em: 23 ago. 2013.

O ESTADO DE S. PAULO. Casa usada na série mantém móveis dos moradores. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 abr. 2013. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,casa-usada-na-serie-mantem-moveis-dos-moradores-imp-,1026430>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

_____. Segundo pesquisa, mercado de casamentos registrou aumento de 25% mesmo com a crise no país. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 03 mar. 2017. Disponível em: <<http://economia.estadao.com.br/noticias/releases-ae,segundo-pesquisa-mercado-de->

casamentos-registrou-aumento-de-25-mesmo-com-a-crise-no-pais,70001686027>. Acesso em: 10 maio 2017.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS BRASIL. ONU: Taxa de feminicídios no Brasil é quinta maior do mundo; diretrizes nacionais buscam solução. 09 abr. 2016. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/onu-femicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. 8. ed. Campinas, SP: Pontes, 2009.

OSWALD, Vivian. Dos EUA à Índia, desigualdade na divisão do trabalho doméstico persiste. **O Globo**. Rio de Janeiro, 26 ago. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/dos-eua-india-desigualdade-na-divisao-do-trabalho-domestico-persiste-9711779>>. Acesso em: 07 maio 2017.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEIXOTO, Clarice. Entre o estigma e a compaixão e os termos classificatórios: velho, velhote, idoso, terceira idade... In: BARROS, Myriam Moraes Lins de (Org.). **Velhice ou terceira idade?** Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 69-84.

PICANÇO, Felícia Silva. Amélia e a mulher de verdade: representações dos papéis da mulher e do homem em relação ao trabalho e à vida familiar. In: ARAÚJO, Clara; SCALON, Celi (Orgs.). **Gênero, família e trabalho no Brasil**. Rio de Janeiro. Ed. da FGV, 2005. p. 149-172.

PIRES, Álvaro P. Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. In: POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 154-211.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v.11, n.2, p. 263-274, jul/dez. 2008.

_____. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloísa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (Orgs.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vetecchia, 2009. p. 116-148.

POUPART, Jean. A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. In: _____ et al. **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 215-253.

PRADO, José Luiz Aidar. **Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais**. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2013.

R7. Casamentos aumentam e divórcios caem no Brasil, aponta IBGE. 24 nov. 2016. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/brasil/casamentos-aumentam-e-divorcios-caem-no-brasil-aponta-ibge-24112016>>. Acesso em: 17 out. 2017.

RELÓGIOS DA VIOLÊNCIA. Disponível em: <<http://www.relogiosdaviolencia.com.br/>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

RIBEIRO, Djamila. As diversas ondas do feminismo acadêmico. **Carta Capital**, 25 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/feminismo-academico-9622.html>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

ROCHA, Simone Maria; ALVES, Matheus Luiz Couto; OLIVEIRA, Livia Fernandes. A história através do estilo televisivo I: a Revolta da Vacina na telenovela Lado a Lado. In: ROCHA, Simone Maria (coord.). **Estilo televisivo: e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016. p. 43-64.

RODRIGUES, Carla. A quarta onda do feminismo. **Cult**, São Paulo, n. 219, p. 30-47, jun. 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/quarta-onda-do-feminismo/>>. Acesso em: 12 set. 2017.

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10., 2013, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373303618_ARQUIV_O_cristianorodriguesFG2013.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2017.

RODRIGUES, Sonia. **Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo: Aleph, 2014.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 343-364.

RUBIN, Gayle. El Tráfico de Mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo. **Nueva Antropología**, Distrito Federal, México, v. 8, n. 30, p. 95-145, 1986 [1975].

RÜDIGER, Francisco. **O amor e a mídia: problemas de legitimação do romantismo tardio**. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

SÁ, Nelson de. Presidente da Netflix lembra tropeços e comenta concorrência com canais. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 01 out. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1818877-presidente-da-netflix-lembra-tropecos-e-comenta-concorrenca-com-canais.shtml?cmpid=softassinanteuol>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SABINO, Gabriel. **Registro Pop**, 4 jun. 2016. Disponível em: <<http://registropop.com/luiz-villaca-trabalha-na-terceira-temporada-de-tres-teresas-do-gnt/>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

SALGADO, Carmen Delia Sánchez. Mulher idosa: a feminização da velhice. **Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento**, Porto Alegre, v. 4, p.7-19, 2002. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/RevEnvelhecer/article/view/4716>>. Acesso em: 10 set. 2013.

SALÓ, Gloria. **¿Que es eso del formato?: como nace y se desarrolla un programa de television**. Barcelona, Espanha: Gedisa, 2013.

SANTOS, Cristiane Ferreira dos; ARIENTE, Marina; DINIZ, Marcos Vinicius Cardoso; DOVIGO, Aline Aparecida. O Processo Evolutivo entre as Gerações X, Y e Baby Boomers. In: SEMEAD - SEMINÁRIOS EM ADMINISTRAÇÃO, 14., 2011. **Anais...** Disponível em: <<https://originaconteudo.com.br/arquivos/Artigo-geracoes-X-Y-e-Baby-boomers.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

SANTOS, Sergio. Mesclando humor e drama com competência, "3 Teresas" é um dos grandes acertos do GNT. De olho nos detalhes, 27 out. 2014. Disponível em: <<http://zamenza.blogspot.com.br/2014/10/mesclando-humor-e-drama-com-competencia.html>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 27. ed. Cultrix: São Paulo, 2006.

SCHWARTZ, Yves. Conceituando o trabalho, o visível e o invisível. **Trabalho, educação, saúde**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 19-45, 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1981-77462011000400002>>. Acesso em: 12 set. 2011.

SCHWARZBOCK, Silvia. Historia de un error: la legitimación estética de las series. **Kilometro 111**, Buenos Aires, n. 10 (Series y cine contemporaneo), p. 7-23, maio 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995 [1988].

SEABRA, Rodrigo. **Renascença**: a série de TV no século XXI. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SEVCENKO, Nicolau. O grande motim. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 set. 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs20099805.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

SIBILIA, Paula. O corpo velho como uma imagem com falhas: a moral da pele lisa e a censura midiática da velhice. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 83-114, nov. 2012.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun.2014.

SILVERSTONE, Roger. **Televisión y vida cotidiana**. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

_____. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

SLATER, Don. **Cultura do consumo e modernidade**. São Paulo: Nobel, 2002.

SOARES, Sandra. Bom Retiro: mistura de nacionalidades. **Veja São Paulo**, São Paulo, 05 dez. 2016. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/cidades/bom-retiro-mistura-de-nacionalidades/>>. Acesso em: 02 fev. 2017.

SOUSA, Luana Passos de; GUEDES, Dyeggo Rocha. A desigual divisão sexual do trabalho: um olhar sobre a última década. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 30, n. 87, p. 123-139,

maio-ago. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142016.30870008>>. Acesso em: 07 maio 2017.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de (Org.). Empresas produtoras, projetos transmídia e extensões ficcionais: notas para um panorama brasileiro. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Estratégias de transmídia na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p.303-344.

STYCER, Mauricio. GNT reconhece problemas em séries brasileiras, mas vai continuar investindo. Uol Entretenimento. São Paulo, 17 maio 2013. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/05/17/gnt-reconhece-problemas-em-series-brasileiras-mas-vai-continuar-investindo.htm>>. Acesso em: 23 set. 2013.

THIOLLENT, Michel. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo: Polis, 1980.

TURNER, Graeme. Prefácio à edição brasileira. In: WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Tradução: Marcio Serelle. 1. ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUCMinas, 2016.

UOL. "Joia Rara" e "A Mulher do Prefeito" são indicadas ao Emmy Internacional. 13 out. 2014. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/10/13/joia-rara-e-a-mulher-do-prefeito-sao-indicadas-ao-emmy-internacional.htm>>. Acesso em: 31 mar. 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

VEJA. IBGE: Brasileiro está se casando mais, mas união dura menos. 30 nov. 2015. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/brasil/ibge-brasileiro-esta-se-casando-mais-mas-uniao-dura-menos/>>. Acesso em 17 out. 2017.

VILLAÇA, Luiz. In: Marília Gabriela entrevista. Denise Fraga e Luiz Villaça. GNT, 07 maio 2013. Disponível em: <<http://globosatplay.globo.com/gnt/v/2678440/>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

_____. **Entrevista à autora**. 28 mar. 2017.

WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 25, n. 2, maio-ago 2010, p. 205-224.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Tradução: Marcio Serelle. 1. ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUCMinas, 2016.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Tabela com todos os episódios da série *3 Teresas* exibidos em 2013-2014

APÊNDICE B – Dados sobre a série: temporadas, elenco, ficha técnica

APÊNDICE C – O elenco: perfil das atrizes a partir das entrevistas feitas pela autora

APÊNDICE D – Roteiristas, diretor de arte e produtor musical: a partir de dados coletados na internet

APÊNDICE A – Tabela com todos os episódios da série *3 Teresas* exibidos em 2013-2014⁶⁷

T	E	TÍTULO	DURAÇÃO (MIN.)	DATA DA EXIBIÇÃO	SINOPSE
1	1	Vista para o mar	23	08/05/2013	Teresa está no fim de seu casamento. Sua filha, Tetê, enfrenta uma suspeita de gravidez. Sua mãe Teresinha vive seus últimos anos de vida assombrados por uma dívida que pesa sobre sua casa.
1	2	Provisoriamente definitivo	24	15/05/2013	Teresa precisa administrar sua mudança. Tetê precisa decidir se volta pra casa. Já Teresinha tem que lidar com a invasão de sua casa, enquanto tenta um esquema para pagar a dívida do imóvel.
1	3	A flecha preta do ciúme	22	22/05/2013	O ciúme toma conta das 3 Teresas. Teresa tem ciúmes do ex-marido Ringo; Teresinha vê, no túmulo do marido, um arranjo de flores além do seu. E Tetê disputa a atenção de Lucas com a aranha Fabíola.
1	4	O inferno são os outros	21	29/05/2013	Teresa quer contrariar a noção de que é uma pessoa negativa. Tetê quer provar para os outros que é capaz de sorrir. E Teresinha, cuidando da vida de todos, acaba por descuidar de sua própria.
1	5	Condições anormais de temperatura e pressão	21	05/06/2013	Teresa faz aniversário e uma inoportuna festa surpresa armada por Teresinha e Tetê acaba por reunir, em casa, todos os homens que orbitam ao redor das três mulheres: Ringo, Fernando, Lucas e Nelson.
1	6	Turista accidental	22	12/06/2013	As Teresas passarão por tipos diferentes de “viagem”. Teresa vai esticar o fim de semana num hotel. Teresinha vai ficar esses dias com Ringo e Michele. Tetê finge estar viajando para fugir de Lucas.
1	7	Um corpo que cai	22	19/06/2013	Teresa disputa uma concorrência profissional, mas seu empenho acaba causando seu insucesso. Tetê enfrenta um grave problema disciplinar na escola. Enquanto isso, Teresinha sofre uma grande perda.
1	8	Sonhos de uma noite de verão	23	26/06/2013	Teresa é surpreendida pela chegada de Arthur, filho de Matilde e sua paixão de adolescência. Teresinha e Nelson descobrem mais do que amizade entre si e Tetê reavalia os laços que ainda a unem a Lucas.
1	9	Como nossos pais	22	03/07/2013	Teresa briga feio com Teresinha por conta da venda da casa. E ainda acaba tendo uma recaída com Ringo, pai de sua filha. Enquanto isso, Tetê acaba sendo dispensada por Lucas.

⁶⁷ Tabela construída pela autora a partir das sinopses e dados disponíveis na plataforma GTNplay (2015).

1	10	Vende-se	22	10/07/2013	A placa de “vende-se” é colocada na porta da casa das três Teresas. Depois do difícil acontecimento, as três confrontarão suas tristezas, frustrações, segredos e, claro, compartilharão afeto.
1	11	Adivinhe quem vem para jantar?	22	17/07/2013	Arthur reaparece, disposto a conquistar Teresa definitivamente. Tetê é convocada a pensar sobre o que quer ser quando crescer. Teresinha, por sua vez, debate-se internamente com um inquietante segredo.
1	12	24 minutos para o fim de um mundo	21	24/07/2013	Teresa chega com uma notícia bombástica, e a casa, já à venda, receberá seus primeiros visitantes. As três Teresas terão que, simultaneamente, lidar com a revelação e ser anfitriãs para as interessadas.
1	13	Todos dizem eu te amo	22	31/07/2013	A partir de uma inesperada visita de Teresa a Ringo, acompanhamos flashbacks dos acontecimentos que pautarão irremediavelmente o futuro das três Teresas.
2	1	Prova de fogo	28	22/09/2014	Tetê e Lucas estão com o namoro em nova fase; Teresinha parece uma adolescente vivendo aventuras com seu amigo Nelson; e Teresa mantém um namoro à distância com Arthur.
2	2	Incêndios	25	29/09/2014	Forçada a morar com Ringo na casa de Rodrigo, Teresa se reaproxima do ex-marido. Tetê define regras para o seu novo namoro, enquanto Teresinha se envolve em um relacionamento mais ou menos romântico.
2	3	A banda mais bonita da cidade	26	06/10/2014	Ringo chama as três Teresas para o último show de sua banda. Enquanto isso, Teresa vive um dia sem trabalho e Tetê troca mensagens com um desconhecido. Já Teresinha tenta seguir sua vida sem Nelson.
2	4	A morte do caixeiro viajante	26	13/10/2014	Teresinha comete um grave delito, enquanto Tetê se vê perseguida por Henrique. Já Teresa revive sua história de amor com Ringo.
2	5	De onde estou já fui embora	25	20/10/2014	As três Teresas precisam cuidar dos aspectos práticos da tragédia que ocorreu. Procuram um advogado para ajudar na burocracia e experimentam o luto e o sofrimento que só a morte é capaz de trazer.
2	6	Dinâmica de grupo	25	27/10/2014	Teresa participa de uma concorrência por um emprego fixo em um escritório. Teresinha marca um encontro romântico com o advogado da família. Já Tetê faz uma curva rumo à rebeldia adolescente.
2	7	Esse tipo de mulher	26	03/11/2014	Teresa tem que lidar com as investidas de seu chefe. Enquanto isso, Tetê inicia uma amizade com Rodrigo. Já Teresinha se angustia pelo sumiço de Waltércio, enquanto precisa cuidar de Nelson.

2	8	Um bonde chamado desejo	25	24/11/2014	Teresa se envolve com dois homens ao mesmo tempo. Tetê percebe que está muito afastada de Lucas. Já Teresinha está inconformada por não ter sido mais procurada por Waltércio.
2	9	Tudo bem	25	01/12/2014	Teresinha e Tetê são enquadradas após cometerem delitos graves. Teresa tem que lidar com as transgressões das duas, enquanto tenta esconder seus próprios conflitos.
2	10	Navegar é preciso	25	08/12/2014	No dia em que resolve solucionar de vez seus problemas amorosos, Teresa é surpreendida pela cobrança de uma antiga dívida financeira de Ringo. Tetê sente-se pressionada, em contagem regressiva rumo à idade adulta e precisa decidir o que prestar no vestibular. E Teresinha, após quase botar tudo a perder com Waltércio, aceita fazer alguns sacrifícios para consolidar de vez o namoro de ambos.
2	11	De repente, 18	25	15/12/2014	No dia do aniversário de 18 anos de Tetê, Teresa e Teresinha preparam uma surpresa. O desânimo de Tetê com a própria comemoração gera uma sucessão de revelações e conflitos entre as três Teresas.
2	12	Como se fosse a primeira vez	25	24/11/2014	Teresa decide confrontar Paulo Roberto e resolver a situação entre eles. Enquanto isso, Tetê trabalha para não ser reprovada. Já Teresinha experimentará um envolvimento sexual com Waltércio.
2	13	Uma mulher sob influência	29	01/12/2014	As três Teresas ficam à beira de uma separação definitiva quando Tetê e Teresinha anunciam que estão de partida, em busca de suas próprias vistas para o mar.

Fonte: Construção da autora para esta pesquisa a partir de dados disponíveis na plataforma GNTplay (2015).

APÊNDICE B – Dados sobre a série: temporadas, elenco, ficha técnica⁶⁸

Temporadas

Temporada 1 – 13 episódios	08/05/2013 – 31/07/2013
Temporada 2 – 13 episódios	22/09/2014 – 15/12/2014

Elenco

Teresa	Denise Fraga
Teresinha	Cláudia Mello
Tetê	Manoela Aliperti
Ana Maria	Isabela Guasco
Arnaldo	Ary França
Arthur	Sergio Siviero
Fernando	Marcelo Laham
Henrique	Victor Mendes
Jorge	Emílio de Mello
Lucas	João Côrtes
Márcia	Luciana Carnielli
Matilde	Márcia Manfredini
Michele	Luciana Paes
Nelson	Arthur Kohl
Paulo Roberto	Henrique Stroeter
Pedro	Eduardo Estrela
Ringo	Enrique Diaz
Rodolfo Jr.	Adriano Costello
Rodrigão	Danilo Grangheia
Waltércio	Pedro Paulo Rangel
Wellington	Kiko Marques

Ficha técnica

Direção geral	Luiz Villaça
Direção	Claudia Alves Luiz Villaça
Produzido por	Denise Gomes Edu Tibiriçá
Roteiro	Leonardo Moreira Marcus Aurelius Pimenta Rafael Gomes Sergio Roveri
Redação final	Leonardo Moreira Rafael Gomes
Criação	Carolina Ziskind Leonardo Moreira Marcus Aurelius Pimenta Rafael Gomes Sergio Roveri Luiz Villaça
Direção de fotografia	Alexandre Ermel

⁶⁸ Tabela construída pela autora a partir dos dados disponíveis na plataforma GNTplay (2015) e nos créditos exibidos ao fim dos episódios.

	Rodrigo Carvalho
Direção de arte	Cassio Amarante, ABC Flavia Galasso
Produção executiva	Margarida Ribeiro
Coordenação executiva	Priscila Guida
Montagem	Marcola Marinho
Trilha original e supervisão musical	Dimi Kireeff
Desenho de som	Leandro Lima
Direção de produção	Renata Artigas
Diretora assistente	Maria Farkas
Figurino	Verônica Julian
Maquiagem	Simone Batata
Elenco	Diogo Ferreira Gustavo Tranquilin

APÊNDICE C – O elenco: perfil das atrizes a partir das entrevistas feitas pela autora

Denise Fraga⁶⁹

Com mais de trinta anos de carreira, Denise Fraga se tornou conhecida principalmente como comediante, atuando no irreverente programa *TV Pirata*, grande sucesso da década de 1980, e na peça *Trair e Coçar é só Começar*, em que ela interpretou a Olímpia por seis anos e meio. Segundo ela, esse foi o “primeiro terreno como atriz, que foi essa coisa mais de caricatura, mais *over*. E eu sinto que eu me tornei uma atriz, vamos dizer assim, com as tintas da paleta de humor que eu usava, elas ficaram muito mais pastéis, muito mais sutis”. (FRAGA, 2017).

No entanto, ela considera surpreendente ter se tornado atriz devido à sua excessiva timidez durante sua infância e adolescência. A habilidade de desenhar, cultivada na sua introspecção, a levou a fazer vestibular de Comunicação Visual na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pois queria ser ilustradora de livro e cartazes. Aprovada no vestibular para o segundo semestre, os seis meses livres a levaram a fazer cursos: corte e costura, desenho e, incentivada por um amigo, teatro. Ela relembra a emoção e o conforto sentidos ao pisar no palco pela primeira vez:

Quando eu fui fazer esse curso de teatro, a primeira vez que subi no palco, a professora falou, era Sura Berditchevsky, ela falou “você”, nem sei se ela sabia meu nome, ela pediu pra eu subir, eu achei um lugar... é louco porque quando eu tava sentada com os alunos na plateia, eu não tinha coragem de perguntar as horas, mas quando eu subi ali, eu tinha uma voz, é como se eu não respondesse por mim, eu tinha um personagem, eu tinha uma capa qualquer, e achei ali o melhor lugar do mundo, entendeu? E principalmente porque me salvava da minha timidez. (FRAGA, 2017),

Com a conclusão do curso, emendou em outro ministrado pelo ator Claudio Correia e Castro, que a incentivou a tentar ingressar na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena. Apesar das poucas vagas, ela conseguiu entrar. Com a dedicação aos ensaios e às peças, acabou trancando a faculdade de Belas Artes, prometendo à mãe que voltaria quando concluísse o curso de teatro. Nunca voltou. A Belas Artes perdeu uma desenhista, e os palcos ganharam uma atriz.

Finalizou o curso da Escola Martins Pena já trabalhando no Grupo Tapa, apresentado peças de autores brasileiros em escolas, experiência que ela considera fundamental para a sua formação, pois lhe proporcionou conhecimento de todas as etapas do fazer teatral. Àquela

⁶⁹ Denise Fraga em entrevista à autora, em 29 mar. 2017.

altura, um tanto desiludida, começava a cobrar-se por sua independência financeira e por isso, resolveu ser aeromoça, carreira que não seguiu por um triz: quando a Varig a chamou, já estava ensaiando e prestes a estrear a peça *As Desgraças de Uma Criança*, o que a fez abandonar a ideia de trabalhar pelos ares.

Começou a fazer testes para comerciais e foi chamada para fazer um vídeo publicitário da rede de lojas Casas Pernambucanas, o que acabou a levando às novelas: “viram na Globo esse comercial e me chamaram pra fazer um teste lá”⁷⁰. Era *Bambolê* (1987), o primeiro de tantos outros trabalhos que viria a desenvolver na televisão⁷¹, no cinema⁷² e no teatro⁷³. Fez muito sucesso no quadro *Retrato Falado* (Globo, 1999-2001; 2003-2005), em que interpretava mulheres reais, atração que contava com uma audiência cativa, que prolongou o fim da atração.

Movida por insatisfação constante, a atriz está sempre em busca da perfeição, em uma trajetória marcada por muito comprometimento, dedicação e estudo:

A fortuna, na verdade, é você conseguir aproveitar a sorte, trabalhando a sorte, porque muita gente tem sorte, mas chega lá e... Cada personagem, cada teste que eu tinha que fazer, eu ficava no meu quarto, eu me lembro que eu decorava aquilo de trás pra frente e de frente pra trás. (FRAGA, 2017).

Apesar da fama, continua simples e acessível. Como exemplo, antes das apresentações da peça *Galileu*, ela entregava os folhetos da peça no *foyer* do teatro, ocasião em que a abordei e falei desta pesquisa buscando agendar uma entrevista, realizada em março de 2017. Denise revela que gosta do contato na rua e se impressionou com a abordagem por causa da série *3 Teresas*: “Muita gente na rua me pede [a terceira temporada], principalmente mulheres. Acho que tinha uma coisa de uma identificação feminina muito grande. Eu acho perfeita a série pro GNT” (FRAGA, 2017).

O estilo da série, entre o humor e o drama, com preocupação com o sensível e capacidade de rir da vida é um ponto em comum entre os projetos dela com o diretor e marido Luiz Villaça. Denise revela: “Eu já chamei esse humor de graça poética, já chamei de graça triste, já chamei de humor poesia... Eu já tentei denominar várias vezes esse lugar que me interessa, que é esse fino fio aí entre o humor e a dor” (FRAGA, 2017). Esse é seu lócus

⁷⁰ Denise Fraga em entrevista à autora, em 29 mar. 2017.

⁷¹ Destacam-se as novelas *O primo Basílio* (1988), *Barriga de aluguel* (1990), *Mundo da lua* (1992), *Éramos seis* (1994), dentre outras.

⁷² Como os longas *Por trás do pano* (1999), *O auto da compadecida* (2000), *Cristina quer casar* (2003), *Como fazer um filme de amor* (2004), *De onde eu te vejo* (2016), dentre outros.

⁷³ Dentre as peças, citamos *A alma boa de Setsuan* (2008), *Chorinho* (2012-2014), *Galileu* (2015-2016), dentre outros.

preferido, é o universo que ela considera mais fértil, razão pela qual hoje lhe parece excessiva a graça com que se notabilizou no início da carreira.

Apesar de não ter ninguém ligado às artes na família, era a mãe, professora, que a levava com frequência ao teatro quando criança e sempre a incentivou a perseguir aquilo que Denise queria: “eu agradeço muito essa insistência” (FRAGA, 2017), confia a atriz.

Claudia Mello⁷⁴

A carreira de Claudia Mello começou, segundo ela, por uma “questão de destino”. Aos 17 anos, quando ia prestar o vestibular de arquitetura na Universidade Mackenzie, foi atraída pelo chamado para testes de atrizes para a montagem de *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo, com direção de Rui Nogueira. Acompanhada por uma prima, entrou, passou no teste, ganhou o papel principal e ingressou no TEMA (Teatro Universitário do Mackenzie). Depois de *A Capital Federal* (1970), não parou mais. Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri assistiram à sua atuação e convidaram-na para participar do Núcleo 2 do Teatro de Arena, que marcou época na cena teatral de São Paulo nos anos 1950-70, no qual atuou em *Arena Canta Tiradentes*, *Arena Canta Zumbi*, dentre outros. Em 1971, ganhou o prêmio de Atriz Revelação da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) por sua atuação em *O Pelicano*, de August Strindberg, com direção de Antônio Abujamra.

O contato com as artes vem desde a infância. Uma das lembranças mais remotas se situa na casa de vizinhos amantes do teatro italiano, que organizavam um teatro de máscaras da Commedia dell’arte, a que ela assistia fascinada. O pai contribuía para trazer mais colorido à vida de Claudia: desenhava, fazia ilustrações para a filha e a levava ao teatro. Com ele, também tomou gosto pelas histórias e enveredou pelas leituras: Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Jorge Amado. Uma tia era bibliotecária, o que aumentou seu contato com as obras: ela ia até o espaço para ler ou levava os livros para casa. Outra tia também ajudava a aumentar o repertório e o interesse pelas narrativas, levando-a regularmente ao cinema. A mãe ouvia ópera enquanto passava roupa, era feminista e dividia as tarefas domésticas com o pai de Claudia. Ela lembra que ele cozinhava e lavava a louça, o que não era comum à época.

Além do destaque no teatro, sua grande paixão, estreou no cinema em *A Moreninha* (1970), adaptação do romance de Joaquim Manoel de Macedo. Já na televisão, estreia em

⁷⁴ Claudia Mello em entrevista à autora, em 09 jun. 2017.

1970 na novela *Simplesmente Maria*, seguida por *Vitória Bonelli* (1972) e *Hospital* (1972), todas na Tupi.

Após morar em Paris por três anos, onde nasceu o primeiro filho, regressou ao Brasil e voltou a trabalhar com Fauzi Arap, um mestre e amigo falecido em 2013, que ela recorda com saudade. Considerado um dos principais nomes do teatro brasileiro, ele escreveu e dirigiu a premiada peça *Chorinho*, na qual Claudia Mello e Denise Fraga dividiam o palco e viajaram todo o país em turnê. Antes, as duas atrizes já haviam contracenado em *Alma Boa de Setsuan*, de Brecht. Depois de *Chorinho* e já com intimidade cênica com Denise Fraga, surgiu o convite de Luiz Villaga para *3 Teresas*, que Mello (2017) definiu como “uma farra, porque a gente já sabia qual era uma da outra, no sentido de chegar, decorar, bater o texto, trocar, já tinha intimidade... aí veio Manuzinha [Manoela Aliperti, a Tetê], maravilhosa, então foi uma farra. Foi lindo fazer esse projeto”. O primor do texto e a sensibilidade são pontos que a atriz enfatiza na produção: “é um delírio quando você consegue textos realmente significantes, isso pra nós [atores] é um prêmio” (MELLO, 2017).

Conhecida pela intensidade e espontaneidade, Claudia é bastante comprometida e dedicada, estuda muito as cenas para chegar às gravações preparada, mas registra que o mais importante em cena é a interação com os outros autores: “O que dá a descontração, o verossímil, o jogo, o *play* é o outro, é o jogo entre colegas, entre atores” (MELLO, 2017).

Dentre os papéis marcantes na TV estão *Éramos Seis* (1994) e *As Pupilas do Senhor Reitor* (1995) no SBT e, na Globo, *A diarista* (2004-2007) e as telenovelas das seis *A Vida da Gente* (2011) e *Sete Vidas* (2015). Recentemente, deu vida à governanta Zuleica (Zu) na telenovela global das 21h, *A Força do Querer* (2017), que alcançou altos índices de audiência.

Manoela Aliperti⁷⁵

Nascida em 1996, Manoela já era a terceira geração de Teresas antes mesmo de a série ser concebida: “uma coisa inacreditável, minha mãe chama Teresa (Teresa Cristina), e minhas duas avós são Teresinha. Uma chama Maria Teresa e a outra Teresinha. Isso é bizarro, né?” (ALIPERTI, 2017).

Manoela (ou Manu) como é chamada, foi uma criança criativa, que gostava muito de música (“tinha aqueles pianinhos elétricos”) e de desenhar. Caçula de três irmãs, teve uma infância feliz e tranquila. Em 2012, estava às voltas com os estudos e a preparação para o

⁷⁵ Manoela Aliperti em entrevista à autora, em 01 abr. 2017.

vestibular, tentando decidir qual carreira seguir. Sabia que era da área de Humanas (Cinema ou Rádio e TV ou Publicidade), mas se sentia perdida, tal qual a personagem que interpretaria depois – a Tetê – e, aliás, como é comum aos adolescentes diante de uma decisão tão prematura. Aos sábados, fazia um curso livre de teatro, em que o diretor de elenco foi para procurar atrizes para o teste da mais nova das Teresas. Aprovada nos testes, buscou inspiração nas suas vivências para dar vida ao papel: “quando eu iniciei a *3 Teresas*, a minha construção foi muito baseada em mim mesmo, porque eu também era adolescente aquela época, também tinha 16 anos, tava fazendo 17 anos” (ALIPERTI, 2017). Além disso, ela conta que tem uma relação muito próxima com o avô, “apesar do pulo de 60 anos. Mas é também saber o que falar com essa pessoa, escolhe alguns assuntos, porque você sabe que alguns outros, a visão é muito diferente” (ALIPERTI, 2017).

Apesar do desafio, a atriz revela que foi bem acolhida e a maior dificuldade foi conciliar gravação e estudo em pleno terceiro ano, com as exigências de preparação para o vestibular. No entanto, mesmo com a aprovação para Rádio e TV, outra profissão surgiu a partir da série: “nunca imaginei que isso poderia ser uma opção. [...] eu tava pensando, se não houvesse o *3 Teresas* e tal, acho que eu teria seguido uma outra carreira, eu estaria fazendo Cinema ou talvez Rádio e TV, mas atriz eu não teria virado assim... Engraçado isso” (ALIPERTI, 2017).

Logo depois da série, Aliperti foi convidada pelo diretor Villaça para participar do filme *De Onde Eu Te Vejo* (2016), no qual novamente era filha de Denise Fraga, atriz que não poupa elogios para Manu:

Foi uma descoberta, tanto que agora ela foi... [seguir a carreira]. A gente fala: a Manu foi a nossa filha querida, a nossa cria. Cria?! Ninguém cria ninguém, mas... Foi a nossa cria porque através da gente que ela decidiu que queria fazer isso como profissão. Porque a gente insistiu pra ela: “você é um talento”. E aí ela fez *De Onde Eu Te Vejo*, o filme, minha filha também [...]. A gente é meio pai e mãe artísticos dela. E agora ela foi fazer *Malhação* no Rio, [...] ela é uma preciosidade. (FRAGA, 2017).

Em maio de 2017, ela estreou em um papel de destaque em *Malhação – Viva a Diferença*, escrita por Cao Hamburger, que, pela primeira vez, se passa em São Paulo e apresenta como fio narrativo a amizade entre cinco garotas de universos diferentes. Manoela Aliperti vive a personagem Lica, que, ao lado de Gabriela Medvedovski (Keyla), Heslaine Vieira (Ellen), Ana Hikari (Tina) e Daphne Bozaski (Benê), têm experiências ricas e estreitam os laços afetivos a partir das diferenças.

APÊNDICE D – Roteiristas, diretor de arte e produtor musical

Roteirista (1): Leonardo Moreira⁷⁶

Bacharel em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com mestrado também pela ECA. Dramaturgo e diretor da Companhia Hiato, de São Paulo, já alcançou muitos prêmios como autor e diretor. Maria Eugênia de Menezes (2012) destaca que o reconhecimento conquistado com pouca idade gerou também a maior responsabilidade e expectativa a cada estreia. Por dois anos consecutivos, ele conquistou o Prêmio Shell de melhor autor com as peças *Escuro* (2011) e *O Jardim* (2012), pelo qual também levou o Prêmio APCA de Melhor Direção. Neste espetáculo, também trabalhava com o entrecruzamento de gerações, de forma que o público acompanhava três gerações de uma família em narrativas que corriam paralelas, considerado “um mecanismo engenhoso de dramaturgia” (MENEZES, 2012). Conforme informações disponíveis no *site* da companhia Hiato, também são de sua autoria *Bagagem*, *Dois pássaros*, *Prometheus – a tragédia do fogo* (espetáculo selecionado a participar dos Festivais de Avignon e Edimburgo e indicado a três Prêmios Shell 2012, indicado a Melhor Autor, Prêmio CPT 2012,) e *Menor que o Mundo*, que também dirigiu. Além desses, dirigiu ainda o espetáculo *O Silêncio Depois da Chuva* (indicado a dois Prêmios Shell 2012). Leonardo também é um dos roteiristas do longa-metragem *A Noite do Halley* e de outras séries para a televisão.

Roteirista (2): Rafael Gomes⁷⁷

Graduado em cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Rafael Gomes integra a Cia. Empório de Teatro Sortido e é diretor de teatro, dramaturgo e roteirista de cinema e televisão e também já coleciona prêmios e indicações: ganhou o Prêmio Shell em São Paulo pela direção da peça *Um Bonde Chamado Desejo* (2015) protagonizada por Maria

⁷⁶ Conforme informações em Leonardo Moreira. Cia Hiato. Disponível em: <<http://www.ciahiato.com.br/companhia-direcao.html>>. Acesso em: 07 mar. 2017. Ver também: MENEZES, Maria Eugênia de. Leonardo Moreira estreia 'Ficção', peça baseada em histórias dos atores. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 08 out. 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leonardo-moreira-estreia-ficcao-peca-baseada-em-historias-dos-atores,942636>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

⁷⁷ Empório de Teatro Sortido. A companhia. Disponível em: <<http://emporioteatrosortido.com.br/sobre/>>. Acesso em: 07 mar. 2017. Ver também ALVES JR., Dirceu. Rafael Gomes, diretor de “Um Bonde Chamado Desejo”: “Blanche carrega os lados escuros de todos nós”. Veja São Paulo, Na Plateia, 03 jun. 2015. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/rafael-gomes-diretor-de-8220-um-bonde-chamado-desejo-8221-8220-blanche-carrega-os-lados-escuros-de-todos-nos-8221/>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

Luisa Mendonça e Eduardo Moscovis. Na opinião de Dirceu Alves Jr. (2017), Rafael “pode ser considerado um dos diretores mais surpreendentes do teatro paulistano”. Estreou na autoria e direção teatral com o espetáculo *Música para Cortar os Pulsos* (2010), considerada Melhor Peça Jovem de 2010 pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Dentre outros trabalhos, dirigiu *Gotas d’Água Sobre Pedras Escaldantes* (2014-2015) e codirigiu *Não Nem Nada*, ambos com indicações ao Prêmio Shell SP. Entre trabalhos para a televisão, destaca-se a série televisiva infanto-juvenil *Tudo o que é Sólido Pode Derreter* (TV Cultura, 2009). Ainda escreveu e dirigiu episódios da minissérie *Família Imperial* (Canal Futura, 2012) e participou da equipe de roteiristas da série *Louco por Elas* (Globo, 2012-2013).

Diretor de arte: Cássio Amarante

Graduado em arquitetura, Cássio Amarante começou na direção de arte de espetáculos em 1993, como assistente com Daniela Thomas. No cinema, assinou a direção de arte de *Bossa Nova* (2000), *Abril Despedaçado* (2001), *O Casamento de Romeu e Julieta* (2005) e *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), entre outros. Mais recentemente, foi responsável pela direção de arte do filme *Xingu* (2011) e das séries *Sessão de Terapia* (2012) e *A Mulher do Prefeito* (2013), além de *3 Teresas* (2013-2014), para o qual Denise Fraga destaca o cuidado com os detalhes em fazer uma casa viva. Nas suas palavras, “ali tinha um negócio dessa decadência, aquele sofá forrado com lençol, coisas muito típicas de uma casa, de uma vida decadente, mas com afeto ali. E ao mesmo tempo era lindo. Uma escolha de cores linda” (FRAGA, 2017).

Produtor musical: Dimi Kireeff

O responsável pela trilha original e supervisão musical é o compositor Dimi Kireeff, parceiro de longa data dos trabalhos dirigidos por Luiz Villaça. Além de *3 Teresas*, foi responsável pela trilha de *Retrato Falado* (2000-2005), *Norma* (2009), *A Mulher do Prefeito* (2013) e *Vizinhos* (2015), e dos filmes *Cristina Quer Casar* (2003), *Por Trás do Pano* (1999) e *De Onde Eu Te Vejo* (2016). Também assinou a trilha sonora do filme *Canta Maria* (2006), do curta *A Feijoada* (2004) e do documentário *O Samba Que Mora Em Mim* (2010), conforme informações disponíveis no site Imdb.⁷⁸

⁷⁸ Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm1001200/>>. Acesso em: 11 mar. 2017.